

00262

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS
FACULTAD DE ARQUITECTURA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTETICAS



DE LO PERSONAL EN EL ARTE Y DE LO AMBIENTAL EN LAS ARTES VISUALES

T E S I S

PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN ARTES VISUALES
ORIENTACIÓN EN ESCULTURA
QUE PRESENTA
JUAN MANUEL MARENTES CRUZ

Director de tesis: Mtro. JUAN FRANCISCO MOYAO PEREZ

MEXICO, D.F.

2005

m 342682



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos.

Este trabajo se debe en gran medida al seguimiento concienzudo de Juan Francisco Moyao, maestro y acompañante de mi proceso que, con su visión y amplia experiencia profesional, ayudó en los momentos más difíciles a no perder rumbo ni claridad. Un lugar especial para Octavio Gómez, por compartir su pasión por la escultura, fundamental para mí en el proceso creativo que me ayudó a lograr las piezas que aquí presento. Mi reconocimiento y gratitud a Rocío Carrillo, por ser una tenaz y paciente crítica en sus múltiples lecturas hechas a este trabajo, además por ser la compañera de mi vida.

**Este trabajo está dedicado especialmente a mi hija
Amaranta Atzín Marentes Orozco
Quién desde hace diez y seis años es una luz que impulsa mi vida
Con su alegría por la vida y en su espíritu de lucha para lograr lo que quiere**

**A mi pequeña hija
Sabina Marentes Carrillo
Por su carácter inquieto y creativo para descubrir el mundo**

**A mi madre
Celsa Cruz Mendoza
Que aún sigue siendo un modelo de vida para mi**

INDICE

	Páginas
Introducción.	1
1. El individuo como referencia.	3
1.1. Lo personal como sustento teórico.	8
1.1.1. <i>La posmodernidad y el individualismo.</i>	12
1.1.2. <i>La individualidad y la libertad de interpretar.</i>	15
1.1.3. <i>La relación artista-espectador.</i>	21
1.1.4. <i>El proceso de socialización del arte.</i>	28
1.2. Antecedentes personales.	33
1.2.1. <i>Origen y evolución de una intención.</i>	35
1.2.2. <i>La asimilación de la academia.</i>	40
2. El discurso “la ambientación como propuesta artística”.	45
2.1. Contexto y condicionantes de la propuesta.	46
2.1.1. <i>El espacio social.</i>	51
2.1.2. <i>El espacio para el artista.</i>	56
2.2. Definición del trabajo espacial.	60
2.2.1. <i>Lo efímero y lo permanente.</i>	69
2.2.2. <i>La creación espacial como imitación.</i>	71
2.2.3. <i>El ambiente como narrador de historias.</i>	75
2.3. La ambientación y sus alcances propositivos.	77
3. La obra plástica como conclusión fenomenológica.	82
3.1. El trabajo escultórico ambiental “Freiraum”.	84
3.2. La obra teatral “Corpus Populi”.	93
3.3. Obra escultórica.	101
3.3.1. <i>“Gótico”.</i>	103
3.3.2. <i>“El Sueño”.</i>	111
Conclusión final.	119
Bibliografía.	121
Material Videográfico.	Contraportada

Introducción

El presente trabajo está enfocado a resolver dos problemas fundamentales con los que se encuentran muchos, sino es que todos los estudiantes de las artes visuales, me atrevo a afirmarlo con certeza al haber enfrentado el mismo proceso de formación sin poder encontrar una respuesta satisfactoria. El primer cuestionamiento tiene que ver con nuestra propia personalidad al abordar el campo creativo en el que hemos decidido desarrollarnos y hasta dónde nuestra individualidad puede ser determinante, no sólo en la propuesta artística, sino también en la fundamentación teórica. El segundo cuestionamiento, no menos importante, tiene que ver con la misma definición de Artes Visuales como actividad diferenciada de todas las demás artes, dónde empiezan y dónde terminan es algo que parece estar ya decidido pero que teóricamente no nos queda completamente claro, crisis que se acentúa cuando tratamos de definir nuestra propuesta plástica. La hipótesis a comprobar sería ¿Es posible tomar a la experiencia personal como fundamento teórico de la propuesta artística, y si es así, el artista debe obedecer a su personalidad para definir su manera de hacer arte?

En muchos casos surge también el conflicto al tratar de definir una metodología de investigación que esté orientada a dar claridad a la exposición teórica de nuestras ideas. Las metodologías más usadas en nuestro campo son tomadas de las ciencias sociales, y son esas las que nos imponen más o menos a lo largo de la carrera, sin salvar de buena manera las peculiaridades del arte. Se puede definir ésta tesis como crítico-evaluativa de un fenómeno que se puede aislar como la producción artística individual y su material creativo, que en éste caso además de las técnicas y las habilidades se incluyen las histórico-personales. La investigación se vale más del método comparativo entre actividades similares en procedimiento, resultado y consumo entre las actividades artísticas.

En el primer capítulo expongo la necesidad de hablar del individuo como creador de arte, para poder analizar cómo surge el artista integrado a su obra y cómo ahora, si bien siempre ha sido así, la sociedad resalta la importancia de lo individual en todas las actividades humanas. También analizo las condiciones en que se da la relación del creador con su receptor, tanto como individuo escuchante con la libertad que comparte con el artista, y como representante del gusto social. Incluyo lo que significa la relación del artista (individuo) con la sociedad (conjunto de individuos). Al final presento mis antecedentes personales, para dejar paso libre a la exposición de mi propuesta artística.

En el segundo capítulo expongo mi discurso artístico propiamente dicho, conformado con sus antecedentes y su propia teórica. Como parte de el discurso ya mencionado se incluyen los referentes teóricos que han servido de base a la construcción de mi propia intención, pues no creo ser merecedor del calificativo de innovador ni de revolucionario, o algo que se le parezca. Sólo intento demostrar que para mi intención existe una lógica que le antecede y que da sustento. Técnica, historia y definición del discurso artístico se aclaran aquí para poder entender la obra que se expone como parte conclusiva de todo este trabajo.

Por último, en el tercer capítulo se expone visualmente el trabajo más representativo que ha acompañado toda la investigación y reflexión anteriores. Mucho de lo cual se comprenderá de una manera más puntual en el momento de abordar el análisis del proceso que desencadenó la propuesta tridimensional, que se presenta tanto en un reporte fotográfico como en video digital, medios cargados de limitaciones en la apreciación de una obra con características ambientales, pero a falta de la obra en sí misma cumplen el mínimo de registro y comprensión dentro del presente documento.

Dicho todo lo anterior no me queda más que desear que la narrativa manejada en este texto resulte fluida y concreta. Sobre todo para los que en un futuro decidan tomar este texto como apoyo para aclarar sus propias ideas.

1. El individuo como referencia.

Existe un enorme conjunto de las personalidades que la historia del arte nos ha dado a conocer y hasta me atrevería a decir que nos ha impuesto como norma y modelo a seguir. Si bien el autor de la obra de arte como tal ya se conoce desde la antigua Grecia, es a partir del Renacimiento cuando se puede decir que nace el autor como personaje creador único e indiscutible del objeto artístico. De acuerdo con el planteamiento de Gombrich en su libro "Norma y forma"¹, el papel del artista-artesano que se encargaba de ejecutar de manera efectiva el encargo hecho por el cliente durante el medioevo, es aún patente con la venida del mecenazgo de los Médicis, incluso al grado de considerarse artista primero que a cualquier otro al mecenas que encargaba la obra como en el caso de Cósimo de Médicis. Así, muchas de las obras encargadas por éste han perdido en el transcurso del tiempo a sus ejecutores, principalmente por no considerarse en su momento con suficiente valía en el hecho creador. Ya entrado el Renacimiento trasciende tal situación en una responsabilidad dual.

El artista ya no sólo se encarga de satisfacer al cliente, sino también es de suya la responsabilidad de mejorar el arte que le precede. Como se refleja en la cita que hace Gombrich de un gran personaje renacentista; *"Para Leonardo, a su vez, estaba fuera de toda duda que el artista crea no para satisfacer a sus clientes sino, como él dice, << para complacer a los primeros pintores >>, que son los únicos capaces de juzgar su obra"*.² A partir de entonces no se puede hablar de arte en el momento histórico si no se incluye la personalidad creadora a la que se debe su autoría, al grado que podemos pensar en el artista desvinculado con facilidad de su momento histórico, e incluso, de su obra material. Se revela la exaltación del individuo que ha hecho la sociedad durante toda su historia, tal vez atendiendo a una

¹ Gombrich E.H. *Norma y forma*. España: Alianza Forma. 1985.

² *Ibid* pp 28

necesidad existencial, me atrevo a decir, de creer en dioses y semidioses. Los segundos parecen ser de los más abundantes en la actualidad, ya que el politeísmo ha desaparecido prácticamente de casi todas las religiones, no así la necesidad de emisarios o intercesores ante la divinidad suprema. Aún dejando la religión de lado, no se puede eludir la relación que se ha hecho del iluminado con la imagen del genio en cualquier otra de las actividades del hombre. Así, es común escuchar hablar de la genialidad del ya citado Leonardo de Vinci como quien se refiere a un ser supremo al que pocos pueden aspirar a alcanzar en estatura y calidad. El concebir al individuo de esta manera, además de poco científico puede resultar inútil para cualquier estudio, ya que por su posición semidivina asimilada por varios siglos, no podría servir de modelo para aplicarlo a cualquier sujeto dentro de la sociedad actual. Individuo, persona y sujeto sólo son definibles si se les concibe como parte de un todo, ya que sin el todo que los sostiene pierden su condición de unidad y ejemplo. Debemos ver al individuo como ejemplar, no en el sentido de modelo a seguir, sino en el modo en que se puede valorar el conjunto de particularidades que son susceptibles de pertenecer a cualquier otro de su especie.

El ser social ha sido estudiado por todas y cada una de las disciplinas, atribuyéndole necesidades, privilegios y obligaciones que debe satisfacer en el conjunto al que pertenece. Lo que el hombre debe ser y cómo debe actuar, puede ser más parte de la ética y de la moral, e incluso de la filosofía como en la visión del superhombre que tenía Nietzsche. Para no perderse en conceptos demasiado amplios y atendiendo a la idea de ver al hombre sólo en relación con su actuar social, en el presente trabajo resulta muy útil el punto de vista de Carl G. Jung, quien expone en su teoría psicoanalítica la pertenencia del inconsciente personal dentro del inconsciente colectivo, proponiendo que la personalidad consciente es un recorte más o menos arbitrario practicado en la psique colectiva³, y lo amplía de manera más precisa en el siguiente párrafo: ⁴

³ Jung, Carl G. *Las relaciones entre el yo y el inconsciente*. España: Paidós. 1997. Pp48

“Ese recorte de la psique colectiva, practicado con tanto esfuerzo, es lo que he denominado la persona. Este término es en realidad una expresión adecuada, pues persona significa originalmente la máscara que llevaba el actor y indicaba el papel desempeñado por él. En efecto, cuando nos arriesgamos a la empresa de diferenciar exactamente qué material psíquico ha de considerarse personal y qué otro impersonal, pronto nos encontramos en el mayor desconcierto, pues, en el fondo, de los contenidos de la persona debemos decir lo mismo que hemos dicho del inconsciente colectivo: que es de orden general. Sólo por la circunstancia de que la persona constituye un recorte más o menos casual o arbitrario de la psique colectiva podemos caer en el error de tomarla in toto por algo “individual”; pero, como el nombre lo dice, no es sino una máscara de la psique colectiva, una máscara que finge individualidad, cuando no constituye sino un papel representado, donde la psique colectiva tiene la palabra.”

Si se concibe a la persona de esta manera, también deberíamos advertir que es muy riesgoso referirse al individuo indefinido y abstracto que se puede estudiar de lo particular a lo general, es decir, que se puede definir lo social y cualquiera de sus aspectos partiendo de un individuo “X” sin parámetros de elección del mismo. Si el libre albedrío es sólo una ilusión creada por el concepto de libertad, entonces es necesario encontrar los porqués de una elección, ya no en el puro capricho personal sino en la necesidad obligada por el conjunto que es la sociedad a la que se pertenece. Así nuestro individuo particular, única y exclusivamente para el caso que nos ocupa, es el que se ha planteado a sí mismo (como reflejo de lo que está obligado a cumplir socialmente) la necesidad de definir un tema. Se puede tomar también la idea de Antonio Marina en la que plantea que si bien desde niños nuestra única manera de actuar es sólo a través de las órdenes de nuestra madre como figura en la que se concentra todo lo que de social necesitamos asimilar. Es decir, la heteronomía es paso obligado para la autonomía, el pasar de la orden externa cargada de información social a la auto-ordenanza independiente, es cuando en el individuo comienza a emerger un Yo ejecutivo, autor, director, controlador, poético o

⁴ *Ibid.* pp 50

como quiera llamársele, que introduce órdenes en sus propias ocurrencias. El individuo se convierte en un sistema de discriminación efectivo por el mismo ambiente al que pertenece, e incluso se puede decir que el ambiente al que pertenece le obliga a definirlo a través de él.

Lo personal, como sistema de discriminación de la información que sustenta un tema en el arte, aparentemente contiene una intención puramente egocéntrica, pero no lo es tanto si tomamos en cuenta que incluso lo mismo egocéntrico es parte de lo social como obligación de lo que es ser artista. Es así pues, que muchos artistas han recurrido a lo autobiográfico como método para exponer de manera clara sus ideas, única y exclusivamente a partir de la exposición de su proceso creativo y los resultados que de él obtuvieron. Así es como artistas posteriores han tomado como referencia sus conclusiones y han intentado a su vez depurar el propio proceso de creación.

Un caso evidente se encuentra en la obra de Constantin Stanislavski, actor, director de teatro y teórico ruso, quien, incluso con el temor de que sus palabras fueran tomadas como verdades irrevocables, tomó la opción de exponer sus experiencias y conclusiones de una manera narrativa casi en su totalidad, como se puede ver en “Mi vida en el arte” y “La construcción del personaje”⁵. Desde sus primeras experiencias hasta su clases más elaboradas para la compañía del Teatro de Arte de Moscú, transita por una narración completamente personal, lo cual no le impidió construir toda una teórica de la técnica de actuación que más ha marcado el teatro del siglo XX y que aún continúa. Casi sin proponérselo implantó el método más utilizado, no sólo por los actores dentro del teatro, sino por todos los creadores que tienen contacto con él. Sin intención de analizar en profundidad sus propuestas, pues ese sería tema de otro trabajo, se puede decir que su gran método se explicaba como el “no método” donde “el modelo vivencial” es el único recurso confiable para la construcción de la propuesta artística, pues cualquier receta o

⁵ Stanislavski Constantin, *La construcción del personaje*. España: Alianza Editorial. 1985. 345 pp

técnica corre el riesgo de alejarnos de la propuesta honesta y comprometida. Sólo el artista comprometido con tomar el material que le da su propia experiencia de vida logrará consolidar coherentemente lo que presenta al espectador, ávido él también de encontrar algo de verdad en un ambiente aparentemente engañoso.

Lo personal en cuanto al método de análisis aparentemente arroja más beneficios al realizador de la investigación, que a otros profesionales que aborden el mismo tema. Pero entre lo individual y lo colectivo no existe una verdadera frontera, como demostraré a lo largo del presente capítulo, pues mientras personalmente intento encontrarle sentido a lo que hasta ahora se ha constituido como un eje de vida y que pretende seguirlo siendo, apuesto a la importancia de compartir la experiencia como parámetro que pueda servir a otros. Este recuento no es una simple remembranza, tiene la intención de hacer un alto en el camino y obtener un punto de análisis para seguir adelante con una visión más clara, y si es clara para mí ¿por qué no podría ser un punto de partida en el proceso de aclarar las ideas para otros creadores?

1.1. Lo personal como sustento teórico.

El objetivo primordial de cualquier estudio, es la comprensión de un fenómeno particular y delimitado, con toda la objetividad que el investigador sea capaz de sostener, pero ¿qué pasa cuando dicho fenómeno es analizado por un creador involucrado en la generación del mismo fenómeno de estudio? Es obvio que no se atiende al fenómeno como cualquier otro observador, pues al ser parte activa dentro la generación del mismo, la frialdad científica cede ante la emotividad producto de la relación con la obra. La comprensión pues ya no viene sola, es acompañada necesariamente de la autocomprensión. El camino hacia estos dos procesos no corre de manera independiente el uno del otro, ni se puede elevar a ninguno de los dos argumentando supremacía en el proceso del conocimiento. En el caso de un análisis escrito es patente la mediación de signos y símbolos que se tienen que interpretar en ambos sentidos del acto de comunicación. Esto es un proceso intrínseco al acto de comprender como animales sociales que fundan tal comprensión en la socialización de las ideas, así el comprender para mí implica la comprensión del otro y a la inversa. Entre mí y el proceso de pensamiento que me define, tanto hacia adentro como hacia fuera, está la palabra de los otros como medida de mis propias ideas. A fin de cuentas, como sostiene Antonio Marina *"...Una larga tradición sostiene que nuestra lengua es nuestra cárcel. Solo podemos pensar lo que ella nos permite pensar..."*⁶ Y aunque tal concepto parezca expuesto como una limitación insalvable, es por el contrario una herramienta que debemos dominar si es que queremos participar del pensamiento social, como el mismo autor aclara más adelante:⁷

"Resulta que, al identificarlas, me sirvo de una herramienta intersubjetiva, que es la palabra. Parece que soy yo quien la profiero, pero es la comunidad quien la escucha. Y de ella puedo recibir conformidad

⁶ Marina, Antonio. *Teoría de la inteligencia creadora*. España: Anagrama. 2001. pp 69

⁷ *Ibid.* pp 76

y repulsa. Al introducir el objeto en los circuitos del lenguaje, lo integro en un territorio de propiedad mancomunada, lo que me permite, entre otras cosas, comunicar a otros lo que he visto.”

El proceso de integración de nuestras ideas a un circuito lógico construido por toda la herencia histórica y constituido por conceptos aparentemente sólidos de esa misma herencia, no es sólo parte de un juego cuyas reglas se presentan inamovibles. Las nuevas ideas, de las cuales somos partícipes, también cambian la forma de comunicar y ese circuito lógico se ve enriquecido y actualizado con el material que lo transforma y resignifica. En este proceso de enriquecimiento y readaptación, el lenguaje entra en conflicto con las ideas que tiene que comunicar, entonces se torna impreciso no tanto por sus fallas como un código lógico, sino por el conflicto que causa el choque de las nuevas ideas con las viejas ideas. Entonces se diría que el lenguaje está fallando en su función, si es que lo concibiéramos como una verdad indiscutible o una herramienta infalible proporcionada por un ser divino, pero como es producto de un conjunto de seres imperfectos en común acuerdo con la necesidad de comunicarse, sólo nos resta decir que el lenguaje no falla sino que evoluciona y como cualquier cambio trae consigo conflictos que hay que salvar para seguir adelante.

Es necesario hacer conciencia de que los códigos que utilizo para definir mis ideas realmente no me pertenecen, pues el porcentaje que nos adjudicamos al integrarnos a la sociedad es realmente irrisorio en comparación con la población mundial actual, en la cual todos y cada uno tienen implícito el título de propiedad de la parte que les toca. Pero eso mismo nos otorga el derecho de hablar a la sociedad con esa propiedad que a todos nos pertenece y a la vez la autoridad en el mismo acto de hablar en nombre de ella por nuestra participación en el conjunto. Así pues, lo personal como completo aislamiento del conjunto al que se pertenece es solo una ilusión. Hecho que perjudica el entendimiento no sólo del individuo sino de la sociedad misma en la que éste se desenvuelve. Podemos quitar la idea de capricho y originalidad a las ideas que se plantean desde el punto de

vista de un individuo cualquiera, no sólo en el terreno de lo que se puede codificar como lenguaje hablado y escrito sino también en los actos que no incluyen a éste pero que sí forman parte importante de la comunicación humana, como el arte y la ciencia.

Para redondear esta idea, me parece importante agregar lo que plantean psicólogos como Erich Fromm en cuanto a la necesidad del hombre de sentirse libre, sin caer en la angustia de la soledad. Esto trata también de la parte emotiva, que es parte esencial del trabajo del artista y que nos cohesiona como parte de la sociedad. Creatividad y libertad como contraparte de la sumisión y la pasividad, también pueden ser una ilusión como lo explica Fromm⁸:

“Del mismo modo que el niño no puede volver jamás, físicamente, al seno de la madre, tampoco puede invertir el proceso de individuación desde el punto de vista psíquico. Los intentos de reversión de un carácter de sometimiento, en el cual no se elimina nunca la contradicción básica entre la autoridad y el que a ella se somete. Si bien el niño puede sentirse seguro y satisfecho conscientemente, en su inconsciente se da cuenta de que el precio que paga representa el abandono de la fuerza y de la integridad de su yo. Así el resultado de la sumisión es exactamente lo opuesto de lo que debía ser: la sumisión aumenta la inseguridad del niño y al mismo tiempo origina hostilidad y rebeldía, que son tanto más horribles en cuanto se dirigen contra aquellas mismas personas de las cuales sigue dependiendo o llega a depender.

Sin embargo, la sumisión no es el único método para evitar la soledad y la angustia. Hay otro método, el único que es creador y no desemboca en un conflicto insoluble: la relación espontánea hacia los hombres y la naturaleza, relación que une al individuo con el mundo, sin privarlo de su individualidad. Este tipo de relación -cuya expresión más digna la constituyen el amor y el trabajo creador- está arraigado en la integración y en la fuerza de la personalidad total y, por lo tanto, se halla sujeto a aquellos mismos límites que existen para el crecimiento del yo.”

¿Qué tipo de rebelde es el artista? Lo individual, lo creativo, lo inconforme, y tantos calificativos que se le han atribuido a los artistas, no son manifestaciones de

⁸ Fromm, Eric. *El miedo a la libertad*. México: Paidós studio. 1984. pp 52

originalidad extranormal como parece que la sociedad nos ha hecho creer. En la cita anterior no sólo se habla de lo que el hombre busca para enfrentarse sin miedo a la vida, sino en general de lo que lo define como hombre, su creatividad. Es solamente ella la que lo salva, a la vez que lo une a su conjunto, que le ha dado las herramientas que lo obligan a ser independiente y propositivo.

1.1.1. La posmodernidad y el individualismo.

El término *interpretación* debe mantener una distancia prudente con la opinión, pues más que el gusto por una idea mezcla de emotividad y capricho es la sincera toma de conciencia de los referentes personales y sociales que hacen de la traducción de signos, un serio compromiso individual. Al definir mis ideas con las palabras de los otros me defino a mí mismo, y en este proceso incluyo las verdades de los otros que en conjunto ya no hacen una verdad mayor sino una interpretación. Esto podría parecer más un proceso de catarsis psicoanalítica que un acto del cual podemos obtener conocimiento, pero tiene una base muy sólida en el concepto actual de hermenéutica. Ésta podría denominarse como disciplina de la interpretación, definida en su mismo nombre pues Hermes, el dios griego hijo de Zeus e identificado por los latinos como Mercurio, tenía la importante misión de ser el mensajero de los dioses. Tarea tomada ahora por el hermeneuta moderno para servir de puente no sólo entre los dioses sino también entre los mismos hombres, en el intento por encontrar la verdad. Ahondaremos en el papel actual de la hermenéutica en el siguiente capítulo, por el momento es más importante concentrarnos en las causas que han alimentado su utilización.

El interés en la búsqueda de la verdad, si bien siempre ha existido, fue tomado como estandarte por la modernidad a partir de la revolución industrial y por mucho tiempo fue algo incuestionable, pues preconizaba al mismo tiempo la emancipación del hombre por medio de la liberación del trabajo y la comodidad proveída por los adelantos tecnológicos. Todo esta idea parecía muy sólida hasta la aparición de las primeras crisis económicas capitalistas y sus consecuencias, como la Primera y la Segunda Guerras Mundiales. El modernismo o maquinismo como lo llama Eduardo Subirats⁹ no sólo planteaba la emancipación material sino también la libertad creativa. El artefacto y el

⁹ Subirats Eduardo. *El final de las vanguardias*. España: Anthropos. 1989.

objeto artístico o mecánico se sumaba al progreso incesante y así lo vanguardista tomaba valor precisamente en dejar atrás lo caduco. Pero llegó la decepción por lo que nunca se cumplió, se calló en la incredulidad y hasta en la falta de creatividad. De todo esto surge una nueva manera de ver al mundo, no ya en su integración pacífica, sosegada y evolucionista lineal que pretendía la modernidad sino en una nueva forma de ver el progreso. El presente, no es momento histórico en el que los estudiosos se pongan de acuerdo para su definición, desacuerdo que caracteriza al mismo tiempo esta libertad de tomar posiciones y no acatar verdades. Todos están de acuerdo en los síntomas, aunque no se pongan de acuerdo en el nombre de la enfermedad. Para unos la modernidad continúa su marcha con nuevos estadios; para otros, el discurso que tenía la misma se ha agotado y ya no podemos incluirnos dentro de ella, y a falta de una nomenclatura más explícita sólo se habla de un después de la modernidad, la “pos-modernidad”, considerada como el rompimiento con viejas ideas, según los teóricos que la sostienen. Habermas¹⁰ es de los que invitan a no abandonar el proyecto de la modernidad que todavía aparece como fértil, pero Lyotard¹¹ lo ve hundirse, junto con los “metarelatos” que le dieron sustento. El mismo Subirats llama *vanguardismo tardío*¹² a las manifestaciones artísticas actuales en claro desacuerdo con lo que los otros llaman posmodernismo.

Los metarelatos analizados por Lyotard eran conceptos unificadores de las metas sociales y culturales (libertad, socialismo, verdad), a la vez que, por su propia naturaleza unívoca, herramientas de control social y por lo tanto político. La posmodernidad (incredulidad social, pérdida de metalenguajes, o como se quiera llamar) no nos libera del control social, pero sí es un intento por librarnos del control global o por lo menos en apariencia. La pluralidad de subculturas que corresponden a diversos grupos sociales que

¹⁰ Foster, Hal, Jürgen Habermas, Jean Baudrillard et. al. *La posmodernidad*. México: Kairós, 1988 pp 19-32

¹¹ Lyotard, Jean-François. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. España: Gedisa. 1994.

¹² *Ibid.* pp 36

adquieran su propia legitimación a existir y coexistir con otras subculturas con igual o similar reconocimiento social, hace aparecer a las ideas centrales al mismo nivel que las periféricas, Ahora el individuo se puede declarar con una tendencia o igual se puede declarar con la tendencia contraria. Esta diversificación de la elección individual está lejos de ser el concepto de libertad que enarbolaba la modernidad, es más bien una forma de control social basada en la sutileza y la subjetividad, pues mientras podemos elegir nuestras creencias y convicciones hemos perdido el control de las decisiones políticas globales que, por sus mismos alcances, afectan a todos y cada uno de los que habitamos el planeta, pero que son ejercidas por un pequeño grupo de individuos cada vez más reducido que detentan el poder económico y político.

1.1.2. *La individualidad y la libertad de interpretar.*

Se podría decir que a la vez que la cultura actual ha tomado posiciones totalitarias en lo tecnológico y en lo político, también ha propiciado que el sujeto social se vuelva más consciente de su individualidad. Con ello viene no sólo el privilegio de reconocernos como un ente con personalidad dentro de lo social, sino también la responsabilidad de tomar una posición, pues tal privilegio ya no es opcional, es totalmente obligatorio. Aunque si bien siempre ha sido necesario definirnos en nuestra posición personal, es hoy cuando el individuo se distingue por su posición, pues tal ya no está intrínsecamente definida por su nacionalidad, raza, creencia religiosa, militancia política o cualquier condición heredada, como solía serlo en otros tiempos. Todas esas condiciones se han difuminado al grado de perder su carácter absoluto, como bien lo analiza Lyotard, y por lo tanto ya no podemos dejar que ciertos enunciados como “soy un buen cristiano” nos distingan como parte de un conjunto, pues tales verdades se han difuminado al grado de prestarse a varias interpretaciones.

En el terreno político, la imposición de ideas ha llegado a su clímax con el abandono prácticamente del comunismo, que en algún tiempo funcionó como contrapeso del capitalismo. Ahora, tal pareciera que cualquier acción tomada por los políticos defensores de los grandes capitales es justificada, lógica y hasta legal por ser el único sistema político sobreviviente de lo que parecía en su momento una lucha a muerte. Que un sistema haya perdido sustento y haya desaparecido casi en su totalidad, parece que le otorga la razón total al que aún se mantiene. Así parece que piensan los que pertenecen a la élite política en nuestro tiempo, pero dicha idea podría resultar simplista al pensar que sólo puede sobrevivir la mejor opción, por el simple hecho de que siempre triunfa la verdad y la justicia.

Por otro lado, la libertad de reunión ha tomado una fuerza inusitada dentro de las

supuestas concesiones que otorga el nuevo orden mundial. La posibilidad de reunirse virtualmente y comunicarse a través de la red ha alimentado la individualidad local, y a la vez que la comunidad global se hace parte de nuestra socialización diaria, ignoramos por completo lo que nos rodea inmediatamente, como actos que parecieran no ser contradictorios. Así por ejemplo, podemos ser partícipes de una alta cultura global y fraternizar en ideas con individuos de todo el mundo sin importar que los vecinos que nos rodean sean un grupo de ignorantes con los que no tenemos contacto alguno. Lo personal por tanto resulta no sólo consecuencia de nuestro tiempo, sino que se justifica como instrumento defensivo del pensamiento libre, ahora más que nunca “lo personal es político” por lo menos en el sentido declarativo, pues pocas veces resulta de utilidad práctica para un cambio social cualitativo.

La libertad de enunciar públicamente nuestras ideas con los límites que nos impone el código lingüístico que nos es propio ya no es un obstáculo para comunicarnos en la red, pues la globalización nos obliga a ampliarlo con signos que tienden a convertirse en universales como el `www` (word wide web), :) (estoy feliz), ;) (complicidad), :o (estoy sorprendido). Pero más que la tendencia de llegar a un lenguaje universal, nos encontramos con un código tan excluyente como un idioma local, con la diferencia de que ya no es necesario pertenecer a cierto territorio o nación para dominarlo, sólo hay que formar parte de la cultura informática, que por sus estructuras tecnológicas requiere de un usuario con un mínimo de poder adquisitivo, excluyendo a las clases que únicamente pueden satisfacer sus necesidades más básicas y con esto la segregación adquiere nuevos matices e impacto a nivel mundial, todo esto sin contar el espionaje al que actualmente está sometida la red y sus usuarios, tanto por los hackers como por el FBI.

Como se ve, el lenguaje ya no es un límite en sí mismo aunque sí lo es el acceso a comprenderlo. El poder acceder a todo el conocimiento que produce la humanidad no es una simple concesión política otorgada por los círculos del poder (los que lo detentan no

son tan magnánimos), pues hay una contradicción en la supuesta libertad de acceder a la información. Sí, tenemos la herramienta hoy más que nunca al alcance de nuestra mano, pero por otro lado también tenemos un cúmulo, igual de infinito que la misma información, de distractores e inhibidores que nos impiden acceder al verdadero conocimiento.

Esencialmente la información se ha democratizado a partir de su condensación en un sólo aspecto sensitivo, el visual, que sintetiza toda la capacidad de registro social en cuanto a sus propios eventos. Es el ojo y casi sólo él quién da cuenta de todo lo que acontece a nuestro alrededor, esto gracias a los medios masivos de comunicación que actualmente se sintetizan en la información “bite” que tuvo su abre brechas en su antecesora, la televisión. Desde la aparición de ésta se ha preponderado el aspecto pedagógico de la imagen, a diferencia del manejo de conceptos por medio de la escritura, entendida tradicionalmente como complicada e inaccesible. Pero el abandono del manejo de conceptos escritos está transformando la forma de descifrar al mundo, convirtiendo al Homo sapiens en Homo videns como lo llama Giovanni Sartori¹³, quien además concluye en su extenso análisis *que el acto de ver está atrofiando la capacidad de entender*¹⁴. Además explica:

“...este empobrecimiento está ampliamente compensado por la difusión del mensaje televisivo y por su accesibilidad a la mayoría. Para los triunfalistas de los nuevos medios de comunicación el saber mediante conceptos es elitista, mientras que el saber por imágenes es democrático. Pero este elogio es impúdico y tramposo, como aclararé a continuación. Y que un progreso que es sólo cuantitativo y que comporta una regresión cualitativa no constituye un avance en la excepción positiva del término. Por tanto, la conclusión vuelve a ser que un <<conocimiento mediante imágenes>> no es un saber en el sentido cognoscitivo del término y que, más que difundir el saber, erosiona los contenidos del mismo.”

¹³ Sartori, Giovanni. *Homo videns. La sociedad teledirigida*. México: Taurus. 2003. 205 pp

¹⁴ *Ibid.* pp55

Navegamos en un mundo tan lleno de interferencia que es casi imposible encontrar un mensaje contenido sólo en sus denotaciones, sin intención manipuladora, y mucho menos se puede intentar tomar alguno como un mensaje unívoco e inequívoco. La duda se ha convertido en parte de nuestro mundo de ideas y, para bien o para mal, esto nos ha dado la capacidad de adaptarnos a las ideas que nacen y mueren todos los días. La capacidad de interpretar define nuestra individualidad frente a las creencias actuales. Esto ha arrojado también una metodología de análisis, muy elaborada y con un sustento filosófico muy sostenido. La hermenéutica funciona como la gran herramienta de la interpretación, pues ella se ha convertido más que en una actividad, en una actitud ante el problema de descifrar los mensajes a los que nos expone la sociedad. Si bien su elaboración teórica se ha depurado al nivel que tiene actualmente interactuando principalmente con el lenguaje escrito, sus principios son completamente aplicables a la actividad artística. Esta hermenéutica actual no pretende dejar todo a la subjetividad del texto que explica el hecho artístico, sino invitar al lector, con su subjetividad, a entender la subjetividad del exponente. El establecer un diálogo como lo explica Paul Ricoeur¹⁵:

“La consecuencia más importante es que se pone definitivamente punto final al ideal cartesiano, fichteano y, en parte también husserliano, de la transparencia del sujeto para sí mismo. El rodeo a través de los signos y de los símbolos se amplía y se altera a la vez en virtud de esta mediación a través de los textos que se alejan de la condición intersubjetiva del diálogo. La intención del autor ya no está inmediatamente dada, como pretende estarlo la del hablante cuando se expresa en forma sincera y directa. Debe ser reconstruida al mismo tiempo que el significado del propio texto, como el nombre propio que se da al estilo singular de la obra. Ya no se trata de definir la hermenéutica mediante la coincidencia entre el espíritu del lector y el espíritu del autor. La intención del autor, ausente de su texto, se ha convertido en sí misma en un problema hermenéutico. En cuanto a la otra subjetividad, la del lector, es al mismo tiempo el fruto de la lectura y el don del texto, es decir, mediante una estética de la recepción. No servirá de nada reemplazar una intentional fallacy

¹⁵ Ricoeur, Paul. *Ensayos de hermenéutica II*. México: F.C.E. 2002. pp 33

("falacia intencional") por una affective fallacy ("falacia afectiva"). Comprenderse es comprenderse ante el texto y recibir de él las condiciones de un sí mismo distinto del yo que se pone a leer. Ninguna de las dos subjetividades, ni la del autor, ni la del lector, tiene pues prioridad en el sentido de una presencia originaria de uno ante sí mismo."

En cuanto a la interpretación del texto queda muy claro cual es el planteamiento de Ricoeur, siendo la obra textual producto de la acción humana, debe funcionar con cierta independencia al exponerse socialmente, más el mismo proceso debe ampliarse a la obra de arte en general y no limitarse a interpretación literaria. Así el lector se amplía como descifrador de códigos y puede tomar el papel de espectador, oyente y transeúnte. Aquí surge el gran problema en el proceso de la socialización del arte "¿En qué momento la obra de arte está terminada?" Tanto nosotros los creadores de arte al generar el material artístico, como el público en el proceso de decodificación, no nos hemos puesto de acuerdo en ese gran final, pues sobre todo el segundo exige consumir algo completamente acabado como buen consumidor de esta economía de mercado. Siempre hemos creído, o se nos ha hecho creer, que la obra de arte concluye en el momento preciso en que el artista decide su final cuando, por ejemplo en el caso de la pintura, se decide montar una exposición con el cuadro cuidadosamente montado en su marco. Pero qué pasa con el cuestionamiento que el espectador hace a la obra de arte ¿forma parte de ella? o ¿la obra de arte camina bajo sus propias leyes y con total independencia? ¿Es o no el espectador el que se convierte en medida de lo interpretable? Habría que ver el proceso como una unidad indivisible, donde emisor y receptor son uno mismo socialmente, como Marina resume en el enunciado siguiente:¹⁶

"La percepción inteligente produce significados que funcionan como conceptos perceptivos. La inteligencia puede dirigir y controlar la formación de estos conceptos, y crear con ellos nuevas construcciones. Cuando la información perceptiva puede manejarse conscientemente en ausencia del

¹⁶ Marina, Antonio... Op cit. pp 59

estímulo, alcanza un nuevo estatuto. Se interna con decisión en el campo conceptual, hemos entrado en el campo del significado y de él no vamos a salir. Ya lo advertí. Sin embargo, la percepción conserva su singular prerrogativa. Sólo ella nos relaciona con la existencia. Por ello no podemos abandonarla.“

Aunque la percepción humana es esencialmente apriorística, en gran medida por lo que la herencia cultural nos impone, no debemos perder de vista el potencial de la experiencia inmediata individual, que sirve de acicate para transformar nuestros conceptos que trascenderán en nuevos conceptos perceptivos, tanto individuales como sociales. Así pues, los conceptos que usamos los creadores son los mismos que heredamos y que compartimos con el espectador que consume nuestras propuestas, y en ocasiones comparte nuestra visión. La herencia no nos limita, nos da las armas para enfrentar nuestros conceptos perceptivos inmediatos, sin que se merme a la vez la capacidad de generar nuevos que serán parte del percibir futuro.

1.1.3. *La relación artista-espectador.*

El suceso artístico es el terreno donde lo público y lo privado pierden su frontera. Es el acto comunicativo por excelencia y por herencia, pues es percibido por todos los conductos perceptivos posibles, para cada sentido humano existe un arte que sirve de medio expresivo. El artista presenta y representa su realidad individual, esperando que haya conexión en algún punto del evento con el observador. Entendiendo como evento todo acto de socialización de la obra de arte llámese representación, exposición o difusión de la obra de arte que es presenciada por un conjunto, sin limitarnos a la adquisición por un solo individuo de la pieza producto del trabajo artístico, pues la obra no sirve de contacto pleno entre un hacedor y un observador, vano sería el trabajo creativo si así fuese.

El producto artístico no sólo sirve de contacto entre el artista y el consumidor de arte como suceso aislado de los demás. También ese conjunto de consumidores que se refleja entre sí, entre consumidor y consumidor haciendo unidad indivisible, por eso sucede que la sociedad llega a dar todo su valor a una propuesta artística aún con la ausencia física del autor, como es el caso de la obra de Vincent Van Gogh, por mencionar el caso más contradictorio entre la propuesta y la recepción de una obra en tiempo y espacio. También podemos incluir los casos en que el artista recibe una mediana aceptación en su época, pero al paso del tiempo se revalora con un impacto inusitado como es el caso de Frida Kalo. El artista busca trascender su existencia a través de la creatividad, más allá de la corporeidad física como, al parecer, se propone toda la humanidad. Busca así satisfacer su necesidad de pertenencia y de consolidación del “yo”, como ya se abordó en el capítulo 1. El ya citado Erich Fromm puede ayudar aquí para entender esta idea con su siguiente párrafo:¹⁷

¹⁷ From, Erich. *El miedo a la libertad*. México: Paidós Studio. 1984. pp 41-42.

“Las necesidades fisiológicamente condicionadas no constituyen la única parte de la naturaleza humana que posee carácter ineludible. Hay una parte que es igualmente compulsiva, una parte que no se halla arraigada en los procesos corporales, pero sí en la esencia misma de la vida humana, en su forma y en su práctica: la necesidad de relacionarse con el mundo exterior, la necesidad de evitar el aislamiento. Sentirse completamente aislado y solitario conduce a la desintegración mental, del mismo modo que la inanición conduce a la muerte. Esta conexión con los otros nada tiene que ver con el contacto físico. Un individuo puede estar solo en el sentido físico durante muchos años y, sin embargo, estar relacionado con ideas, valores o, por lo menos, normas sociales que le proporcionan un sentimiento de comunión y “pertenencia”.

La relación en la que necesitamos concentrarnos es e la que se establece entre el artista y el espectador y lo que se dice en esta cita funciona, sobre todo por que se refiere a la importancia del mundo de las ideas. Así, el miedo a la soledad se supera a través del contacto que va más allá de lo físico y aunque lo incluye, no le es completamente indispensable, pues hasta podría decirse que la sociedad toma como pretexto las acciones del individuo creador para satisfacer su propia necesidad de sentirse cohesionada entre sí con ese ánimo de pertenencia. Lo emocional no puede prescindir del sustento que le da la existencia material pues en caso contrario se limitaría sólo al intercambio de ideas transmitidas de boca en boca, dado que la palabra escrita implica una existencia material. Así el artista también espera que la sociedad le retribuya en su existencia física como a cualquier otro profesional que satisface una necesidad común, si es que quiere seguir produciendo objetos. Requiere por tanto de una remuneración – que actualmente se traduce en dinero - que debe proporcionarle los medios necesarios para seguir creando, pues no todos podemos ser Van Gogh ni tenemos un hermano que nos asegure la existencia.

El papel del conjunto de espectadores que hacen al público, el cual a la vez hace a la sociedad en general, no es un simple testigo del acontecimiento como se ha visto en el

proceso de valorización del arte sino que participa activamente del fenómeno artístico – aunque en algunas ocasiones su apatía demuestre lo contrario –, con su gusto y su disgusto aparece y desaparece todo el conjunto de propuestas artísticas que los individuos dedicados a eso proponen. Pero pese a su papel histórico, el consumismo se empeña en fomentar la pasividad, pues al limitar la capacidad sensible del público, convierte cualquier actividad en un negocio conveniente y rentable, a costa de evitar las nuevas propuestas que amplían la visión. Los que han caído en el juego de la pasividad no suelen ser los mejores consumidores de arte, pues su falta de conciencia no genera respuestas útiles a la interacción artística y a la trascendencia social del mismo. Tal condición aleja cada vez más al público de las propuestas artísticas, pues los parámetros en los que se basa el artista para construir su obra no parecen ser los mismos que pertenecen al consumidor de la obra de arte, pues a éste se le ha acostumbrado a responder a un mínimo de estímulos y al ser expuesto a estímulos más elaborados su capacidad para descifrarlos provoca el abandono y el desinterés. Todos ellos buscan en él un conjunto de mensajes completamente legibles, como se les ha acostumbrado en el consumo de bienes que adquieren con el fruto de su trabajo. Así parece que nos hundimos en la necesidad de satisfacer al “inculto” como lo llama Sartori al exponer las causas del abandono de la lectura como fuente de asimilación cultural:¹⁸

“El mensaje con el cual la nueva cultura se recomienda y se auto-elogia es que la cultura del libro es de unos pocos – es elitista-, mientras que la cultura audio-visual es de la mayoría. Pero el número de beneficiarios –sean minoría o mayoría- no altera la naturaleza ni el valor de una cultura. Y si el coste de una cultura de todos es el desclasamiento en una subcultura que es además – cualitativamente- <<incultura>> (ignorancia cultural), entonces la operación representa solamente una pérdida. ¿Es tal vez mejor que todos seamos incultos a que haya unos pocos cultos? ¿Queremos una cultura en la que nadie sepa nada? En definitiva, si el maestro sabe más que el alumno, tenemos que

¹⁸ Sartori, Giovanni. *Homo videns. La sociedad teledirigida*. México: Taurus. 2003. Pp 44

matar al maestro; y el que no razona de éste modo es un elitista. Esta es la lógica de quien carece de lógica.”

Tal idea nos presenta la realidad actual como algo escalofriante y amenazador para el desarrollo del pensamiento y tal vez explique el porqué del abandono económico que aplica el estado a las instituciones educativas. Aunque, para que este análisis no aparezca como un razonamiento extremista y hasta fundamentalista, no hay que perder de vista que el manejo de cánones estandarizados del gusto son necesarios, fundamentalmente para no hacer de nuestra realidad algo que debamos descifrar cada mañana, pues eso además de complicado resultaría en un caos social y sería tan peligroso para el desarrollo del pensamiento como la posición antes expuesta. Esto tiene lógica cuando se habla de actividades sociales donde el mensaje tiene que ser efectivo en su desempeño pues, funcionando dentro de una actividad comercial, la rentabilidad como ánimo productor de dividendos al menor costo posible no permite el azar o la casualidad dentro de sus parámetros mercadotécnicos. Es lógico que autores como Donis A. Dondis postulen dentro de su libro *la sintaxis de la imagen* la necesidad de concretar un alfabeto visual, aventurando la idea de que lo visual y lo gramatical pueden llegar a tener una equivalencia en su estructura como medios de comunicación. Lo expone así en su texto:¹⁹

“La existencia del lenguaje, modo de comunicación que tiene una estructura comparativamente muy bien organizada, ejerce sin duda una fuerte presión sobre todos los que se ocupan de la idea misma de la alfabetidad visual. Si un medio de comunicación es tan fácil de descomponer en elementos y estructuras, ¿por qué no va serlo el otro? Todos los sistemas de símbolos son invención del hombre. Y los sistemas de símbolos que denominamos lenguaje son invenciones o refinamientos de lo que en otro tiempo fueron percepciones del objeto dentro de una mentalidad basada en la imagen. De allí que haya tantos sistemas de símbolos y tantos lenguajes, unos emparentados entre sí por su procedencia de una raíz común, y otros totalmente irrelacionados. Por ejemplo, los números

¹⁹ Dondis, Donis A. *La sintaxis de la imagen, (introducción al alfabeto visual)*. México: G. Gilli. 2003. pp 21-22

son sustitutos de un sistema único de información, y lo mismo ocurre con las notas musicales. En estos dos casos, la facilidad para aprender la información codificada se basa en la síntesis original del sistema. Se adscriben significados y se dota a cada sistema con sus reglas sintácticas básicas.”

Aparentemente resulta lógico tal planteamiento. Pero aparecen algunos errores de comunicación, hasta podría decir que olvidados deliberadamente para fundamentar un postulado carente de bases sólidas. Principalmente se está confundiendo el medio con el mensaje, al plantear que el código (no uno en particular sino todos en general) puede ser un sistema único de información, lo cual no estaría del todo mal si se demostrara que todos los usuarios del lenguaje tienen las mismas necesidades comunicativas y de expresión. Ya no se explica en qué lugar se queda todo lo cualitativo en recursos que caracteriza a lenguajes particulares, en los que se puede incluir a las propuestas artísticas, y entonces pareciera ser que la expresión en su mínima dimensión es ahora lo más importante por ser efectiva en su desempeño. Verlo de esa manera es minimizar todo el alcance expresivo presente y futuro de cualquier medio de expresión.

Si el uso del lenguaje para la comunicación de sentimientos se sintetiza en la comprensión alfabética del mismo, y al lograrlo podemos llegar a la efectividad total en su uso ¿por qué no todos alcanzamos el nivel narrativo de Octavio Paz o de Gabriel García Márquez? El funcionalismo plantea cinco preguntas básicas que son indispensables para poder analizar el proceso de comunicación: ¿quién dice?, ¿qué dice?, ¿en qué canal?, ¿a quién lo dice?, ¿con qué efecto? Si quisiéramos aplicar estos parámetros al argumento que analizamos, nos podemos dar cuenta que no cumple con todas las premisas planteadas, se centra prácticamente sólo en la emisión del mensaje y dejando de lado en general todo lo que puede desencadenar el acto comunicativo, con las particularidades que le otorga el sistema de signos que le es propio. Antonio Paoli Bolio explica el

problema de la siguiente manera:²⁰

“El conjunto de signos de cada lenguaje y su funcionamiento constituyen el código; código que se aplica a ciertos “modos de operación” y a ciertos “dominios de validez”. Los signos y su funcionamiento dependen de los objetos que se quieran representar, de los aspectos por los cuales se identifica a esos objetos y de las relaciones que guarden entre sí, según los grandes sistemas informacionales. Lo anterior supone que los diversos códigos, formados por signos y funcionamientos distintos, no pueden reproducir las mismas relaciones de sentido. El lenguaje hablado, la música y la pintura tienen códigos totalmente diferentes y no pueden, a través de ellos, expresar las mismas cosas. En cambio, códigos con funcionamientos iguales, aunque operen a partir de distintos sentidos y en otros dominios de validez –como el Morse y el Braille–, pueden expresar a nivel del enunciado los mismos aspectos de las cosas. Esto supone otro principio, que Benveniste llama “la no redundancia de sistemas”.”

La supuesta alfabetidad visual carece de sustento, y aunque la autora reconoce la imposibilidad de emular el funcionamiento estructural del idioma para aplicarlo a la estructura de la imagen con la intención de hacer más efectiva su lectura, el simple hecho de proponerlo se aparece como una trampa simplista para los usuarios de la imagen como medio expresivo y en particular para los que pretenden hacer del diseño gráfico un medio de vida. El simple hecho de hacer una comparación entre sistemas diferentes supone una incoherencia. “*los signos son tales en un contexto; fuera de él son otros. El mismo objeto se convierte en otro significante con otro significado: por eso “no hay signo transistémico”.*”²¹ Se presupone, que la capacidad de experimentación debe ser limitada al gusto del cliente o consumidor potencial para obtener el mayor beneficio posible. Se debe cumplir con gustos estandarizados e incluso ser un vehículo de estandarización de gustos como cualquier otro de los medios de manipulación masiva que ya conocemos. No estoy postulando la desaparición de la mercadotecnia ni del diseño, por supuesto que estas

²⁰ Paoli Bolio, Antonio. *Comunicación publicitaria*. México: trillas. 2002. pp27.

²¹ *Ibid.* (Éste es el primero de los principios de Benveniste de los que habla Bolio)

disciplinas tienen una importancia fundamental en el desarrollo de la sociedad, solo trato de aclarar es que el confundirlos con la función del arte puede resultar una atentado para ese mismo desarrollo. La manera en que funciona el arte es radicalmente diferente, por supuesto cuando hablamos del arte realmente comprometido con su función social. Como creadores no podemos darle todo el poder de decisión en la materialización de la obra al futuro espectador, única y exclusivamente a través del estudio de Mercado. Esto equivaldría a pensar que la teoría de la relatividad surgió por consenso entre los que se beneficiaron con su aplicación. Las teorías de Einstein llegaron a la aceptación total con la aplicación práctica en la generación de la bomba atómica, pero la teoría ya existía y las necesidades sociales –políticas en este caso- terminaron por avalar su existencia, pero es imposible que suceda a la inversa, es decir que la sociedad se dé cuenta que necesita la teoría de la relatividad ausente del creador que la propone y de los beneficios que pueda generar.

1.1.4. *El proceso de socialización del arte.*

Estamos de acuerdo en que el creador necesita hacer arte tanto como la sociedad necesita consumirlo, si es que hasta ahora nos hemos puesto de acuerdo, y en este proceso el creador necesita recibir una respuesta (porque es él nuestro individuo en quien se centra este trabajo, no por que la sociedad no requiera también una respuesta). ¿Debemos suponer que al artista no le importa si esa respuesta es buena o mala para su ego? o en caso contrario ¿él debe sacrificar la propuesta a favor de la respuesta? Quizá no estamos comprendiendo la respuesta de manera adecuada y creemos que la cantidad –a favor por supuesto- es el objetivo primordial de nuestro trabajo. Sin duda hay quienes se plantean como propósito el lograr el éxito a través de la ovación generalizada. Pero, y como última pregunta, ¿el artista es el único responsable de las predeterminaciones que llevan a una buena respuesta por parte del observador?

Es evidente que existe un sinfín de cuestiones que condicionan la respuesta del espectador y la mayoría de ellas no se encuentran ni siquiera bajo el mínimo dominio del creador de arte. Pero dentro del ámbito de control que pertenece exclusivamente a él, es necesario que se pueda definir qué aspectos le pertenecen con carácter ponderable y qué otros son imposibles de medir en esencia y consecuencia. La obra como ampliación de sí mismo y exhibición de su interior con la intención de que otros interiores se identifiquen, implicando un porcentaje indeterminado de falibilidad, es una condicionante necesaria de la propuesta artística auténtica. Umberto Eco hace un análisis de esa relación de indeterminación en la propuesta artística, basado en sus investigaciones de lo que él llama “Obra abierta”:²²

“El tema común en estas investigaciones es la relación del arte y de los artistas (de las estructuras formales y de los programas poéticos que las rigen) ante la provocación del Azar, de lo

²² Eco Umberto. *Obra Abierta*. Barcelona: Seix Barral. 1965. pp 35

Indeterminado, de lo Probable, de lo Ambiguo, de lo Plurivalente... En suma, proponemos una investigación de varios momentos en que el arte contemporáneo se ve en la necesidad de contar con el desorden. Que no es el desorden ciego e incurable, el obstáculo a cualquier posibilidad ordenadora, sino el desorden fecundo cuya positividad nos ha mostrado la cultura moderna: la ruptura de un orden tradicional que el hombre occidental creía inmutable y definitivo e identificaba con la estructura objetiva del mundo... Ahora bien, dado que esta noción se ha disuelto, a través de un secular desarrollo problemático, en la duda metódica, en la instauración de las dialécticas historicistas, en la hipótesis de la indeterminación, de la probabilidad estadística, de los modelos explicativos provisionales y variables, el arte no ha hecho sino aceptar esta situación y tratar -como es su vocación- de darle forma”.

Se puede relacionar este modelo que prepondera la indeterminación en el proceso creativo con la interpretación hermenéutica del mensaje (también indeterminada por definición). Ambos se ocupan del acto artístico pero no desde el mismo enfoque, pues mientras la hermenéutica define el proceso de interpretación, como lo hemos visto anteriormente, el concepto de “obra abierta” se centra en el ánimo creador que debe regir la materialización de la producción artística. Los dos forman parte del proceso de socialización del arte, en el cual no podemos encontrar a un beneficiario exclusivo pues tanto el que interpreta como el que crea mensajes están participando en un proceso de beneficio mutuo. Para no llegar a confundir la ganancia económica o la especulación del arte con el beneficio, es necesario que entendamos ésta como la conclusión vivencial positiva que se obtiene de un proceso creativo como el arte.

Tampoco podemos confundir la materia en solidez y forma con las ideas materializadas en la obra de arte, pues si bien una contiene a la otra ninguna puede sobrevivir por su cuenta ya que juntas son el testimonio de las condicionantes tiempo-espacio que generaron el arte específico. Materia e intención forman un todo dentro de la

obra de arte como lo menciona el mismo Eco:²³

“Nadie duda de que el arte sea un modo de estructurar cierto material (entendiendo por material la misma personalidad del artista, la historia, un lenguaje, una tradición, un tema específico, una hipótesis formal, un mundo ideológico); lo que se ha dicho siempre pero siempre se ha puesto en duda, es, en cambio, que el arte pueda dirigir su discurso sobre el mundo y reaccionar ante la historia de donde nace, interpretarla, juzgarla, hacer proyectos con ella, únicamente a través de este modo de formar; mientras que sólo examinando la obra como modo de formar (convertido en modo de ser formada gracias a la manera como nosotros, interpretándola, la formamos) podemos reencontrar, a través de su fisonomía específica, la historia de la cual nace.”

Si aquí estamos hablando de la forma en que el artista aborda su actividad, no se incluye a la generalidad formas, sino a una en particular. Es la manera precisa en que Eco la plantea, en completo acuerdo con su planteamiento de lo que debe ser la obra de arte. Así, el arte no es resultado de una actividad sencilla y mucho menos pasiva en su relación con las condicionantes sociales. Es por el contrario una manifestación activa y provocadora, por ello el manejo de los códigos es, en calidad y en cantidad, mucho más elaborado que otros procesos sociales empobrecidos por su objetivo efectivista, “...cuanto mayor es la información, tanto más difícil es comunicarla de algún modo; cuanto más claramente comunica un mensaje, tanto menos informa.”²⁴ Esta podría ser la diferencia fundamental entre una “obra abierta” y una “obra cerrada”, la cantidad de información que acarrea provocación y reflexión.

El arte como medio real de conocimiento no es sencillo de descifrar y hasta podría decirse que no debe serlo. El observador debe comprometerse activamente en la decodificación de la obra o de lo contrario la olvidará por intrascendente, signo de que el proceso de apropiación no rebasó la simple excitación de los sentidos. El contacto con la

²³ *Ibid.* pp 46.

²⁴ *Ibid.* pp 152

obra debe desencadenar el acto intelectual, comparando así la experiencia con la historia de nuestras experiencias sensibles y obteniendo conclusiones no solo a nivel sensorial, sino también a nivel intelectual. A fin de cuentas, nuestros sentidos son formados y reformados constantemente por la sociedad y en el mismo acto, obtenemos a la vez los elementos para poder transformarla. Esto no sólo desde el punto de vista de un seco materialismo, sino también desde la emotividad sensible que requiere el espíritu para poder alimentarse y así lograr ser mejores seres humanos.

Si la realidad no existe como una para todos como dice Antonio Marina:²⁵ *"Completamos lo visto con lo sabido, damos estabilidad a lo que no lo tiene, interpretamos los datos dándoles significado. No se trata de que veamos las cosas y luego las interpretemos, sino que la inteligencia parece funcionar al revés: vemos desde el significado."* Entonces quien posea más significados y mayor apertura a someterlos a comparación, descifrará la realidad con mayor riqueza. Que todos los observadores del arte tengan esta condición es el sueño de cualquier artista, pues eso garantizaría un lugar dentro del ambiente de propuestas que deben ser consumidas sin discriminaciones apriorísticas. Tal condición requeriría de una sociedad formada dentro de una cultura creativa más activa, como lo defiende el mismo autor citado, pues no basta el cúmulo de conocimientos de los que goce un individuo cualquiera si no está dispuesto a generar con ellos nuevas realidades, por lo menos en el terreno personal.²⁶ *"La penetración de la iniciativa individual en los sistemas perceptivos permite la aparición de la mirada creadora. Puedo buscar un significado visual nuevo. El estímulo es un pre-texto donde puedo leer mi propio texto."*

La creatividad debe ser alentada por el artista, él no es el único ente creativo dentro de la sociedad, él sólo cumple el papel de provocador de la creatividad colectiva. El ambiente cada vez más saturado de "mensajes cerrados" que se oponen al ánimo de la

²⁵ Op cit. pp 31

²⁶ Ibid. pp 32

“obra abierta” como si fuesen una mejor opción por su apariencia verdadera, han provocado un ambiente adormilado y carente de apertura a las nuevas propuestas e incluso a las nuevas interpretaciones. No se trata pues de sólo plantarse como un artista que se propone exhibir sus obras creadas con una apertura máxima, es indispensable que nuestras propuestas sirvan a la apertura perceptiva social, como una especie de guerrilleros de la sensibilidad. Las tácticas de guerra de guerrillas podrán servir como ejemplo de lo que la actividad del artista debe cumplir, siempre atacar y huir, nunca intentar tomar el poder de un solo golpe, pues todo ideal por muy revolucionario que sea pierde su esencia al ser asimilado por el poder. Al igual que los actos guerrilleros, una acción así resulta muy peligrosa para el poder establecido, sobre todo por sus intenciones liberadoras. Yo comparto el optimismo de Umberto Eco en cuanto a la tendencia del artista a dotar de apertura a sus obras, tal como lo menciona en una parte que me parece indispensable citar²⁷:

“La poética de la obra “abierta” tiende, como dice Pousseur, a promover en el intérprete “actos de libertad consciente”, a colocarlo como centro activo de una red de relaciones inagotables entre las cuales él instaura la propia forma sin estar determinado por una necesidad que le prescribe los modos definitivos de la organización de la obra disfrutada, pero podría objetarse (remitiéndonos al significado más amplio del término “apertura” que se mencionaba) que cualquier obra de arte, aunque no se entregue materialmente incompleta, exige una respuesta libre e inventiva, sino por otra razón, si por la de que no puede ser realmente comprendida si el intérprete no la reinventa en un acto de congenialidad con el autor mismo. Pero esta observación constituye un reconocimiento de que la estética contemporánea ha actuado sólo después de haber adquirido una madura conciencia crítica de lo que es la relación interpretativa, y sin duda un artista de unos siglos atrás estaba muy lejos de ser críticamente consciente de esa realidad. Ahora, en cambio, tal conciencia está presente sobre todo en el artista, el cual, en vez de sufrir la “apertura” como dato de hecho inevitable, la elige como programa productivo e incluso ofrece su obra para promover la máxima apertura posible.”

²⁷ Op cit. pp 74-75

Si el artista evade su compromiso de dotar de apertura a sus creaciones, estará condenado sin remedio a formar parte de la producción de objetos visuales carentes de sentido crítico que ya invaden la sociedad. Abrir la obra es equivalente a abrirse y arriesgarse, es nuestro compromiso ampliarnos para lograr que la sociedad participe activamente de nuestra creación, pues juntos decidiremos el arte del futuro.

1.2. Antecedentes personales.

Ha quedado claro que lo personal como parámetro de la experiencia artística medible es fundamento teórico para cualquier propuesta. Pero, ¿de qué serviría si no es tomado para sustentar una propuesta individual? Sirva pues ahora para fundamentar mi propuesta en forma y estructura. Lo testimonial como materia prima debe comprenderse de aquí en adelante como parte integral de mis intenciones artísticas, tan indispensable para las mismas como mis conclusiones académicas. Es cierto que la producción que he concretado no necesita del testimonio personal para ser apreciada, como se ha demostrado, pero debe tomarse esto como el aspecto práctico de la teoría que estoy defendiendo en el presente trabajo.

Lo que sigue podría ser de índole completamente privada en cualquier otro contexto, pero en este caso y por esa misma condición, se convierte en materia prima indispensable en la exposición de las ideas que se plantean aquí. Me refiero a la necesidad de mostrar la trastienda emocional que subyace en el trabajo plástico que expongo y defiendo en este documento. Es el recuento de los hechos que han marcado lo que soy, aunque no aparezcan los motivos de manera evidente e irrevocable. Las anécdotas que incluyo son indispensables para mostrar, al lector y a mí mismo, por medio de mi vivencia, mi formación y conformación como artista en constante exposición de su ser y su emoción a través de su trabajo. A fin de cuentas, la elección de lo que es digno contar de mi vida también obedece a un filtro personal y el juicio que se pueda hacer desde fuera estará sujeto a la personalidad de quien observa.

1.2.1. Origen y evolución de una intención.

Nunca tuve la oportunidad ni la intención de hacer un diario, sólo me queda el registro de lo que se puede guardar en la memoria, con el consecuente dilema de tratar de distinguir entre el recuerdo, el sueño y la añoranza. En mi intento por recuperar algo que realmente haya marcado lo que he pretendido como profesional, me he encontrado con un sueño recurrente en mi infancia, alrededor de los 12 años de edad. En él, me veo parado en un espacio inmensamente grande y desolado, sin un sólo punto de referencia hacia donde poder dirigirse u orientarse, cuadriculado todo el piso hasta el infinito. Como si no fuera suficiente el panorama, además se escucha todo el tiempo el tictac de un reloj haciendo las veces del latido del corazón pues entre más aumentaba mi desesperación por salir de allí, más aceleraba el ritmo de ese sonido. He llegado a pensar que aquella pesadilla provocó en mí la necesidad de verme rodeado por objetos que hagan las veces de asidero emocional, pero esto no pasa de ser una simple especulación sin pretensiones de auto-psicoanálisis, tampoco es mi intención encontrar una terapia para aliviar mi agorafobia, en caso de que la tuviera. Es más bien un *leitmotiv* que me anima a cumplir con ese gusto por realizar objetos con los que se tenga un contacto personal.

En esa etapa de mi vida, me encontraba cursando los estudios de secundaria. Ahí encontré el gusto por el dibujo proyectivo, lo que a su vez me llevó a pensar que la arquitectura era el gran arte al que quería dedicarme, pues la posibilidad de llegar a concretar espacios materiales generados en un principio, sólo en la imaginación, incitaba mi interés por hacer de eso una carrera profesional. Aún recuerdo la pasión que despertaba en mí, la idea de llegar a realizar algún día los proyectos alucinados de los que me proveía la ignorancia, pues realmente no estaba muy consciente de lo que se podría hacer en una profesión tan delimitada por lo utilitario como la arquitectura. Más tarde comprendería que la necesidad de cumplir con tal parámetro no era precisamente lo que

yo esperaba de una profesión a la que tendría que dedicar el resto de mi vida.

La certeza de querer ser arquitecto me duró aún mucho tiempo, hasta que me encontré con algo que cambió mi visión en cuanto a lo que me interesaba como desarrollo artístico y actividad profesional. Encontrarme con el mundo del teatro fue el suceso que provocó que mi interés tomara una nueva dirección, y tal vez en un principio sólo me dejé llevar por esa fascinante seducción que rodea al ambiente del teatro. En primera instancia, fue la actuación lo que me hizo conocer de cerca lo que éste ofrecía. Más adelante, pude apreciar la labor que desarrolla el conjunto de profesionales que convergen en él, y dentro de éste, la importancia del ambiente para cualquier propuesta escénica. Así, me incliné por el papel del realizador de dichos ambientes. En una mezcla de interés y necesidad (sobre todo económico) logré colocarme como técnico teatral y en consecuencia, participé en realizaciones escenográficas a gran escala. Durante un tiempo pude aprender de la realización escenográfica, una serie de soluciones técnicas que sólo se pueden aprender allí, donde se trabaja con los recursos necesarios para lograr objetivos materiales, apasionantes en sí mismos por su grandeza.

Me es imposible dejar de nombrar al maestro Manuel “El Perro” Colunga, quien fuera jefe de tramoyistas del teatro Juan Ruíz de Alarcón y del foro Sor Juana Inés de la Cruz del Centro Cultural Universitario. El maestro Colunga, por la magnitud de su contribución al teatro durante varias décadas de trabajo, merece no sólo una mención dentro de una tesis sino todo un libro. Aquí no puedo dejar de incluirlo por el papel de guía que cumplió en esa etapa de mi vida. Su pasión, su interés y su gran destreza en la realización escenográfica o en la solución de problemas durante una temporada de funciones, eran realmente sorprendentes a los ojos de propios y extraños. Este es el mayor ejemplo de aprendizaje intuitivo del que puedo dar cuenta, pues alguien que sólo contaba con la educación primaria, era capaz de dar clase de trazo geométrico y física aplicada. Pero más allá de lo que técnicamente pude aprender de éste personaje, destaca aquello

que emotiva y creativamente tenía que hacer mío, pues para él ninguna solución era directamente dada por la técnica, sino por el compromiso que significaba llegar al final de un proyecto pese a cualquier limitante. Era la técnica al servicio de la creatividad, nunca y en ninguna circunstancia al revés. Aunque no existía una metodología de estudio ni de enseñanza, sí existía un conocimiento a transmitir, no tanto en el terreno técnico ni teórico, que se daba por la práctica misma, sino en la actitud frente al fenómeno. La intuición resulta ser el principal elemento creativo en muchas propuestas artísticas, y parece ser que sólo se obtiene de la experiencia viva y sin razonamiento. Pero no siempre esa intuición empírica arroja los resultados correctos o efectivamente funcionales dentro de una profesión, el caso citado podría ser sólo un afortunado ejemplo.

Al mismo tiempo que participaba en este mundo tras bambalinas, no dejaba de trabajar en algunos montajes como actor. Aunque de manera amateur, la actuación seguía siendo algo que realmente me inspiraba. El conjunto de estas dos actividades reorientó mi manera de ver el teatro, por lo que también comencé a hacer escenografía a nivel semiprofesional. Trabajar durante tres años en el teatro Juan Ruiz de Alarcón, me dió la oportunidad de conocer la labor profesional de mucha gente y aprender un poco de sus resultados. Entre ellos puedo mencionar a Alejandro Luna, Ofelia Medina, Rufino Tamayo y muchos otros. Todavía me duelen los dedos por los tremendos martillazos que me propiné yo mismo intentando clavar un mínimo de veinte clavos por minuto.

Posteriormente pude trabajar a nivel profesional por mi propia cuenta, sobre todo en espectáculos musicales, donde empezó a crecer mi interés por el diseño de iluminación. Interés que ha ido incrementándose hasta convertirse en parte de mi propia propuesta. Pero creo que me estoy adelantando un poco y pasando por alto la razón que me llevó a elegir la formación académica que posteriormente desarrollaría hasta llegar al nivel que motivó este trabajo. Cuando dejé de trabajar en los teatros de la UNAM tuve la oportunidad de asistir al pintor Mario Orozco Rivera, con quien pude vislumbrar lo que

podría obtener si tomaba la citada opción académica, pues su hijo Gabriel había estudiado éso y él me lo hacía ver muy interesante. Durante esta etapa fui testigo presencial de lo que significaba el trabajo creativo individual, cosa que chocaba con las ideas que yo me había formado en el teatro, donde las circunstancias creativas son diferentes. En el trabajo teatral, las propuestas vienen de un equipo creativo y sólo son concretadas gracias a un equipo de realizadores muy eficaces en su función, pero que no son responsables de las intenciones artísticas ni de sus consecuencias. Son los *creativos*, los diseñadores de escenografía, vestuario, iluminación, etc, quienes dan un paso al frente y reciben las críticas, aplausos y abucheos. La diferencia entre el manejo material de la obra artística y el manejo conceptual de la misma, es también la diferencia entre el artista y el realizador. Hacer conciencia de esa diferencia me llevó a plantearme mi propia dirección, ¿quería ser el realizador material o quería ser el generador conceptual llamado artista? Por supuesto que el dilema se resolvió en la segunda opción, pero todavía tuve un largo trecho de avance en el teatro que hizo afinar mi propuesta y complementarla con recursos luminotécnicos como ya he mencionado anteriormente.

Fué mi experiencia en la realización de algunas producciones, que no incluyo aquí por falta de espacio, lo que finalmente definió con claridad lo que yo deseaba hacer. Casi siempre, el sentimiento que me quedaba después de concluir una escenografía era de desilusión, al grado de no querer siquiera asistir al estreno de la obra para la que había trabajado. Fueron varias las ocasiones en que pensé dedicarme a cualquier otra cosa que no tuviera que ver con el teatro. Sin embargo, después de unos días, al ver alguna de las funciones posteriores al estreno, me reponía al grado que no poder esperar el momento para involucrarme nuevamente en cualquier proyecto que se me presentara. Lo que he aprendido es a hacer del conflicto parte de mi interés creativo pues he comprendido que debo obedecer a mi emoción en toda su dimensión, que se ve involucrada incluso más que mi trabajo físico.

He tenido un sueño recurrente desde hace varios años, no siempre se trata del mismo lugar pero sí tiene las mismas características. En el sueño me encuentro generalmente frente a una cantidad inmensa de agua, contenida de alguna manera por una especie de edificación antigua en algunas ocasiones, o por altas paredes naturales imposibles de escalar en otras, lo cual resulta imponente. El sentimiento siempre es el mismo, una sensación de impotencia y miedo, pero al mismo tiempo una extraña fascinación por descubrir lo que está más allá del agua, que siempre deja filtrar unos juegos de luces que me mantienen en constante expectación por lo que pueda suceder visualmente allí. Este sueño, al igual que el de la infancia, tal vez no tenga nada que ver con mis intenciones artísticas, pero siempre conservo esa sensación onírica que aparece momentáneamente en alguna parte del proceso de lo que he realizado.

1.2.2 *La asimilación de la academia.*

La academia no necesita defensa alguna para justificar su existencia y mucho menos pretendo ser yo quien haga el papel de su paladín o algo parecido. Hoy defiendo la academia frente a la idea que tenía yo mismo de su función y de su creación, haciendo de lado lo que otros han esperado de ella, aunque no puedo excluir las opiniones de las que he sido testigo en mi paso por el estudio sistemático que pretende ser la enseñanza del arte dentro de la Universidad Nacional. La evolución de las ideas en torno a lo que es la vida académica arroja al final de cada ciclo una serie de conclusiones que me parece necesario dividir en etapas, así los parámetros de apreciación se van afinando hasta concluir en una propuesta sustentada y segura, que es lo que se expondrá en los dos siguientes capítulos.

Generalmente pensamos que lo mejor para llegar a ser artista es tomar como modelo a los grandes genios del arte, tal modelo por supuesto como lo entiende la cultura popular, pues pocas veces tenemos acceso a la información de los especialistas, al menos en un inicio. Gracias a estas creencias muchos llegamos a pensar que es mejor seguir el camino del genio incomprendido, estafalario, impulsivo, además y por sobre todo lo anterior, "autodidacta". El rechazo de la academia como método de estudio sistematizado es algo que aparentemente no encaja con la imagen que nuestra cultura ha asimilado como medio de creación, por el contrario, resulta que cualquier artista que exalte su formación autodidacta goza de más preferencia y estima que el que acepta que ha necesitado de una escuela para aprender algo que Dios no le ha dado como bendición.

El conjunto de los aspirantes a convertirse en artistas nos enfrentamos a un mundo de prejuicios, y muchos van con una pose tan arrogante que les hace ver a la institución sólo como el lugar donde se reúnen los genios que necesitan compartir su grandeza y superioridad. Eso sucede por lo menos en el primer año de la licenciatura, época en la que

la escuela nos queda chica, al grado que resulta casi absurda nuestra presencia dentro de ella. Misma que no ayuda en mucho a cambiar las ideas que arrastramos como lastres que no nos permiten ver más allá de la autocomplacencia conceptual. De inicio parece que la escuela sólo nos da un conjunto de anécdotas, recetas e historias que no siempre entran en contacto con nuestra actividad creativa. Al decir esto me refiero específicamente al problema que más de uno enfrentamos (al menos por experiencia propia y otras que me tocaron de cerca), esto es, al proceso de encontrar una relación coherente entre teoría y práctica, que no termina de ser una ni siquiera en la vida profesional.

En la escuela, la ENAP (por lo que a mí toca, y por lo que entiendo la situación no cambia mucho en otras instituciones) las materias teóricas y prácticas están separadas por una brecha casi insalvable, pues incluso los alumnos abordan como un simple requisito la aprobación de las materias teóricas (no sé si en todas las generaciones pero la mía se distinguía por eso), lo cual la mayoría de las veces repercute en un bajo o nulo nivel de discusión en la presentación de cualquier propuesta plástica, sin mencionar las mismas clases que se toman mortalmente aburridas. Las más de las veces el argumento de que “el artista crea, el teórico y el historiador definen” no es más que la muestra clara de la pobreza conceptual mencionada. Desde mi punto de vista, esta situación crea una contradicción no solo dentro del aula y el taller, sino que también incluyen al terreno profesional, pues pareciera ser que la función de una escuela de arte a nivel superior no logra generar más profesionales que el trabajo autodidacta o de taller artesanal, lo que apoya la creencia popular con la que iniciamos éste capítulo. Entonces, ¿para qué sirve la escuela?

A muchos de los que elegimos una escuela para concretar nuestras intenciones profesionales, no se nos presentó, para bien o para mal, otra manera de alcanzar nuestros objetivos. Una buena cantidad de estudiantes como yo, pretendíamos desde la elección de nuestra carrera ejercer como profesionales del arte, a diferencia de algunos

profesionales en otras áreas que se toparon con ello ya muy entrada su formación e incluso una vez terminada la misma. Sin embargo, sólo en ocasiones afortunadas se trataba de carreras con cierta afinidad con las artes. Lo más común es encontramos con médicos, abogados, administradores y un sinnúmero de profesionales formados en terrenos no relacionados directamente con el arte que terminan ejerciéndolo en la vida profesional. Por supuesto que en este trabajo no se pretende desacreditar a dichos profesionales pues nos podemos encontrar con ejemplos muy afortunados como el del dramaturgo Víctor Hugo Rascón Banda, abogado de formación e incluso ejercida como profesión alterna; el pintor Eugenio Cauduro con antecedentes académicos de diseñador industrial; el escenógrafo Alejandro Luna, arquitecto de inicio, siendo éste uno de los casos donde la formación artística es equivalente y consecuente con la práctica profesional, situación que difiere de los dos ejemplos anteriores que requerirían de un análisis más profundo para encontrar las particularidades entre su formación y su actividad profesional. No obstante, y sin conocer las estadísticas, podría decir que son la mayoría de los que ejercen profesionalmente quienes cuentan con una formación académica, lo que hace no sólo válida, sino indispensable la existencia de las escuelas de arte.

Entre las muchas razones que podemos encontrar para elegir una carrera, no siempre podemos incluir la vocación y la disposición personal, pero como sea que nos hayamos iniciado, los que continuamos en esto ya pasados los treinta y cinco ya puede resultar absurdo, sino que ridículo, que exista la posibilidad de que nos topemos con la sorpresa de que elegimos equivocadamente y busquemos encontrar el momento para dedicarnos a otra cosa, echando a la basura todo lo que ya hemos hecho. Por supuesto que no se trata de haber llevado una carrera llena de éxitos y despreciarla, se trata de haber elegido y sostener una posición pese a no ser aceptado en el círculo de los triunfadores dentro del medio. Los éxitos deben medirse más por el nivel en que nuestras

ideas se encontraron con la realidad que con el reconocimiento económico y social, pues para esto se requiere más de otro tipo de estrategias e incluso mañas que están fuera de la creación artística, o en todo caso la academia debería incluir áreas de estudio como: *“Estrategias para complacer al mercado del arte”, “Como mantener una buena relación con el corredor de arte”, “Estrategias para mantener contenta a la crítica”* y otras similares (aunque pensándolo bien no estaría nada mal como materias opcionales para quien quiera seguir ese camino). Pero se supone que estudiamos en una universidad que nos inculcó la responsabilidad, no de darle a la sociedad lo que pide con capricho y sinrazón, sino estudiar las necesidades como especialistas de una rama de estudio y volver a la sociedad nuestras conclusiones. Lo otro ya lo hacen de manera más eficaz todos los medios masivos de comunicación y de expresión, como ya lo hemos analizado en su momento, y creo que por sus alcances no necesitan de nuestra ayuda.

En mi caso, las elecciones académicas han tenido que ver directamente con los intereses que había generado mi incursión en el terreno práctico. La decisión de darle solidez a mi formación académica no tuvo que ver con la obtención de un papel que avalara mi trabajo pues hasta entonces nadie me lo había pedido, más bien correspondió con el interés de llevar más allá la reflexión de los motivos y las consecuencias en mi ejercicio profesional. Obviamente, aunque he venido haciendo lo que hacía antes de entrar a la carrera, los modos, el nivel de conciencia y nivel de propuesta que ha alcanzado mi trabajo, no hubieran sido posibles de no haber mediado una formación académica. Las aptitudes y las actitudes que consolidan las ideas adquiridas en la escuela, son un conjunto indisoluble y necesario para mí, no como pedantería academicista centrada en la actitud, sino con la coherencia de un trabajo integral y conciente. Esto lo he podido comprobar en carne propia, pues aunque había adquirido grandes aptitudes en el terreno práctico, fueron las actitudes producto del estudio sistemático frente al mismo lo que aclaró mis propios alcances y maneras de proponer.

El acto de realizar objetos que contengan intenciones claras, sean de índole artística o no, es un evento que no está ceñido a la casualidad cuando más a la inconciencia. Está condicionado por los hechos que han constituido nuestra formación, tanto en el terreno académico, (pocas veces enfocado exclusivamente a lo que nos interesa); como en el práctico, (no siempre bien dirigido por la intuición, cosa que sólo mejora un poco con la teoría que nos proporciona la academia). Lo primero que tenemos a la mano cuando hemos decidido incursionar en una actividad artística son una serie de ideas con poco o nulo fundamento formal, dependiendo principalmente de nuestra educación desde el nivel básico hasta el medio superior, además por supuesto, de nuestro contexto socioeconómico. Hacerlo solamente de esta manera no sería grave si solo quisiésemos un buen pasatiempo, olvidándonos de la intención de que dicha actividad pudiera servirnos de sustento económico algún día. Pero ¿qué pasa cuando nuestras intenciones sí incluyen una visión profesional y todo lo que eso implica, incluyendo el sustento económico?

2. El discurso “La ambientación como propuesta artística”

En este capítulo se exponen las conclusiones teóricas particulares de mi propuesta artística, interés, investigación documental y conclusiones profesionales se mezclan para dar coherencia a la forma. Ya se han desglosado algunos de los problemas por los que he tenido que atravesar para satisfacer mis objetivos en cuanto a la relación con el medio académico, pero ahora toca a lo teórico la tarea de dar sustento a mis intenciones y estoy convencido que una vez expuesta, la propuesta visual que presentaré en el capítulo final, el conjunto será tan coherente para el lector como lo ha sido para mí. Creo que ya se puede concluir con lo dicho en el capítulo anterior que el interés personal, en términos generales, está dirigido específicamente al diseño y concreción de espacios y objetos plásticos ambientales. Por ésta razón es necesario aclarar de inicio el conjunto de propuestas que lo abordan y cómo es que se concibe al creador que desarrolla dichos proyectos. Inmediatamente después de esto es indispensable abordar el tema del espacio tridimensional y las condiciones culturales que lo definen perceptualmente, pues ésta es la base para cualquier artista que decida abordar este tipo de propuestas.

2.1. Contexto y condicionantes de la propuesta.

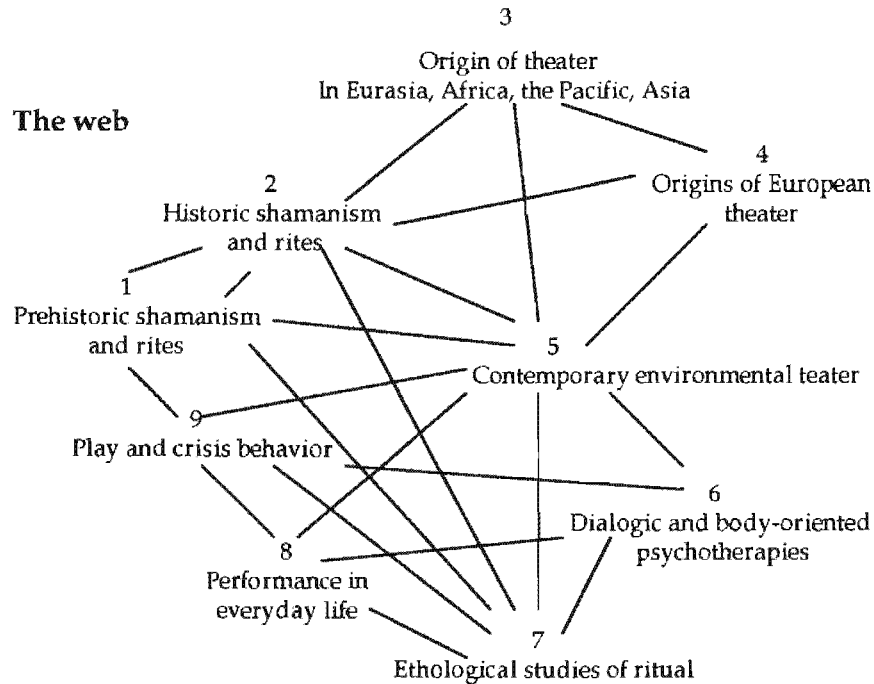
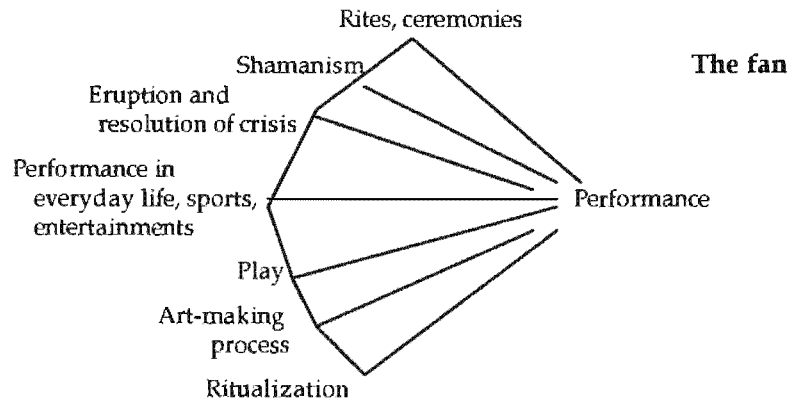
En el siglo XX se da un sinfín de propuestas que se encuentran y cuestionan el arte tradicional, aunque esto ya lo habían iniciado los artistas del siglo anterior. Los artistas proponen en todas las direcciones posibles tomando conciencia del tiempo, del espacio y de lo social, como tema y fundamento de sus propuestas. El mundo del arte toma muy en serio los cuestionamientos y las críticas hechas por los grandes artistas de las vanguardias, quienes trabajan directamente el culto a su propia personalidad. Lo que se traduce directamente en actos, exhibicionistas la mayoría de las veces, tendientes a engrandecer aún más su posición como dictadores de verdades en ese último período de la modernidad (si tomamos como base lo ya tratado en el capítulo 1.1.1). Esos actos son producto y base de algo más elaborado, ya que no sólo encierra al individuo que lo presenta sino también al público que lo presencia. Así, al conjuntarse presentador y observador, aparece lo escénico como opción creativa para todo aquel inconforme con los rumbos que habían tomado todas las artes. Las manifestaciones de este tipo se daban en todas direcciones, desde la provocación pública hasta la búsqueda de elementos que proveía la tecnología para revolucionar lo establecido. Lo permisivo de las acciones escénicas en cuanto a materiales y espacios colocó lo escénico en el centro de las nuevas propuestas.

Dentro de esas nuevas manifestaciones aparecieron algunas que han querido ser diferenciadas de lo teatral, de lo escénico, lo pictórico, lo escultórico y todo aquello que suene a arte tradicional, para insertarlas en lo que se ha dado en llamar *la performance*, la cual pretende ser una disciplina independiente de las demás artes, con sus propias normas y leyes. Aunque habría que aclarar que dentro de la historia de esta supuesta arte nueva hay un sinfín de creadores que han salido de sus áreas originales de creación, no con el afán de crear un arte nuevo, sino con el derecho que les provee su espíritu creador,

ya que se encontraron con que las condiciones que les imponían las obsoletas reglas del arte tradicional, ya no cumplían con sus proyectos creativos.

Las condiciones establecidas en todo el arte cayeron en decadencia, y en consecuencia los creadores de cualquier rama del arte tomaron la *performance* como alternativa de libertad. Pero puede surgir aquí una confusión si tomamos esta posición como una simple negativa de participar en el ambiente al que pertenecían, para lanzarse a otro con nuevas condiciones. Tal vez para los individuos de habla inglesa el término resulte completamente coherente con la propuesta creativa, pero la aplicación de esa palabra en nuestro idioma causa cierta confusión que es necesario aclarar. Tomemos la traducción de *performance* del diccionario inglés-español Langenscheidt que lo traduce como ejecución, desempeño, representación, función, actuación ya sea dentro de la música, la danza o el teatro, y en relación con lo tecnológico es funcionamiento, rendimiento o comportamiento cuando se trata de definir un proceso mecánico. Lo que se refiere a lo escénico va más allá de lo teatral, pues éste tiene una historia ligada a ciertos parámetros y reglas culturales vinculadas a la tradición y al espacio denominado con el mismo nombre. Lo escénico incluye lo teatral pero no se limita a ello, es mucho más amplio y por lo mismo se puede relacionar en término más directamente a la palabra *performance*. El término no designa una manera nueva de hacer arte, ya que muchas de las escuelas en países de habla inglesa, en particular en Estados Unidos, llaman "performing arts" a todas las artes escénicas, y es el "performer" el que ocupa el espacio de representación. Para mayor claridad podemos incluir los esquemas de Richard Schechner²⁸ que ubican de manera más clara el concepto de *performance* tanto en un esquema de abanico como en un esquema de red:

²⁸ Schechner, Richard. *Performance theory*. New York / London: ROUTLEDGE. 1988. Introduction.



El panorama de lo eventual como ritual dentro de la cultura, tanto actual como desde el principio de la actividad social humana, aparece aquí como correspondiente y

complementario en sus variantes. Aún, se puede complementar éste análisis con el siguiente párrafo del mismo autor:²⁹

“Performance is an inclusive term. Theatre is only one node on a continuum that reaches from the ritualizations of animals (including humans) through performances in everyday life - greetings, displays of emotion, family scenes, professional roles, and so on - through to play, sports, theater, dance, ceremonies, rites, and performances of great magnitude.”

El teatro; el rito; la fiesta popular e incluso el evento político son manifestaciones escénicas y por lo tanto se influyen mutuamente, así como influyen al arte en general, e incluso habría que añadir todas las variantes de lo escénico en el contexto moderno como la televisión, el cine, la publicidad e incluso la radio por su potencialidad narrativa. El evento, con limitaciones de tiempo pero con libertad de acción, es lo que cobra importancia artística en todo el siglo XX, marcando incluso las manifestaciones artísticas que se basan esencialmente en su materialidad. Si bien todos los artistas plásticos incursionan en *la performance* para obtener libertad creativa, también hay quienes rompen con las ataduras del viejo arte sin llegar a ser escénico, pero sí eventual. Muestra de esto es la instalación; el arte objeto; el land art y otros con términos que intentan denotar la ocupación del espacio con medios materiales y no humanos. En términos genéricos se ha llamado instalación a la manifestación artística que aborda la creación plástica tridimensional sin incluir al performer, ocupándose del espacio pero no de un desarrollo dramático.

Al igual que la, o el, performance que no puede definir sus fronteras con las artes escénicas tradicionales, lo cual limitaría sus propios alcances de acuerdo con Roselee Goldberg, la instalación se pierde en un mar de calificativos que definen propuestas específicas e intenciones. Esta movilidad de significados ha llevado a las propuestas que

²⁹ Schechner, Richard. *Performance theory*. New York / London: ROUTLEDGE. 1988. Introduction.

abordan el espacio a definiciones tales como: "ambiente", utilizado en la parte correspondiente de la bienal de Venecia en 1976; "espacialismo" para Lucio Fontana proclamado en su manifiesto blanco de 1946; o "assemblage" y "environment" más usados en los años 60's. Por lo que respecta al presente trabajo cualquiera de estas manifestaciones tienen el mismo principio, la libertad como principio creador. Incluyendo a las que tradicionalmente, con reglas establecidas, enriquecen a los productores artísticos con su historia y su técnica. Podemos ver que el espacio se ha convertido en soporte y tema de las propuestas artísticas actuales, tiempo y espacio han tomado un nuevo valor, no dado exclusivamente por el artista pues también la sociedad recibe y elabora de manera diferente tales conceptos.

2.1.1. *El espacio social.*

Como artistas visuales hablamos todo el tiempo acerca del espacio, tanto dentro de las propuestas que abordan lo bidimensional, como dentro de las que proponen tridimensionalmente. No sólo es tema recurrente dentro de los que, como nosotros, hacemos uso y conciencia de las dimensiones que vamos a intervenir materialmente, son muchos los estudiosos que lo analizan y pretenden aplicar sus conclusiones a todas las disciplinas y actividades del hombre en sociedad. Casi todo estudio del espacio es dividido en dos aspectos fundamentales, el espacio como existencia física y el espacio como percepción sensorial. El primero se ocupa del análisis de la existencia física "real" de lo que llamamos espacio, con toda la información fisiológica que perciben nuestros sentidos y de cómo llegan al cerebro; y el segundo aspecto se centra en estudiar lo que nuestros sentidos elaboran a partir de esa "realidad física percibida". Dicha división se encuentra con fronteras muy difusas si se las quiere ver por separado, por lo tanto todo estudio debe incluir los dos aspectos en relación mutua, el concepto de espacio estrictamente físico y carácter perceptual de dicho fenómeno son un sólo fenómeno.

La ideología de una cultura y aún dentro de una época influye de manera directa en la percepción del espacio, se puede decir que la percepción tiene también principios ideológicos como lo tratamos en su momento con Antonio Marina al ver desde el significado en el capítulo 1.1.4. La física es una de las áreas de estudio donde lo ideológico hace ver al espacio de manera diferente a como se puede concebir el mismo en otras épocas. La concepción del espacio más actual viene acompañada también de nuevos conceptos en la ciencia, como lo expone Oscar Olea:³⁰

"En la física actual, la relación mente-objeto comenzó con la idea einsteiniana de asociar la gravedad a la geometría del espacio y no a una "fuerza" misteriosa, tal como ocurrió en la física

³⁰ Varios autores. *Arte y espacio, XIX Coloquio internacional de historia del arte*. México: UNAM-IIE. 1997. pp 18

clásica. La teoría cuántica hizo lo propio al descubrir los “campos” que rigen el comportamiento de las partículas; con ello, materia y espacio (lo lleno y lo vacío) se vuelven un todo inseparable, en tanto que cualquier sólido genera un campo gravitacional en forma de curvatura del espacio circundante.”

La concepción de esa fuerza misteriosa ya no es la presencia omnipresente de un demiurgo fuera de la mente humana, pues hasta lo vacío está conformado por un elemento sin el cual lo lleno tiende a perder estructura como tal, así el hombre empieza a concebir la materia con sus consecuencias no visibles pero sí medibles en su influencia gravitacional. Es la humanidad misma la que se toma como medida para concebir su entorno pues nunca rebasa sus propias proporciones. No es casual que las medidas de lo grande y lo pequeño sean solo en relación a la proporción humana, y lo lleno y lo vacío a nivel subatómico sean conceptos en sí mismos, pues aunque por el momento resulte irrefutable no es estrictamente comprobable, ya que nadie puede decir que ha visto una partícula subatómica. Hasta la ciencia es sólo ciencia en relación con lo medible humanamente no soloamente en sus proporciones corporales sino también en sus proporciones mentales e ideológicas.

Existe claramente el proceso fisiológico que representa la percepción del espacio, pero el registro en sí aporta poco en cuanto a la manera de descifrarlo, su funcionamiento está íntimamente ligado a la relación que el individuo mantiene con la sociedad en la que vive. La reacción en cadena, la masa crítica, el uranio enriquecido y otros tantos conceptos aportados por la era atómica son conceptos que influyen nuestra concepción del espacio a nivel consciente e inconsciente. El hecho de saber que el avión en que volamos puede sostenerse en el aire gracias a la relación entre la atracción gravitacional y la aerodinámica, nos da la tranquilidad suficiente para saber que podemos estar en Europa en menos de ocho horas. Conceptos que influyen en nuestra manera de ver el mundo, como éstos, son parte de un espacio y tiempo social que nos define. En la Edad Media no se concebía el espacio más allá de lo visible o directamente referenciado, por lo tanto su universo era

más pequeño pero indudablemente funcional para su época.

Actualmente la saturación de los espacios sociales y sus consecuencias, tanto psíquicas como sociales, es algo que preocupa a más de un estudioso de la convivencia y el bienestar mental en la sociedad, psicólogos, sociólogos y urbanistas entre ellos. Para ello se han elaborado estudios que pretenden analizar la territorialidad, el espacio y el control demográfico a partir del comportamiento de especies animales que arrojen luz sobre los problemas que puede tener el hombre y cómo prevenirlos, o resolverlos en caso de que ya se manifiesten.

Edward T. Hall analiza minuciosamente algunos estudios realizados en animales, de los cuales logra concluir que algunos fenómenos relacionados con el espacio disponible por cada individuo dentro de una estructura social, son determinantes en la relación armoniosa de la misma y que cualquier alteración que rebase los límites mínimos permitidos pone en peligro la supervivencia de toda la especie. Para fundamentar su extenso análisis de cómo el hombre estructura su mundo sensorial, se basa principalmente en el trabajo de los psicólogos transaccionistas, los cuales descubrieron que el hombre estructura activa pero inconscientemente su mundo visual, es decir, hay una transacción activa entre el hombre y medio. Sobresale de entre todos los autores que Hall menciona el psicólogo James Gibson:³¹

“En todo estudio de la visión es necesario distinguir entre la imagen de la retina y lo que el hombre percibe. El excelente psicólogo de Cornell James Gibson, que ya he citado varias veces en este capítulo, llama técnicamente a la primera “campo visual” y al segundo “mundo visual”. El campo visual está compuesto por formas luminosas que cambian constantemente (y que la retina registra) , y el hombre las utiliza para construir su mundo visual. El hecho de que el hombre diferencie (sin saber que lo hace) entre las impresiones sensoriales que estimulan la retina y lo que él ve indica que los datos sensorios de las otras fuentes le sirven para corregir el campo visual.”

³¹ Hall, Edward. *La dimensión oculta*. México: Siglo XXI. 2003 pp 85.

Sí, el hombre ha creado un mundo que no le fue otorgado por la naturaleza y aunque éste se basa en el mundo físico en el que habita, no se rige completamente a sus leyes, pues el hombre con su espíritu creador se mantiene en una eterna inconformidad con el mundo que lo aprisiona, sometiéndolo a una constante transformación. La naturaleza se transforma a sí misma con sus propias leyes pero el hombre ha trascendido las mismas heredando un mundo material que transforma dentro de su civilización, que a su vez transforma para heredarlo a sus sucesores. Ya no podemos ver al mundo puramente como la naturaleza nos lo presenta, nuestra idea de él está plagada por lo que la humanidad ha querido que sea en un proceso de autodomesticación incesante. Heredamos una idea de mundo, aunque el mundo físico siga siendo el mismo desde la aparición del primer hombre. Claro que habría que añadir el desgaste y transformación que ha provocado la sobreexplotación de los recursos y la contaminación, pero hasta esto forma parte de ese proceso de apropiación ideológica de nuestro entorno, desde la invención de la rueda con la consecuente traza de caminos, hasta la era espacial con el sembrado de satélites y sondas espaciales.

En este mundo actual donde la visión se ha vuelto el sentido predominante de comunicación, como ya lo vimos en la exposición de Sartori en el capítulo 1.1.2., cualquier expresión se sintetiza y casi exclusivamente se analiza por lo que el ojo registra. Parece que estamos condenados a convertirnos en entes caracterizados por sus grandes ojos, carentes de cualquier otro sentido, si atendemos a la teoría evolutiva de que cualquier órgano que no se utiliza tiende a desaparecer. Por supuesto que tal suposición es completamente absurda cuando se habla de percepción espacial, pues el ojo es apenas la parte topográfica de la percepción del espacio. Creer por ejemplo que percibimos el espacio en una fotografía despojada de las demás características sensoriales que nos proporciona el espacio real, es privar a la percepción de toda la riqueza de la que es capaz el ser humano en una verdadera participación presencial con el espacio. Culturalmente

nos hemos olvidado de sentidos como el olfato, principalmente dentro de la cultura occidental, pues otras culturas no lo han abandonado al mismo grado ni de la misma manera, como lo expone Hall al hacer un análisis comparativo en diferentes culturas. La percepción del espacio no sólo es elaborada por los sentidos, o no como los hemos concebido pues cuando por ejemplo nos referimos a lo sonoro, lo delimitamos exclusivamente a las ondas que viajan por el ambiente y que son percibidas mayormente por el oído, pero nos olvidamos de las sensaciones que provoca al interactuar de un objeto con capacidad de emisión sonora con el cuerpo y el ánimo humano como receptor particular de estímulos. Al querer dividir todas nuestras percepciones caemos en el error de fragmentar el todo y despojarlo de lo que en conjunto nos provoca.

Tanto la química, la física, la biología como la psicología se han ocupado del funcionamiento de la percepción en el área que les toca, fragmentándolo y privándolo de lo vivencial humano, mismo que el artista no ha olvidado y es precisamente lo que lo mantiene como creador único dentro de la sociedad. En la interpretación que el espíritu creador humano ha hecho de su entorno siempre ha venido implícita una propuesta de transformación. Cualquier creador que propone pasa primero por la etapa de análisis de su realidad, con la cual no está completamente de acuerdo. El descubrimiento y la invención es consecuencia de la inconformidad. Así el artista no se concentra tanto en las partes como en la generalidad en la que participa vivencialmente.

2.1.2. El espacio para el artista.

Por supuesto que el hombre está acostumbrado al hecho de que hay lenguajes que al principio no entiende y debe aprender, pero como las artes plásticas son principalmente visuales espera recibir el mensaje al punto y si no lo logra es probable que se sienta afrentado. Algunos espectadores suponen que lo que pretende exponer la obra plástica debe estar contenido y emanar de su materialidad, no les parece correcto que la obra les exija un diálogo que haga conexión entre el “mundo visual” del artista y su propio “mundo visual”, pues para ellos, el problema no debe sobrepasar el “campo visual” como evidencia clara y concisa del acto artístico. El concepto de “obra abierta” que se expuso en un principio es algo completamente incoherente con la idea que culturalmente nos hemos formado del consumo del arte.

Por un lado, como ya se ha dicho, el hecho de que la visión sea un órgano físico, de distancia, hace que el concepto de espacio sea más fácil de dividir entre lo visible y lo invisible; el espacio táctil pone al espectador en contacto directo con los objetos que lo rodean, mientras que el espacio visual subraya la presencia de varios objetos con relaciones interesaciales, no sólo entre ellos mismos sino para con la percepción humana.

Cuando hablamos de percepción del espacio, no podemos evitar el relacionar éste con la percepción de la realidad en general. La una que incluye al otro, no se pueden concebir como algo que sucede estrictamente fuera de nosotros y a lo cual tenemos acceso como si se tratase de la verdad misma. Es necesario conceptuar al espacio como una construcción elaborada a partir de nuestros sentidos como base y nuestro intelecto como la medida que rige a la vez que se deja condicionar por la percepción.

El arte, al hacer uso del espacio se convierte en una herramienta de conocimiento de la realidad, basta con ver el arte que nos antecede en la historia para comprender algo de lo que pudo haber sido el mundo perceptual del hombre, o los hombres que nos

antecedieron en el tiempo, lo que nos sirve de guía para comprender algo del tipo y la organización de nuestros propios sistemas visuales. Si tomamos en cuenta que la historia de las artes plásticas es casi tres veces más larga que la de la escritura, podemos darnos cuenta de la importancia de éstas como medio para obtener conocimiento. Es decir, nuestro "mundo visual" es un producto que está cargado de información heredada, que nos ha enseñado a percibir de cierta manera, dependiendo de nuestras influencias culturales. Estas pueden ser fuertemente influenciadas por culturas dominantes como en nuestro caso es toda la herencia que hemos obtenido de occidente, pero hay todavía otras culturas que compiten con este modo de ver el mundo, como lo son la cultura oriental y la del medio oriente. Aunque tal parece que el camino por el que nos lleva la globalización es el de intentar estandarizar los gustos y preferencias, y por lo tanto nuestra manera de percibir el mundo visualmente.

El artista comprometido debe ser la medida de lo que la sociedad asimila, no como un todopoderoso al que no se le escapa nada, por el contrario, debe mantener la humildad que le da su limitado punto de vista, sin que esto lo libere del compromiso de analizar su realidad de manera crítica y responsable. La propuesta artística que aborda el espacio está rodeada de un sinnúmero de connotaciones contenidas en su materialidad, y el artista debe estar consciente de ellas, no más allá de su propia medida. Dicha medida, aunque personal, no puede ser limitada, es responsabilidad del artista en general tener una gran amplitud cultural para no caer en propuestas improvisadas y limitadas.

Si bien el punto de vista de las ciencias físicas y fisiológicas, el espacio es simplemente concebido como un conjunto de relaciones objetuales que son separadas por un espacio vacío, no quiere decir que el artista sea un simple constructor o invasor de espacios. La concepción de espacio y de los elementos que lo ocupan no está ligada solo al tránsito y estimulación de los sentidos, pues el espacio dentro de su existencia física y perceptual es la base para el diálogo sónico que establece el transeúnte con él.

El artista del espacio trabaja y elabora objetos, pero su creación no sólo se limita a las propiedades físicas de tales elementos. Se vale de ellos para crear dentro lo intangible del espacio vacío que potencialmente será llenado por el tránsito físico e imaginativo del espectador-transeúnte. *“Hablar de un “espacio vacío” equivale a no decir absolutamente nada, ya que el espacio sin la materia se torna totalmente inaprensible, y únicamente podemos percibirlo en relación con los objetos que lo pueblan y las distancias que los separan.”*³² La relación lleno-vacío se extiende más en la relación luz-sombra y sus dimensiones intermedias que llevan lo sólido a diferentes grados de solidez hasta llegar al estado gaseoso, prácticamente imperceptible para el ojo, y lo mismo sucede con la luz, pues la existencia material puede gozar de una solidez inexpugnable, pero su existencia es nula si no es percibida visualmente. Podríamos incluir en el terreno perceptivo a los demás sentidos, pues también son parte importante del acto contemplativo que efectúa el espectador al que pretendemos dirigirnos. El arte en general hace tomar conciencia de las propiedades acústicas del espacio como sucede en la música, o el análisis del espacio con recursos táctiles como puede funcionar la escultura, así la contemplación del arte no se limita al ojo como hemos visto en el capítulo anterior. Para el tema que nos ocupa es importante ampliar la contemplación estética del espacio a todos los sentidos, desde las condiciones lumínicas del espacio hasta las térmicas, acústicas y texturales.

Así como podemos llamar espacio a todo lo que es ocupado por algo, también lo es el espacio posible que podría ocupar ese objeto. Si contemplamos el espacio que separa el mundo de objetos que nos rodea no es que lo tomemos como un espacio vacío e inservible, pues éste guarda una relación directa con nosotros en nuestra capacidad de ocupar físicamente ese espacio. Es decir, percibir a ese espacio aparentemente vacío como potencialmente transitable. Esto es más evidente en el espacio generado por la iluminación pues no olvidemos que la primicia para la percepción visual parte de las propiedades

³² Varios autores. *Arte y espacio...* Op Cit. pp 15

físicas de la luz, pero ésta no incide siempre de la misma manera sobre los objetos que conforman la realidad circundante, todo depende de la fuente lumínica y sus características particulares. Si tomamos como ejemplo la luz solar, habría que tomar en cuenta el sinfín de variantes en su incidencia sobre un lugar en particular: condiciones atmosféricas; altitud y latitud; posición del sol acorde al horario, e incluso fenómenos meteorológicos como los eclipses conforman variantes importantes para la apreciación del espacio. El espacio vacío, o mejor dicho el espacio que no es ocupado o delimitado por objetos, también puede ser ocupado y delimitado por la luz, apareciendo y desapareciendo objetos, y haciendo perceptible y potencialmente transitable al espacio. Los pensadores medievales tenían cierta razón al pensar que era la vista la que arrojaba rayos en dirección a los objetos, si tomamos éstos como una manera de impregnar el entorno con nuestros juicios aplicados a la realidad de una manera inconsciente.

Podemos ver que el espacio tiene un número ilimitado de condicionantes en su existencia física, y es inseparable de su existencia perceptual. El espacio está cargado de cultura, aún el que no es elaborado por la mano del hombre. El espacio no es dado a priori como algo universal, pero el juicio que se tiene de él sí. Pero lo que nos importa en este caso es como usa el hombre el espacio para comunicarse y crear. Es decir, cómo el hombre hace arte a través del espacio.

2.2. Definición del trabajo espacial.

Hoy más que nunca las artes han roto sus barreras plásticas y prácticas. Lo que tradicionalmente era definido como arte basándose casi exclusivamente en lo que su materialidad le otorgaba por herencia, termina por desgastarse y ceder ante la presión que empuja a una nueva conceptualización del arte. Reina junto con la libertad una gran confusión en cuanto a lo que es o debe ser el arte, debatiéndose entre lo que hereda y lo que exige el tiempo en que se desarrolla.

En algún momento durante la maestría, escuché la conferencia de un pintor donde éste comentaba aliviado que *“la pintura se ha librado de la carga de ser el gran arte”*³³, y que por lo tanto era en este momento cuando la pintura podía ser sólo lo que su definición más tradicional le atribuía, es decir, *“pigmento de color retenido en un soporte por algún aglutinante”*, según sus propias palabras. El mismo conferencista atribuía dicha condición a que el arte de vanguardia peleaba por definir el nuevo arte entre nuevos materiales y nuevos medios, dejando así el campo libre a las artes tradicionales para ser lo que *“originalmente eran”*³⁴. Tal argumento chocó inmediatamente con lo que yo me había estado planteando como problema a resolver en mi propio campo profesional. Por un lado tenía la opinión de alguien que se sentía parado en un terreno seguro y con una rotunda falta de contradicciones, pero por otro me enfrentaba con la confusión que me causaba el hallar mi propio interés ubicado tajantemente dentro de las llamadas nuevas tendencias.

La cita anterior ejemplifica una opinión generalizada entre propios y extraños en el ámbito artístico. Confundir el medio con la intención es sin duda una de las grandes limitaciones que se autoimponen tanto espectadores como creadores para la apreciación y la creación de las artes. Creer que al arte lo define de una vez y para siempre el material

³³ Villa, Saul. Conferencia dictada el día 23 de Marzo de 2001 en la Escuela Nacional de Artes Plásticas Xochimilco.

³⁴ Ibid.

físico que lo sustenta, sería equivalente a afirmar que el arte no es el mismo a lo largo de la historia, pues a nueva materialidad debería corresponder un arte nuevo. Puede sonar lógico para algunos, pero si el arte nace y muere constantemente con los materiales que el momento histórico nos da, ¿la intención artística acompaña necesariamente a su materialidad en su destino fatal? No tendría el artista la capacidad de inventar de la nada algo completamente nuevo, son necesarias las cenizas de lo anterior para que resurja el arte. El acto artístico no implica crear y descubrir de la nada, sino más bien infundir el entusiasmo del espíritu en la materialidad de su tiempo y espacio de creación. En este oficio de ave fénix no se puede olvidar el origen, tanto para estar a favor, como para estar en contra de lo establecido, pues sólo de la contradicción surgen el cambio o la revolución. Incluso la sociedad no podría ser diferente cada mañana, o cambiar al surgir nuevas propuestas. Lo enteramente nuevo sería imposible de descifrar y por lo tanto sería incapaz de provocar algún sentimiento.

Es evidente que cualquier posición que se tome en la definición del propio quehacer artístico es una redefinición de lo que ha venido siendo el arte o lo que nos han enseñado como tal, pues no existe el “borrón y cuenta nueva” para continuar en lo que se había quedado la propuesta que retomamos por muy antigua o reciente que sea. La propuesta actual, es actual y no puede librarse de la historia del arte con sus aciertos y errores. El caso citado se contrae a definir el arte sólo por la técnica que lo caracteriza, hace de lado la poética que lleva al artista a tomar el pincel, impregnarlo del pigmento disuelto en el aglutinante y violar el blanco del soporte. Como dice Etienne Soriau³⁵ *“Una pincelada cualquiera es una opinión”*.

Pero no se debe perder de vista el valor de la propuesta de Saúl Villa, ya que se trata, nos guste o no, de una definición de arte particular y participa de las propuestas y contrapuestas que rodean el esfuerzo por entender el arte actual. ¿Qué sería del arte si no

³⁵ Soriau, Etienne. *La correspondencia de las artes*. México: Fondo de Cultura Económica. 1986. pp 35

hubiera alguien tratando de definirlo? Y también sin alguien a quien no le interesa, en el intento por sustentar el presente artístico con el pasado histórico. Teóricos como Hauser pueden proclamar “*El fin del arte*”³⁶, pero no el fin del acto artístico. Consignas como éstas son totalmente lógicas y siempre deben estar presentes en el momento justo en el que el arte, o mejor dicho, las definiciones que lo sustentan (aunque sea inútil tratar de ver la misma palabra “arte” con neutralidad) ya no cumplen con las expectativas que le exige su momento histórico específico. Parece que se justifica que surjan ideas “*contra el arte y los artistas*”³⁷, aunque debería ser más bien contra las modas y las conveniencias de mercado, pues sería erróneo pensar que propuestas como éstas tratan de eliminar el arte y expulsar a los artistas de la sociedad como lo haría Platón en su *República*. A mi modo de ver, no es contra la esencia que encierra eso que ha hecho la humanidad desde que tenemos conciencia histórica, sino contra el estatismo de lo que es creado como objeto social y contra quienes sustentan y avalan ese lastre que ciega la sensibilidad y perpetúa lo viejo como si se tratara de una verdad inamovible.

Para llegar a una definición que sirva a los intereses particulares del presente trabajo es necesario partir de esa supuesta dicotomía ya expuesta un poco más arriba, esto es, la validez de definir al arte por su concreción material por un lado y el ánimo con el que se aborda por otro. Es claro que los dos aspectos, el medio; como materia, práctica y dominio, y la poética; como el porqué y el para qué de la actividad artística, son en conjunto problemas a resolver para cualquiera que haya decidido incursionar en el arte, llámesele convencional, vanguardista, tradicional, alternativo, etc.

Es menester por tanto, empezar por aclarar el campo técnico-material que definirá la propuesta de la que trata el presente trabajo. Tal definición es más bien una delimitación (o tendría que decir expansión) de lo que se pretende abarcar como

³⁶ Hauser, Arnold. *Sociología del arte*. Madrid: Guadarrama. 2a Ed. 1977. pp 832

³⁷ Guimpel, Jean. *Contra el arte y los artistas*. Barcelona: Gedisa. 1979. 172p

ambientación. Esto se hace necesario en un aspecto clave como el consumo, pues si tomamos en cuenta que el consumidor de arte marca sus inclinaciones asociadas al material utilizado como dice Soriau *“Cuestión de gusto. Quien prefiere determinado arte, habrá siempre de preferir su condición física particular”*³⁸. Entonces, ¿cómo presentarle la ambientación a quien por tradición gusta de la escultura, o de la arquitectura o del teatro? sólo por mencionar las artes que evidentemente se ocupan del espacio transitable. Habrá para quien por fortuna, la arquitectura y la escultura contengan el mismo ánimo de goce estético. Pero ¿habrá quienes disfruten igual de las artes escénicas? Y aunque el público potencial para las ambientaciones se encuentre en las áreas tradicionales de las que nos ocupamos, es posible que éstos mismos no consideren tan noble o tan artística una propuesta esencialmente efímera como lo es la ambientación en algunas de sus aplicaciones.

¿Puede la ambientación tener una temporalidad más amplia como manifestación artística independiente, aún ubicada en un espacio arquitectónico preexistente? ¿Puede una propuesta espacial ya creada como manifestación artística, confundirse con otra que lo aborda y lo re-significa sin que ninguna de las dos pierda su carácter individual? Los cuestionamientos podrían parecer un simple análisis de mercado, pero una investigación como ésta debe definir al menos implícitamente en la propuesta personal también esos aspectos. Es por eso que en el presente estudio se toma lo ambiental como un conjunto abordable por el arte en general, preponderando la importancia de conceptualizarlo así tanto en la fase de formación como en la vida profesional madura. La consigna es mantener contacto creativo con todas las artes que aborden el espacio, sin importar a cual arte hayamos decidido dedicarnos. Es el carácter creativo el que se toma en cuenta para seleccionar a las artes que se van a tratar, no sus alcances técnicos o materiales ni su permanencia en el tiempo.

³⁸ Op Cit. pp 62

Habría que considerar la legitimidad de la ambientación conforme a lo establecido como arte. Por supuesto que no es mi intención defender un sistema de “bellas artes” para oponerlo al sistema establecido que no se presta a mis conveniencias. Ni pretendo descalificar otras artes para justificar mi propuesta, simplemente pretendo encontrar los fundamentos necesarios que me den derecho a proponer a un nivel artístico individual, pues personalmente no creo en la división tradicional entre artes menores y mayores.

Etienne Soriau hace un análisis extenso sobre las divisiones del arte y su validez práctica y teórica. Expone a grandes rasgos cómo el arte ha sido dividido por sus gamas sensibles y que esto ha sido aceptado como verdad sin dejar de ser arbitrario, pues aunque llevamos siglos con estos sistemas organizados y depurados por el uso constante, no deben considerarse como inamovibles. Es necesario ser rigurosos y concebir el universo que significan las artes en general bajo el único enunciado válido para todas las propuestas habidas y por haber, “El arte”. Como a continuación lo espone este autor:³⁹

“Mas este mundo fue instaurado por un único demiurgo; por una única fuerza enteramente entregada a su labor en cada uno de estos seres, y que se llama el arte. Y este arte es el que podremos sin duda abarcar, merced a un último procedimiento metódico, que consiste en situarnos frente a las obras, más bien que frente a los hombres, artistas, creadores, o quienes las contemplan. Por que el arte no es únicamente el pensamiento en cierto modo privado y personal del artista, sino también un conjunto de necesidades imperativas, que se imponen al artista; que sirven de norma, a la vez que de apoyo; y que, en el curso de su labor, le proporcionan su experiencia, sin que esta última aparezca después sino en la obra misma.”

Este planteamiento descubre un elemento disociativo primordial en la relación espectador-obra-artista. Refuerza lo que se ha venido exponiendo a cerca de la supuesta individualidad e independencia del artista y de los parámetros de los que nos valemos para descifrar la obra de arte. Al ponernos frente a la obra artística ¿la contemplamos por

³⁹ Op cit. pp 31

el sólo hecho de estar ahí y con la disposición de dejarnos llevar por lo que es o deja de ser? o ¿es que el artista influye en la contemplación de la obra que presenta siendo parte de ella, no sólo como creador de la misma, sino como personaje con un discurso original y digno de admiración?. No solamente el artista, quizá la galería o el museo, y más aún, todos los prejuicios que hemos aprendido acerca de lo que la obra en particular y el arte en general deben ser. Este último aspecto puede ser el más peligroso, pues encierra entre muchos otros mal entendidos, lo que R. G. Collingwood llama el conjunto de “*significados impropios*”⁴⁰ cuyo amplio análisis demuestra cómo afectan los usos y costumbres a la concepción del arte actual. Estos significados impropios están divididos en obsoletos o anticuados, significados analógicos y significados de cortesía. Los significados obsoletos o anticuados son los que nos hereda la historia, son los que alguna vez tuvo la palabra que ahora usamos pero no ha evolucionado a la par que el objeto al cual designamos, pero usamos por la fuerza del hábito. Estos significados se pueden dividir entre los más y los menos arcaicos; algunos no representan ningún peligro para los significados presentes, que son generalmente los más arcaicos. Pero los menos arcaicos se adhieren a las formas modernas de designar una actividad, la contaminan y confunden de tal modo que sólo podemos distinguir su verdadero significado (entendiendo por verdadero significado al cual designa más específicamente la actividad a la que nos referimos en nuestro tiempo y espacio) mediante un cuidadoso análisis del hecho que nos interesa. En el caso que nos ocupa, el mismo Collinwood hace una diferencia entre “*arte*” y “*arte propiamente dicho*”. Así deja a la artesanía el título que por herencia le corresponde y aplica el segundo término al quehacer específico que hoy se puede diferenciar de la artesanía, que tiene su herencia en ésta y puede seguir llamándosele “*arte*”, pero para fines de un análisis más claro el autor que tratamos pretende al designarlo “*arte propiamente dicho*”, corregir lo que de obsoleto pueda tener la palabra “*arte*”.

⁴⁰ Collinwood, R.G. *Los principios del arte*. México: F.C.E. 1993. pp 16-18

Los significados analógicos son aquéllos que usamos para designar algo que se parece a lo que en otras lenguas, culturas e incluso en otros tiempos se le atribuían al hecho al cual queremos designar. Esto crea confusiones de significado pues los términos que nosotros buscamos para designar nuestra propia experiencia no siempre están a la mano ni son tan particulares, por lo que recurrimos a otros términos que designan una actividad o un hecho que se parece a la actividad o al hecho que queremos designar. Pero corremos el riesgo de arrastrar con estos términos uno o varios significados que no queríamos dar, las usamos no como palabras creadas para designar las particularidades de algo, sino por su sentido analógico. Los significados de cortesía no son los menos peligrosos para lograr un buen entendimiento de lo que queremos designar, pues estos basan su juicio no en la fuerza descriptiva de la palabra sino en la emoción que los lleva a aplicarla. Es decir, se da mas importancia a lo que se desea o se rechaza del título que la palabra impone sin importar si el significado realmente se adapta a lo que se quiere decir. Así, la palabra caballero, cristiano, comunista, etc. obtienen significados emocionales al aplicarlas despectivamente, como insulto o como halago. Los dos planteamientos anteriores nos llevan a un mismo problema, ¿es posible adaptar los conceptos a las sensaciones que nos provocan las obras por sí mismas? Por un lado la división tradicional de las bellas artes pretende encerrar en la técnica toda la definición de cada una de las artes, viéndolo así no es de extrañar que alguien defina el arte en términos tan seguros cuando se refiere a la técnica más que al compromiso personal de hacer arte. Aunque me parece correcto hablar del arte en general, para definir la actividad humana en la que trabajamos, creo que tenemos que ser muy precisos al particularizar en el sentido único e individual con el que abordamos nuestro problema artístico.

Podemos ser pintores en general, como definición profesional, pero ¿cuál es la posición específica ante ello? Podemos dejar que la obra hable por sí misma, claro que puede hacerlo al estar constituida por elementos legibles a la cultura a la que

pertenece. Pero existe un compromiso individual, algo que a nosotros mismos como creadores nos sirva como lineamiento y método de análisis para continuar. Al menos a los que nos dedicamos a alguna actividad artística y tenemos una preparación universitaria que nos obliga a investigar causa y efecto de nuestro trabajo.

Se nos impone el discurso artístico individual, para evitar cualquier confusión y mal entendido en la apreciación de nuestra obra, no sólo como explicación a lo que hacemos. Es nuestra responsabilidad en nuestro tiempo y espacio, aunque claro que no se trata de incendiar la historia del arte y erigir algo nuevo sobre sus cenizas, por el contrario, creo que es indispensable estar conscientes de nuestra herencia y levantar nuestra propuesta individual a partir de los desacuerdos y afinidades que adquirimos de ella. Si vamos a definir nuestra manera de hacer arte tendrá que ser en los dos aspectos ya planteados, pues todo arte visual implica materialidad que a la vez implica dominio, tal vez no con la destreza y la maestría del arte renacentista, pero sí con el pleno conocimiento de causa y efecto de los artilugios materiales de los que echamos mano. Hasta el llamado *arte conceptual* necesita de una materialidad para concretarse, sea o no el autor intelectual el que transforme, adapte o manipule el material específico.

Ya que este trabajo no pretende ocuparse de la creación de una nueva división de las artes, sino en localizar un modo muy específico de expresión que se refiere a lo ambiental. No como la enumeración de materiales específicos que podrían o deberían utilizarse, sino como una intención artística específica. La materialidad también tiene que ser definida, no con una especificidad pura y llana de unos cuantos materiales, sino en la necesidad de la intención. Los alcances materiales deben ser dictados por lo particular de la propuesta no por la generalidad de un área artística, por eso hay que separar la ambientación de la escultura que ya incluye sus propios conceptos materiales, como sucedería con la escenografía y la arquitectura, en caso que quisiéramos particularizar en cualquiera de esos usos ambientales.

La materialidad sigue al discurso, por lo menos es lo que quiero plantearme personalmente, pues en concordancia con Etienne Soriau, creo que lo material siempre será un punto a resolver por el arte pues hasta el arte digital tiene el soporte de su materialidad tecnológica.⁴¹

“Pero, si hubiera en la complejidad de lo real, algún modo de existencia importante e insólito para el espíritu humano, aún no utilizado por el arte, ni integrado formalmente a sus obras, ¿Quién habría de impedirle al arte, establecerse en él, conquistarlo y apropiarse sus riquezas? ¿Acaso quedó agotada la labor artística? ¿Acaso han concluido sus conquistas?... ¿Acaso no tiene ya ningún porvenir? ¿No existe ya, en el futuro, ninguna gloria para un poeta que supiera proporcionar, al arte, una nueva emotividad, alcanzar una región todavía virgen de la realidad, anexionarla a sus obras, y hacerla en estas presente, activa y manifiesta? No pongamos límites al arte del mañana.”

Así pues, si queremos asignarle una materialidad a la intención de abordar el espacio, podríamos caer en esbozos someros o simplistas. El abordar el espacio requiere de vivirlo y llenarlo con lo que nuestra libertad creativa nos proporcione para concretarlo físicamente. Darle materialidad a la imaginación, no debería tener límites materiales, aunque suene contradictorio.

⁴¹ Soriau... Op Cit. pp 91

2.2.1. *Lo efímero y lo permanente.*

Lo ambiental tiene variantes según el arte del que estemos hablando, pero el aspecto que más condiciona su apreciación dentro del esquema establecido de las bellas artes, es su permanencia material. Esto, principalmente debido al concepto mercantilista que ha medido al arte por su potencialidad de atesorarse, haciendo del artefacto perenne una adquisición rentable con posibilidad de agregar plusvalía al precio de adquisición original, según se conserve, al grado de heredarse por generaciones. Pero, ¿radica en la temporalidad material la esencia del arte? No totalmente, como lo explica José Fernández Arenas:⁴²

“El arte es un complejo proceso y el valor de los objetos artificializados está en ser consumidos en experiencias comunicativas, casi siempre de valor simbólico, que terminan cuando la obra se agota. Lo que queda es una imagen, un resto y precisamente lo que no es museable son las experiencias de lo vivo, sino los restos o medios que sirvieron para ello.”

Según este autor todo el arte es esencialmente efímero, en primera instancia por la incapacidad de la materia misma, como creación humana, para seguir siendo lo que originalmente era. Al momento de ser consumida la obra, con sus objetivos de creación y sus efectos de apreciación, pierde el valor original y pasa a ser sólo los restos de una manifestación artística. Esto es más evidente aún en las artes escénicas, pues la llamada historia del arte las excluye, esencialmente por no contar con elementos museografiados y material físico digno de atesorarse. Es sólo con el advenimiento del cine cuando se puede clasificar el evento escénico, pero aún así el atesoramiento del material artístico único e indivisible, choca con la reproductibilidad técnica de éste recién llegado a las bellas artes. A mi modo de ver, son las artes escénicas el mejor ejemplo del arte como propuesta que

⁴² Fernández Arenas, José (coord). *Arte efímero y espacio estético*. España: Anthropos. 1988 Pp 9

no busca validación material en el mercado del arte, pues por su misma naturaleza efímera, solo establece contacto comunicativo con el consumidor al conjuntarse evento y espectador, en un sólo tiempo y espacio, agotándose como obra en el mismo momento que finaliza el suceso. No hay nada que atesorar, sólo las sensaciones individuales, ni nada que intercambiar o comerciar.

Al hablar de lo efímero en el arte centro mi interés en la creación del espacio escénico, que ha sido denigrado por la vieja creencia de que es necesario fragmentar lo que se ve sobre el escenario para tratar de dignificar sus elementos separadamente. Es necesario tomar a las artes escénicas como un todo que incluye lo plástico, y no intentar separar la aportación visual en la escena de la escena misma. Es absurdo proponer que el teatro no aporta nada como propuesta espacial cuando sólo se analiza la escenografía, pues ésta no es el total de la propuesta artística.

Evidentemente no pasa lo mismo con la arquitectura ni con la escultura, por lo menos en su aplicación más tradicional, pues toman un carácter de monumentos culturales a heredar a las próximas generaciones. Aunque, como se verá más adelante, también éstas últimamente han propuesto a la obra efímera como opción artística. No existen razones reales para definir lo realmente artístico por su duración material. Incluso lo ambiental tradicionalmente efímero como la escenografía, puede utilizar elementos que rebasen su uso al emplear materiales más duraderos.

2.2.2. La creación espacial como imitación.

Se dice que hay arte que imita más que otro, y que se debe de poner en diferente nivel a las artes por su grado de imitación, poniendo al final el arte que más recurra a la imitación, adquiriendo así un menor nivel artístico. Ya Platón acusaba a los artistas de burdos imitadores de la realidad, motivo por el cual no tenían cabida en su república que se fundaba en la verdad:⁴³

“... en nuestro Estado sólo el zapatero es simplemente zapatero, y no, a más de eso piloto; el labrador, labrador, y no juez; el guerrero, guerrero, y no comerciante, y a este tenor los demás. – Verdad es. – Por tanto, si uno de esos hombres expertos en el arte de imitarlo todo y de adoptar mil formas diferentes viniese a nuestro Estado para hacer admirar su arte y sus obras, le rendiríamos homenaje como a hombre divino, enhechizador y maravilloso; pero le diríamos que nuestro Estado no está hecho para poseer hombres como él, y que no nos está permitido tenerlo por ese estilo. Le despediríamos, después de haber derramado perfumes sobre su cabeza y de haberle engalanado con bandas, y nos contentaríamos con el poeta y el narrador más austero y menos agradable, pero también más útil, que imitase el tono del discurso que conviene al hombre de bien, y que se ajustase escrupulosamente a las formulas que acabamos de prescribir al trazar el plan de la educación de nuestros guerreros.”

Y Aristóteles lo reduce prácticamente a un reflejo:⁴⁴

“... ya desde niños es connatural a los hombres el reproducir imitativamente; y en esto se diferencia de los demás animales: en que es muy más imitador el hombre que todos ellos, y hace sus primeros pasos en el aprendizaje mediante imitación... cosas hay que, vistas, nos desagradan, pero nos agrada contemplar sus representaciones y tanto más cuando más exactas sean... se complacen en la contemplación de semejanzas, por que, mediante la contemplación, les sobreviene el aprender y razonar sobre que es cada cosa, por ejemplo: “este es aquel” porque, si no lo hemos visto

⁴³ Platón. *Diálogos. La república o de lo justo*. México: Porrúa. 1991 pp 481

⁴⁴ Aristóteles. *La poética* (versión de García Bacca) México: Editores mexicanos unidos. 1989 pp135

anteriormente, la imitación nos producirá, en cuanto tal, placer, mas lo producirá en cuanto trabajo o por el color o por otra causa de este estilo.”

Este razonamiento puede ser un poco confuso si sólo limitamos su alcance a lo imitativo como la apariencia superficial, pues, según lo veo, esa no es la esencia del acto que analiza Aristóteles. Aprender y razonar sobre qué es cada cosa por el desglosamiento de su apariencia nos puede llevar a algo más profundo en ese objeto que escogimos como imitable. ¿Qué imitamos? ¿la realidad?, ¿qué realidad? Es fácil confundir lo real con lo medible, pues sólo en el momento que hemos establecido los límites pertinentes para centrarnos en los aspectos que nos ocupan, es cuando nuestro análisis toma proporciones manejables y la síntesis del mismo es más concreta. De esta manera lo infinito, avasallador e inasible, toma su rango de realidad objetiva. Pero esto no puede durar mucho tiempo, ya que los juicios sobre los que medimos cambian, aunque la realidad no lo haga. Esto da origen a los prejuicios que frenan nuestra comprensión, como ya lo vimos con Collinwood. La imitación de la realidad por lo tanto, nunca dejará de ser más que el puro análisis de lo que percibimos como realidad.

La llamada “illusion” juega un papel muy importante en la comprensión del espacio artístico. Obviamente el arte hace referencia al espacio, pero a los observadores se nos presenta una empresa difícil, pensar en la creación de ambientes como algo general y abstracto, preferimos asociar el espacio que vemos en el arte como algo ya dado, tal vez y sólo como posibilidad esto tenga que ver con un proceso psicológico que nos da la sensación de seguridad. Pero el espacio dentro de la obra no necesariamente tiene una existencia preexistente de acuerdo con George Roque:⁴⁵

“Nos cuesta mucho trabajo pensar que esto no es cierto, que no hay otro espacio preexistente en la realidad, que sería representado, que nunca, en ningún lugar, ha existido antes de que lo produzca el

⁴⁵ Varios Autores. *Arte y espacio...* Op Cit pp 34

artista. Reconocer esto es dar un paso importante hacia la consideración del espacio como producción, y no como reproducción o imitación. La teoría de la mimesis hizo mucho daño en éste sentido, impidiéndonos ver que no hay otro espacio atrás del que está representado. En efecto, dejar de pensar en el espacio representado como imitación, copia de otro espacio anterior y ubicado en la realidad, nos permite estudiar el espacio representado como un conjunto de signos que no remite más a una realidad anterior y exterior, sino que constituye un espacio producido y que funciona dentro del mundo visual, presentándose como realidad.”

Si bien el arte se ha valido de recursos como la perspectiva matemática para evocar y provocar la sensación de realidad, no es de copista este oficio tan antiguo, pues recursos como éste también encajan dentro de una conceptualización muy elaborada del espacio. No es casual que la perspectiva matemática sea actualmente dentro de las artes más una herramienta proyectiva que una aplicación artística como producto final. Como prueba de ello puede constar que la invención de este modo de distribuir objetos aparentemente tridimensionales en un espacio bidimensional, es atribuida a un arquitecto (Fillipo Brunelleschi 1377-1446)⁴⁶ donde las necesidades de su oficio exigen un método eficaz de abstracción para la posterior concreción en el terreno de la realidad material. Se toma a la realidad para concretar espacios de creación humana, como en general lo hacen las artes visuales. Es necesario tomar nuestro entorno material y cultural para crear en el terreno artístico, si no, ¿cuál sería nuestro punto de partida?

El arte en general no puede evitar el uso de referentes reales o “el uso de cosas para representar cosas” como lo llama Manuel Marín.⁴⁷

“Mientras una cosa real se opone a la esa-no-cosa real (no nos referimos aquí a la nada, sino a otra cosa que no sea la ya dada) y de ello se desprende la noción de espacio, en la representación que hemos venido observando, tanto la esa-cosa representada como la esa-no-cosa representada son de la misma índole, son signos.

⁴⁶ Ibid. pp 262

⁴⁷ Ibid. pp 319

El evocar espacio no significa esclavizarse del referente, el espacio concreto generado artísticamente es particular, al tratar de representar espacio por semejanza generamos espacio real y ese espacio real está cargado de nuevos significados diferentes a los que tiene la realidad. El arte presenta y representa a la vez, pues todo producto artístico proviene de un ente impregnado de realidad, a la vez que su acción crea un nuevo objeto real a diferentes niveles de percepción por sus particularidades, pues dependen del medio de expresión que hemos elegido personalmente. La primera edificación que sustituyó las propiedades de las que proveía la cueva tuvo la facultad de superarla y dar cabida a un mundo completamente nuevo que no ha parado. Así al imitar espacios urbanos y arquitectónicos para las artes ambientales, más que imitar la materialidad que se presenta en ellos, se imita la acción creadora del hombre que nos remite a un tiempo y una época, y en síntesis, a un entusiasmo humano particular que revaloramos o representamos en el arte ambiental. El arte provee diferentes grados de información espacial, que pueden ser desde el terreno bidimensional, el tridimensional e incluso el tetradimensional cuando se incluye el elemento tiempo en las propuestas.

2.2.3. *El ambiente como narrador de historias.*

Ya se ha visto la condición efímera de las propuestas espaciales y se ha visto lo que podemos llamar imitación dentro de estas mismas propuestas, pero aún hay otro elemento de importancia crucial en el análisis de las propuestas espaciales, esto es, el tiempo como principio de lo narrativo. Si bien es cierto que todo arte cuenta una historia al espectador, el ambiente tiene la facultad de contener en sí mismo el tránsito como consecución narrativa, ya sea por la acción del actor bailarín o músico como ocupantes de la propuesta, o como observadores con el libre albedrío de la traslación individual por el espacio. El ocupar un asiento dentro de la representación escénica da un punto de vista particular dentro de todo el conjunto de espectadores, condición que no provee un cuadro pero que es característica esencial de las propuestas ambientales. Ya se ha establecido que lo escénico es el principio fundamental en muchas de las propuestas actuales, pero hay que aclarar la diferencia que existe entre lo escénico y lo dramático si queremos abordar con claridad lo narrativo en las propuestas espaciales. Eric Bentley dice:⁴⁸

“Los hechos no son dramáticos en sí mismos. El drama requiere del ojo del espectador. Ver el aspecto dramático de un acontecimiento significa tanto percibir los elementos en conflicto como reaccionar emocionalmente ante ellos. Esta respuesta emocional consiste en conmoverse, en sentirse embargado de asombro ante el conflicto. Pero ni siquiera el conflicto es dramático por sí mismo. Aun en el caso de que llegáramos a perecer todos en una guerra nuclear, los conflictos subsistirían, por lo menos en el terreno de la física y de la química. No se trataría entonces de un drama sino tan sólo de un proceso. Si el drama es algo que se ve, debe haber alguien que vea. El drama es un hecho humano.”

El drama no es sólo la tragedia o la tragicomedia, ni es sinónimo de trama, libreto o guión, es todo conflicto que se nos presenta, incluso lo cómico. Ahora, puede pareceros trágico el que los Romanos abandonaran a los hijos que nacían deformes, si es que no eran

⁴⁸ Bentley, Eric. *La vida del drama*. México: Paidós studio. 1995. pp 16

arrojados a un despeñadero, pero en su tiempo era completamente normal y hasta lógico si se toman en cuenta las condiciones de supervivencia y las condiciones históricas de su momento. Este concepto trasciende lo teatral exclusivamente y se puede aplicar a todo arte narrativo, tanto el que la narra con continuidad y descripción evocativa en imagen y lenguaje, como en la que presenta una sola imagen, por austera o elaborada que esta sea. Toda imagen que presente una situación y acción invoca en sí una historia, incluso sin la aparición evidente del elemento humano, pues el espacio se torna humano sólo con el rastro de transformación y adaptación que le es característico y que aparece en una obra cualquiera, artística o no.

El drama aparece como narrativo, imitativo de las acciones humanas. Es verdad que todas las artes tienden a ser narrativas por el potencial evocativo de las acciones humanas, pero lo particular de un ambiente es que contiene una carga mayor de datos tanto topológicos como dinámicos, potenciados aún más por el punto de vista del espectador. De esta manera, las historias que puede evocar un ambiente crecen cualitativamente en el sentido que Eco califica una "obra abierta". No significa que una obra con éstas características sea mejor que las otras, por lo menos no en el sentido competitivo, pero sí habría que ser coherente con lo que hasta ahora se ha estado exponiendo y siendo fiel a ello, me veo en la necesidad de exponerlo en una frase que intenta ser lo más sintética posible: "El arte empieza a perder fronteras y tiende a ser multidisciplinario-escénico" y cualquiera que tenga aspiraciones de creador en el arte debe tener presente tal hecho que, por lo menos en este momento, caracteriza el arte actual.

2.3. La ambientación y sus alcances propositivos.

La ambientación actualmente tiene variantes ilimitadas, tanto en ideas como en aplicación, en conjunto con otras artes o individualmente. La ambientación como propuesta artística individual surge recientemente, aunque la necesidad de acondicionar un espacio cualquiera a nuestras necesidades estéticas evidenciándose por sobre las necesidades prácticas, existe desde el hombre de las cavernas. El uso actual de la ambientación, como se propone en este trabajo, tiene que ver directamente con tres artes diferentes según su división actual: las artes visuales, la arquitectura y las artes escénicas, que aunque técnica y materialmente difieren por sus alcances espaciales y materiales, tienen un mismo ánimo artístico, el conmover estéticamente a quienes los contemplan. Es con este principio que me obligo a abordar a todas ellas junto con sus derivados aún no definidos, como es el caso del *performance*, que se ha convertido en una disciplina más utilizada por los artistas visuales, pero que cumple más con las características de las artes escénicas. Por otro lado, existen variantes de las artes mencionadas que no trataremos aquí, éstas son las que podríamos llamar ambientaciones de contemplación indirecta, como el video arte, la fotografía artística y otras que se definen entre las artes visuales y las artes escénicas.

Es recientemente cuando los escultores han tomado el ambiente para transformarlo, después de haber perdido la práctica usada aún en el Renacimiento de participar en el ambiente arquitectónico como lo explica Fernando Torrijos en el libro “Arte efímero y espacio estético”, ya citado:⁴⁹

“Esto nos lleva a una consideración crítica respecto a esa idea implícita, aceptada por profesionales y aficionados al arte, de que la <<pureza>> de una obra está relacionada con la limitación de los materiales utilizados y de la técnica con la que se haya elaborado. Las esculturas, a

⁴⁹ Fernández Arenas, José.... Op Cit. pp 31

partir de ciertas épocas, dejan de policromarse, la arquitectura se va desembarazando de la pintura y la escultura, la movilidad que adquiere la pintura con la aparición del óleo hace que ésta comience a producirse de forma independiente del espacio arquitectónico en que se incluirá y hasta la música, con la aparición del concierto, se desliga de otro tipo de actividades para ceñirse de forma casi exclusiva a la audición. Incluso en épocas de revivals y restauraciones no será raro encontrar obras de arte anteriores – por ejemplo catedrales – perfectamente <<limpias>>, dando la sensación de que siempre habían sido así.”

Bajo estas condiciones pareciera que no se puede proponer nada nuevo, aunque tampoco se trata de proponer una reinstauración de lo que actualmente podríamos calificar como multidisciplinario en las propuestas espaciales, ya que el momento histórico es diferente y es necesario analizar lo que nos lleva a retomar una propuesta tan antigua y aplicarla a las nuevas condiciones.

Es evidente toda la influencia plástica, histórica y práctica que ejerce la arquitectura sobre cualquier propuesta espacial, en gran medida por las razones que se acaban de citar, pero la última disciplina objeto de este trabajo, aunque menos reconocido como herencia plástica para la ambientación, es el teatro con siglos de tradición en la ambientación de sus escenografías. Ya se ha mencionado más arriba el uso de significados impropios y la aplicación de la palabra “escenografía” es un ejemplo claro de que provoca la necesidad de adaptar el término al uso real que denomina. Este término surgido del teatro es el que provoca el mayor conflicto, tanto para los escultores que se ocupan del ambiente como para los arquitectos, pues algunos como el profesor Kenneth Frampton habla de lo escenográfico en la arquitectura como engaño o truco del tramoyista para mostrar lo que no es, pues el espacio arquitectural ha tendido a alejarse de quien lo contempla - limitación autoimpuesta de distanciamiento material - lo que es necesario revertir para recuperar lo táctil de lo puramente visual:⁵⁰

⁵⁰ Foster, Hal, Jürgen Habermas, Jean Baudrillard et. al. *La posmodernidad*. México: Kairós, 1988, p 57

“Al tratar de contrarrestar esta pérdida, lo táctil se opone a lo escenográfico y a correr los velos sobre la superficie de la realidad. Su capacidad para despertar el impulso de tocar remite al arquitecto a la poética de la construcción y a la erección de obras en las que el valor tectónico de cada componente depende de la densidad de su objeto.”

Es obvio que esto tiene una total coherencia en el ámbito arquitectónico e incluso en lo escultórico al apropiarse del ambiente. Pero lo escenográfico, en su falsedad material e inutilidad arquitectónica, más que un defecto podría resultar una cualidad, considerando todas las posibilidades que la arquitectura ha explotado con los elementos preconstruidos sin uso práctico utilizados desde principios del siglo XX. Aunque lo “tectónico” aplica un valor intrínseco a la materia no se puede negar que lo “escenográfico” participa de la intensión artística al mismo nivel. También habría que aclarar que lo falso en la ambientación escénica ha llegado a ser relativo en su uso actual como valor plástico y como recurso expresivo dentro del teatro, como lo explica Patrice Pavis:⁵¹

“La skênographia es, para los griegos, el arte de adornar el teatro y el decorado pictórico que resulta de esta técnica. En el renacimiento, la escenografía es la técnica que consiste en dibujar y pintar un telón de fondo en perspectiva. En el sentido moderno, es la ciencia y el método del escenario y del espacio teatral. Es también por metonimia, el decorado mismo, que resulta del trabajo del escenógrafo. En la actualidad, la palabra se impone cada vez más reemplazando a decorado, para superar la noción de ornamentación y de envoltura que todavía se atribuye a la concepción anticuada del teatro como decoración. La escenografía marca adecuadamente su deseo de ser una escritura en el espacio tridimensional (al cual incluso habría que añadirle la dimensión temporal), y no ya un arte pictórico del telón de fondo como lo fue por largo tiempo hasta el naturalismo. El escenario teatral, no sólo se considera como la materialización de indicaciones escénicas problemáticas, sino que rechaza jugar un papel de “simple figuración” respecto de un texto preexistente y determinante.”

⁵¹ Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. España: Paidós Comunicación, 1996, p 173

Es notorio que la confusión en cuanto a los alcances de la escenografía es herencia del Renacimiento. Pero, además de esto, me parece que hay otro conflicto legítimo que tiene que ver directamente con la apreciación física de la misma. ¿Hasta dónde los materiales dan, o quitan sensibilidad al espacio? Desde mi posición, es sólo el conjunto evocador lo que se manifiesta como artístico, y si para lograrlo es necesaria la utilización de materiales “tectónicos”⁵² como los llama Frampton, pues que así sea, pero si nuestra evocación no es satisfecha por el peso de esos materiales entonces sin miramientos hay que recurrir a la tramoya. Pues artísticamente no se trata de obedecer a la verdad material o del engaño visual como un binomio que se opone, es la necesidad expresiva la que debe preponderar por encima de cualquier prejuicio.

En lo que respecta a la escultura, como una de las artes que tratan el ambiente, también ha tenido que transformarse. Para Rosalind Krauss en su *ensayo “La escultura en el campo expandido”*⁵³ la propuesta de apropiarse del espacio negativo (lo que se puede transitar, “ambiente”) surge del rompimiento de la escultura con el monumento (la masa como vía de expresión “espacio positivo”), la cual es concebida para un espacio concreto, y fuera de él pierde su razón de ser como representación conmemorativa.⁵⁴

“Dado que funcionan así en relación con la lógica de la representación y la señalización, las esculturas son normalmente figurativas y verticales, y sus pedestales forman una parte importante de la escultura, puesto que son mediadores entre el emplazamiento verdadero y el signo representacional.”

La ruptura con la ubicación a priori transforma a la escultura en una pieza errante en busca de su espacio ideal, lo que lleva al artista a ocuparse del ambiente. La misma Rosalind Krauss menciona que la escultura entra en tierra de nadie a principios de los

⁵² Hal Foster, Jürgen Habermas, Jean Baudrillard... op. cit. pp 54

⁵³ Ibid. pp 59-74

⁵⁴ Ibid. pp 63-64

sesenta “...era lo que era en o enfrente de un edificio que no era un edificio, o lo que estaba en el paisaje que no era el paisaje.”⁵⁵ Así pues, las nuevas propuestas parten no sólo con la escultura como relación de “no-paisaje ⇔ no-arquitectura”, sino también de lo que Krauss llama construcción-emplazamiento que comprende la relación “paisaje ⇔ arquitectura”, que de primera vista podría parecer lo mismo, pero en este caso sí pretende ser paisaje a la vez que arquitectura sin negar a ninguno, lo que no sucede en el primer caso puesto que niega a los dos aspectos siendo unidad autónoma. Además, existen otras dos relaciones de este tipo que son los emplazamientos señalizados, relación “paisaje ⇔ no-paisaje”; y las estructuras-axiomáticas binomio “arquitectura ⇔ no-arquitectura”, siendo evidente el carácter de apropiación del paisaje en la primera y el carácter de apropiación de la arquitectura en la segunda.

Sin importar como nombremos a nuestra propuesta ambiental o con qué otras artes participe, es importante tomar en cuenta el conjunto de los usos ambientales para nutrir sensible y creativamente nuestras propuestas individuales, pues hay una historia en las artes visuales, la arquitectura y las artes escénicas que no podemos desdeñar pretendiendo partir de cero en nuestras propuestas plásticas.

⁵⁵ *Ibid.* pp 56-66

3. La obra plástica como conclusión fenomenológica.

Concretar cualquier propuesta plástica siempre es una empresa agotadora, no sólo en el aspecto físico, sino también en el intelectual. Ejecutar una pieza o una serie de ellas que contengan la coherencia suficiente para obtener resultados, tanto en el sentido teórico como en el práctico-metodológico, debería ayudarnos en consecuencia lógica a obtener conclusiones que nos faciliten próximas realizaciones. El compromiso crece cuando el resultado de lo hecho y de lo pensado debe tener un mínimo de claridad, para que terceros interesados en el tema encuentren algo que les ayude a aclarar sus propias ideas. Hasta qué punto un trabajo cumple con este cometido, debe ser resultado del compromiso que toma el ejecutante en los dos aspectos mencionados, pero ya no por separado, también debe hacer de esos dos actos una sola conciencia. Podría haber salvado más obstáculos y podría haber subsanado más carencias teóricas y prácticas a la vista de novatos y especialistas, pero el proceso continúa y lo que presento no pretende ser una verdad, lo que negaría la esencia del hecho artístico, es un punto de vista y como tal tiene todo el potencial que le quiera dar el lector, al igual que se lo he dado yo y que pretendo seguir dándoselo aún.

Poder ver hacia atrás para generar ideas, es intentar reducirse a conceptos pues ya lo vivido ha dejado de existir, aunque eso no nos evade del compromiso de entrar en razón y recobrarnos a nosotros mismos a través de la conciencia de nuestros actos, ejercicio valioso en el desarrollo humano cuando se quiere explicar la realidad vivida para enfretar con más seguridad lo que se está por vivir.

Si sólo nos quedamos con las ideas, corremos el riesgo de despojarla de gran parte de la vivencia y quedarnos con el cascarón inútil de la razón. La obra material, en el caso de lo creado por el hombre, conserva lo sensible y nos amplía, pues hace de lo vivencial algo más permanente en el tiempo. Por esto el hombre toma la historia reflejada en los

objetos que hereda, y que deja por herencia, como una suerte de terapia que sirve para explicarse a sí mismo su existencia. La importancia de la vivencia artística a través del evento, llámese acto, concierto, ejecución, exposición, etc., juega el mismo papel que cualquier ritual, o sea, explicarnos cómo ha sido la vida y cómo debe seguir siendo, por que la sola abstracción de las palabras pierde en sí la capacidad de involucrarnos.

Por todo lo anterior, el proceso de escritura de este trabajo fue siempre acompañado de la ejecución de alguna de las obras que a continuación se exponen (no es excusa por haber ocupado dos años en ella) como condición necesaria para no privar a lo teórico del complemento vivencial. Ello ayudó a cambiar algunas ideas y recapitular en otras, incluso en ocasiones provocó un estancamiento en ambos sentidos, pero a fin de cuentas el resultado es uno y sólo uno. Al intentar comprender por separado estos dos procesos podría correrse el riesgo de volver estériles muchas de las ideas planteadas, o tomar las obras mismas como producto de la casualidad. Por supuesto que me refiero al lector interesado en este documento como un aporte académico en conjunto, pues también, tanto la teoría como la práctica pueden ser susceptibles de interpretarse con libertad, como se expone en el punto 1.1.2. del primer capítulo. Lo menos que puede suceder es que se despoje de mi personalidad como creador a todo este conjunto, lo cual contradice toda la tesis en sí misma, pues es lo personal parte esencial en la propuesta artística. Hay que advertir por último, que la explicación de algunos de los proyectos no pueden incluir mucho de lo vivencial que sí se obtiene en el enfrentamiento con la obra misma. Para el lector de esta tesis puede resultar que todo el registro apoyado en la fotografía, el video y la animación deba ser tomado como la obra misma, entendida en sus propias proporciones y no como si se hubiera participado de la propuesta en su verdadera dimensión física.

3.1. El trabajo escultórico ambiental "Freiraum".

Este proyecto en particular, originalmente fue trabajado dentro del taller de Seminario de arte actual impartido por el maestro Eloy Tarsicio en la academia de San Carlos, como parte de los cuestionamientos que ahí se generaban. Tengo que agregar que las ideas que circulaban al interior del taller acerca del arte moderno causaban en mí un conflicto constante. La razón de ello era que algunos de los compañeros con los que compartía la clase trataban de definir el arte actual atacando con gran insistencia el arte al que ellos llamaban caduco, refiriéndose principalmente al teatro y todo lo que según ellos significaba. Menciono esto no como queja, pues puedo decir que esa experiencia resultó enormemente enriquecedora, simplemente el punto de conflicto se centraba en la suposición de lo que, con poca información, ya no era operante de todo lo que podía proponer el teatro y que supuestamente inventaba el arte moderno con sus propuestas escénicas. Por mis antecedentes y ya con quince años dentro del teatro esa situación causó en mí, y creo que en algunos de mis compañeros, un constante desconcierto que terminó por aclararse de una manera positiva para las conclusiones que quería obtener del curso mencionado.

El grupo fue invitado a participar en un evento organizado por una compañía que se dedica a hacer presentaciones para productos comerciales, de la cual ahora no recuerdo el nombre pero lo considero irrelevante pues compañías de ese estilo son muy comunes. La citada "feria de arte" como ellos mismos la llamaban tenía como nombre comercial "EXPRESARTE", y eran claras sus intenciones mercantiles pues ofrecía stands de venta a artistas que desearan comercializar su obra por una elevada cantidad, o por lo menos así lo considero en relación con la capacidad de proyección artística y de venta ofrecida dentro de un salón de exposiciones comerciales poco explotado como ofertador de propuestas artísticas. Como los participantes del taller teníamos propuestas ambientales

no comercializables como productos de venta al menudeo, se nos ofreció la “oportunidad” de no pagar por el espacio ocupado, claro, corriendo todos los gastos de realización por nuestra cuenta. Lo que yo me proponía hacer requería de un gasto elevado si se considera lo efímero de la propuesta, pero logré que un productor de espectáculos financiara la realización de la pieza a cambio de incluir su nombre en la exposición.

La propuesta está trabajada con la intención de provocar una asociación entre lo interno y lo externo dentro de una propuesta escultórica ambiental, puedo decir que es una escultura en el sentido tradicional del término al componerse de una sola pieza y delimitar su propio espacio a diferencia del espacio circundante. Pero la intención de que el diseño sea conformado por una estructura que permite contemplar a la vez un espacio contenido dentro de ella, es una particularidad que la escultura tradicional no ha explotado, aunque sí lo han hecho muchas de las nuevas propuestas que tienden a lo ambiental. En este caso yo tenía la intención de subrayar el espacio interno agregando una descripción lineal con un rayo láser, lo cual a fin de cuentas no pudo concretarse, no tanto por la falta de recursos sino por un simple mal entendido con los organizadores de la exposición.

Mi parte emotiva está presente más que como inventor de formas, como invitador a lugares estéticos ya que, a falta de un contenido práctico utilitario, solo se puede evocar un referente emocional. Tal evocación sí tiene que ver directamente con lo tecnológico como ambiente irrevocable de nuestra modernidad, mas no en el sentido fatalista sino fascinante y embriagador para quien, como yo, disfruta de este ecosociosistema heredado. No pretendo llegar a un acuerdo con nadie, pues mi trabajo no tiene una intención política, por lo menos en la forma que lo compone. Si logro el contacto emotivo con el observador, mi conciencia creativa se apaciguará, por lo menos hasta el siguiente inquietante proyecto.

Durante el proceso mostré a una amiga austriaca lo que me proponía hacer. Al

verlo, ella lo definió con una palabra en alemán que de alguna manera expresaba lo que le provocaba: Freiraum, “espacio libre” en alemán, expresaba también para mí las cualidades de tránsito físico entre la pieza, a la vez del tránsito visual, sólo logrado con las demarcaciones espaciales que carecen de solidez física, pero que sí proveen de una información topológica transitable. Curiosamente muchos de los que vieron esta pieza pensaron que estaba realizada en aluminio u otro metal parecido, cualidad que al parecer le dió el ambiente lumínico que diseñé para ella, o tal vez porque pocos piensan en la madera como un material susceptible de ser trabajado en estas propuestas y de esta forma.

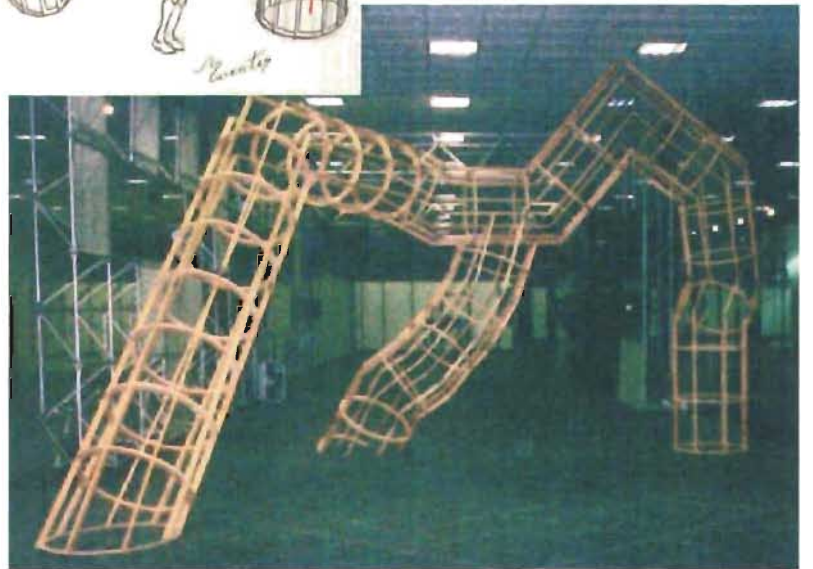
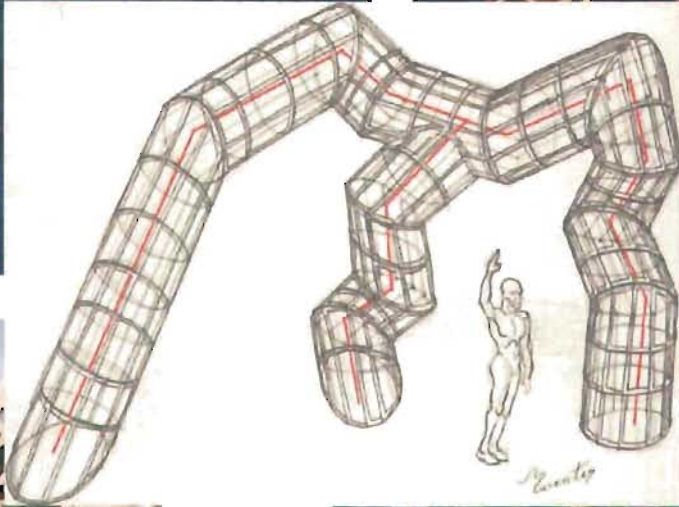
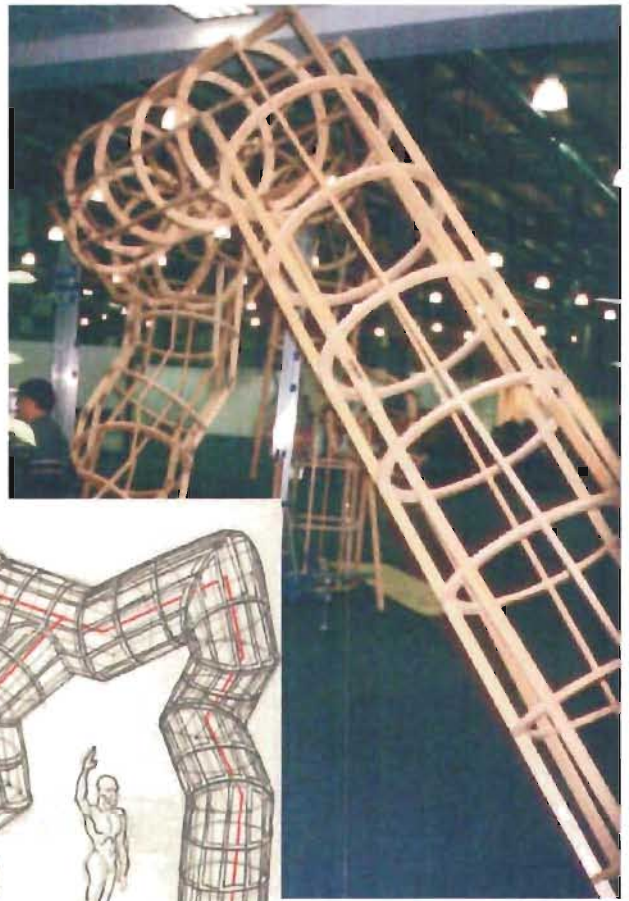
El mostrar aquí toda la experiencia que significa el transitar por un espacio creado, único e irreplicable por la experiencia espacio-temporal, es una tarea inútil por imposible. No quiero decir con ello que se trate de algo completamente original y fuera de lo común, simplemente estoy basando este juicio en el arte propuesto como espectáculo eventual, del cual solo queda registro como se expuso en el punto 2.2.1. Ese registro obtenido como una reinterpretación tridimensional a través del diseño elaborado por computadora, muestra el análisis del suceso que a la vez puede volver a abordarse como herramienta de re-elaboración para aplicarlo en la réplica de la propuesta original. Todo el trabajo material aquí registrado posee tal característica, así que no extrañe que me vea en la necesidad de advertirlo más adelante.

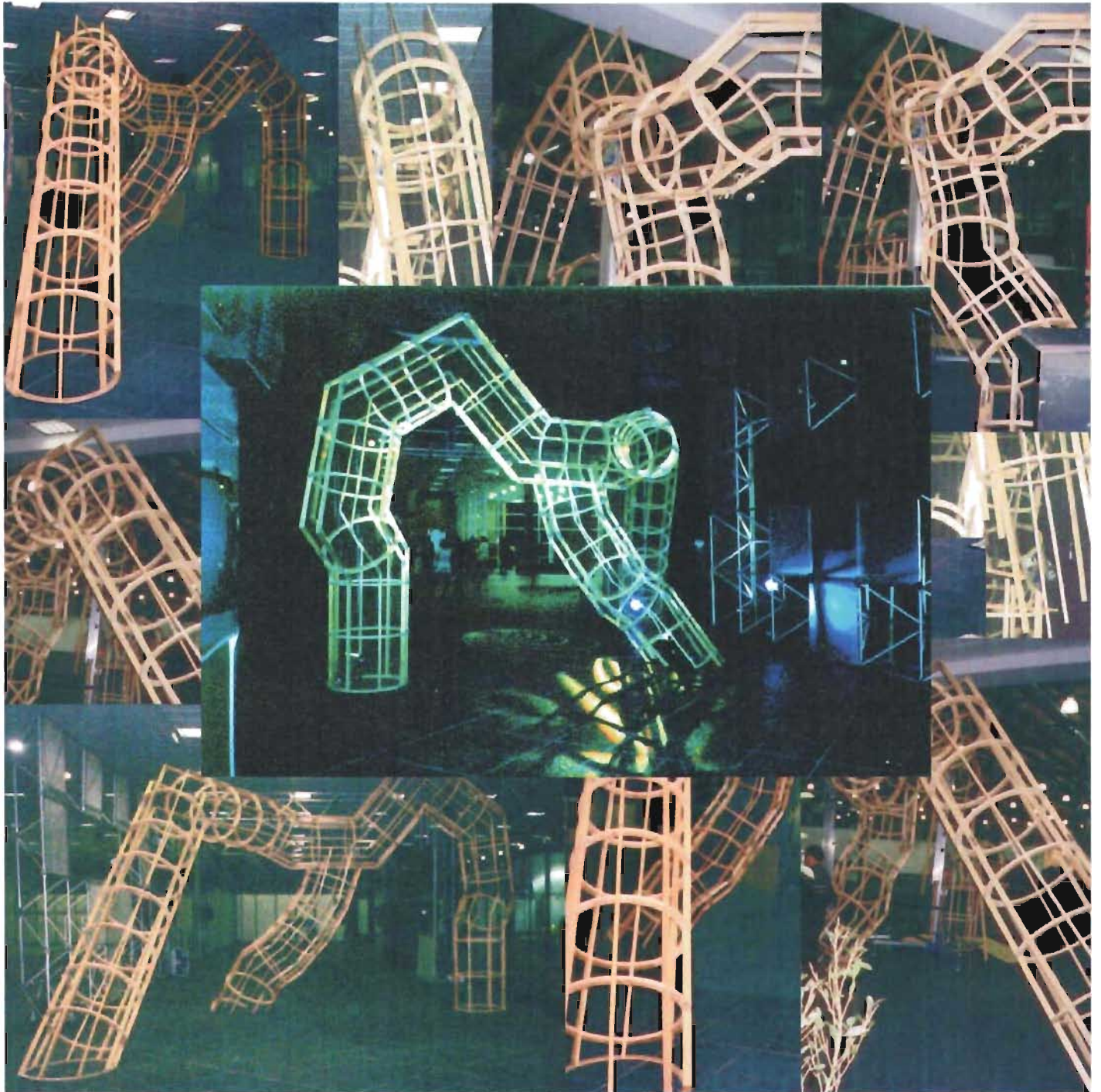
TITULO: FREIRAUM

DIMENSIONES: 5m X 4m X 3.5m

TECNICA: Estructura en tiras de madera de 4.5 cm unidas con placas de metal.

AÑO: 2001





3.2. *"Corpus Populi"*.

Fué un evento escénico sobre los estereotipos femeninos en la publicidad. Una puesta en escena que criticaba la concepción cultural del cuerpo femenino que está representada en la publicidad impresa y en los mass-media.

Previa al montaje, el grupo Organización Secreta, al cual pertenezco, llevó a cabo una investigación con el objeto de estudiar las imágenes que conforman la visión generalizada de lo femenino, una fábrica de modelos de belleza y de comportamiento.

El resultado fue la creación de un espectáculo que proponía una manera más compleja de contemplar el cuerpo de la mujer y el cuerpo del hombre, confrontando la imagen publicitaria contra la representación de cuerpos con una historia propia. El punto de partida era la idea de que cada cuerpo elabora una escritura única a partir de las emociones, la enfermedad, la edad, etc. y esta literatura corporal se opone al discurso de la literatura de consumo. Organización Secreta se ha distinguido por hacer un teatro al margen de los esquemas tradicionales ya que el punto de partida no es el texto dramático sino el material autobiográfico de los actores que interactúan con elementos de la ficción. Por lo tanto, la participación del escenógrafo, quién define el ambiente, debe ser muy cercana a los demás miembros del grupo, pues todos aportan algo de manera personal para concretar la idea general. Además, una obra de teatro con estas características no da cabida a lo decorativo ya que todos los objetos en el escenario tienen un uso específico en las acciones de los actores.

Entender las ideas y las emociones que circulaban dentro del proceso de montaje fue una tarea difícil, pues al tomar como materia prima las propias experiencias de los que iban a estar en escena, -principalmente mujeres- se interponía cierta barrera relacionada con el género. Sería demasiado arrogante de mi parte sugerir que la comprensión de esta dinámica fue total e íntegra, pues es muy difícil comprender más

allá de lo intelectual y comprender lo emotivo de lo dicho en escena. A fin de cuentas, mi contribución se dió a partir de mi propia visión masculina. Esto, en el contexto de un proceso multidisciplinario, enriqueció la vision general de la puesta en escena y me enriqueció a mí mismo en el aspecto emocional y en el creativo.

La concreción material de la propuesta escenográfica, se inició a la par de las primeras improvisaciones y prácticamente no se detuvo sino hasta el día de la primera presentación y aún después, nos encontramos con la necesidad de un elemento que unificara visualmente el espacio. Para dar una solución a ese objetivo se propuso cubrir todos los elementos escénicos con una sola tela que diera unidad visual a todo objeto que ocupara el escenario. Dicha tela alcanzó los quinientos metros cuadrados de tela y fue pintada a mano con tinta de alcohol y aerógrafo para dar un tono uniforme. Todo esto tenía el objetivo de delimitar el “adentro” que contiene a la escena incluyendo en ella al espectador, pues la tela cubría incluso gran parte del área de publico, como un distanciamiento brechtiano** visual que se dirigía al publico con la intención de “sí, nos estamos refiriendo también a usted”. Además, tal “adentro” identificado directamente con el carácter de contenedor que tiene el cuerpo y el ánimo femenino (Mujer engendradora de vida en su interior; Mujer protectora; Mujer hogar; Mujer resguardo de familia; Mujer receptora en su interior de lo masculino; etc.) Aquí el transito visual por la escena no permitía el alejamiento como en la tradicional disposición del teatro a la Italiana, pues se tenía la clara intención de incluir al espectador en una franca identificación personal con lo que sucedía en escena.

Otro elemento visual que nos pareció de suma importancia, no sólo en el aspercto formal, sino para incluir ambientalmente el impacto de los medios de comunicación en el

* Bertold Brecht fue un importante director y teórico teatral alemán de la primera mitad del siglo XX. Su teatro establecía una dura crítica sociopolítica al *stablishment* de su época. Una de sus grandes herramientas fue el efecto “v” o distanciamiento, que consistía en un momento durante la representación en que un actor o un elemento o un acción interrumpía la obra para hacer un comentario sobre la misma rompiendo la cuarta con la intención de enfocar la mirada del espectador en un punto y hacer que concientizara sobre el mismo.

tema que tratamos, fue la animación digital proyectada en gran formato dentro de la misma escena. La apariencia artificial reforzaba la visión que queríamos manejar acerca de los medios además de manejar otro interior dentro de la escena, como un espacio que contiene a otro espacio tal vez más amplio que el que le dió origen. En una primera versión de la obra, se manejó también un circuito cerrado donde el espacio y la acción se proyectaban a sí mismos dentro de la escena, lo cual, junto con la fuerza de la escena impactaba notoriamente.

Al igual que el trabajo presentado anteriormente, se puede exponer aquí lo que de intención y conclusión como creadores obtuvimos del trabajo, pero lo vivencial le toca a quien fue partícipe como espectador en cada una de las funciones. Las opiniones fueron variadas y hasta opuestas afortunadamente. Nosotros guardamos un registro de las opiniones que pedimos al público al final de cada función y con ello podemos decir que nuestro objetivo se llevó a buen fin.

Ficha técnica

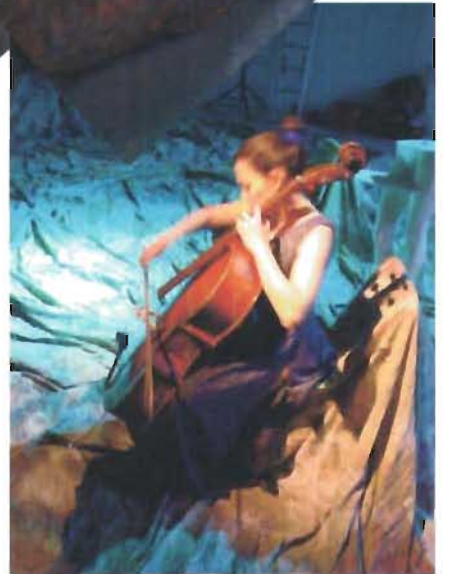
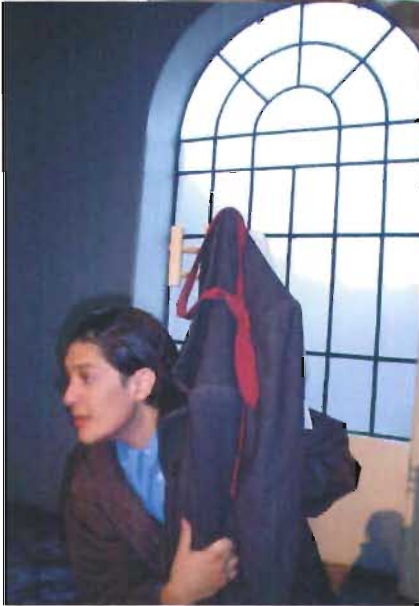
TÍTULO: Corpus Populi

DIMENSIONES: 15m X 10m X 6m

TECNICA: Escenografía (tela, madera, metal, etc.)

AÑO: 2004





3.3 Obra escultórica.

He querido dividir lo escultórico como la manifestación concreta de una pieza con propiedades ambientales y dimensiones físicas variables, y lo escultórico con las mismas propiedades pero de permanencia efímera y necesariamente de gran dimensión en relación al tránsito humano, siendo los dos anteriores trabajos de este tipo, no obliga a no aplicar la denominación de ambientación para el primero y de escenografía para el segundo. De hecho, no pretendo separar en mi propio trabajo lo ambiental de lo escultórico ni de lo escenográfico, si lo divido así es para facilitar la exposición y la intención particular de cada uno de los trabajos. Aquí defino a la escultura como el objeto que no rebasa ciertas dimensiones y que su propia materialidad le otorga una permanencia más duradera y por lo tanto puede ser objeto de compraventa de individuo a individuo, a diferencia de lo ambiental, que también puede ser unidad escultórica pero su financiamiento tiene que recorrer vías que no se limitan a la aceptación de un solo sujeto y que cumple una función más de conjunto dentro de los espacios corporativos, públicos administrativos y de tránsito urbano.

Ubicado dentro o fuera de las galerías, las posibilidades ambientales del objeto escultórico son infinitas, pues potencialmente se le carga con cualidades que el comprador reconoce como complementarias al espacio en que él quiere ubicarla. Las propuestas escultóricas que toman como intención clara el ser influencia ambiental en el lugar en el que potencialmente se le pueda ubicar, se proponen rebasar su propio espacio material como espacio contenido para transformarlo en invitación al tránsito. En los dos casos que presentaré a continuación el material utilizado es similar, incluso la manufactura del mismo, además la composición se encuentra estrechamente ligada a la luz, como invocadora de tránsito. Materia y forma cobran importancia en su potencial transitable a través de la influencia que la luz ejerce sobre la pieza, así como el común de nosotros no

se atreve a cruzar ningún espacio si no es al amparo de la luz, pues es la que nos ha dado el concepto general del espacio habitable, así estas piezas invitan al observador a hacer suyo el espacio por medio de lo visible lumínico.

3.3.1. "Gótico".

En el caso de esta pieza existe un referente claro en cuanto a la intención de evocación espacial, evidente en el título y los elementos que lo componen. Mi interés por la luz dentro de la composición escultórica me remitió, casi de manera natural a los espacios de la arquitectura gótica, tanto por su manera de transformarla como su materialidad ligera. De hecho, sí hubo una experiencia en particular que provocó en mí el deseo de plasmar en una pieza lo que invoca en mí el estilo mencionado, fué cuando tuve la oportunidad de visitar la catedral de San Esteban en Viena, Austria. Pasar por la experiencia de transitar en aquel espacio, con esas invasiones de luz que bañan sus interiores según la influencia del sol en sus ventanas, no podía quedar como una simple visita turística. Por un momento sentí en mí la misma zozobra, esa invitación al recogimiento, e incluso el temor a Dios que, me imagino, provocó a sus contemporáneos. Es la experiencia como incitación, no como imitación, lo que tomo conscientemente de esa herencia cultural y es lo que me propongo resignificar como lo hace cualquier propuesta artística. Aunque mi trabajo con la luz ha estado presente desde hace mucho tiempo en mi labor profesional, como diseñador de iluminación de espectáculos, es sólo ahora cuando me enfrento con objetos que pueden transformarla y resignificarla, que la asumo como propuesta artística propia. No por que no lo fuera en las propuestas escénicas en las que colaboré, sino que es en este momento cuando soy el responsable único de toda la creación del objeto expuesto como propuesta.

Al momento de abordar la materialidad de esta pieza no me propuse, por lo menos de manera consciente, una forma particular. Es decir, estuvo de por medio, como en los casos anteriores, con un plan pregraficado de elaboración, aunque sí visualizado de manera general. En la interrelación emotiva con el material, la forma se fue autogenerando, y la evocación que quería lograr, evolucionó paulatinamente, pues fui

aprendiendo del material las formas que podía generar y las que tenía que adaptar. No fueron pocas las ocasiones que terminé una jornada de trabajo creyendo que había perdido el sentido que buscaba, sin contradecir los otros momentos en los que sentía que se había consumado de la manera más gradiosa, al grado de que ya el dominio del material se transformó en un asunto personal. El cumplir con la compenetración que exige el trabajo directo, en este caso fue indispensable para lograr lo que quería, tanto que ya no es la pieza la que veo por más que intento distanciarme, veo el registro emotivo de una acción propia que me es difícil aclarar y por lo tanto aclarar al lector. Me queda la obra como registro inequívoco de esa acción, tomentosa y grandiosa a la vez, y sin duda para mí, una idea plenamente concretada.

La elaboración, que duró alrededor de ocho meses, sin contar vacaciones, no sólo fue ardua por el dominio que requería el material, tuvo además que someterse a la crítica constante del taller donde fue realizada. Al encontrarme en un taller en el que inevitablemente había un constante circular de escultores, los comentarios no podían pasar inadvertidos. No fue sólo una vez que escuché que la pieza parecía estar completamente terminada, cuando a mí aún me hacía falta trabajar en ella, sin olvidar los comentarios sarcásticos o de rechazo. Nada de esto, a fin de cuentas cambió mi intención, ni me hizo desistir de la forma que estaba buscando, por el contrario, siempre me sirvió para reafirmar mi propósito, pues no sólo lo ponía a prueba en la materialidad que intentaba oponerse, sino en la mirada ajena que no entendía ese proceso.

La propuesta, ya en términos de exhibición, también se plantea como eventual al requerir de un ambiente lumínico. La idea es rebasar físicamente la escultura, e invadir su entorno con la forma en que transforma la luz a su paso por entre el elemento traslúcido que la conforma, y explotar por lo tanto, todo el potencial transitable que tiene la materialidad de la misma. Esto obliga a la participación directa del observador, no sólo con la vista, sino también con con su propia corporeidad. La luz, como obra plástica

manipulada por un elemento con propiedades físicas tangibles al tacto y a la vista, pretende hacer conciencia vivencial de las propias características físicas de lo lumínico, perceptibles únicamente a la vista.

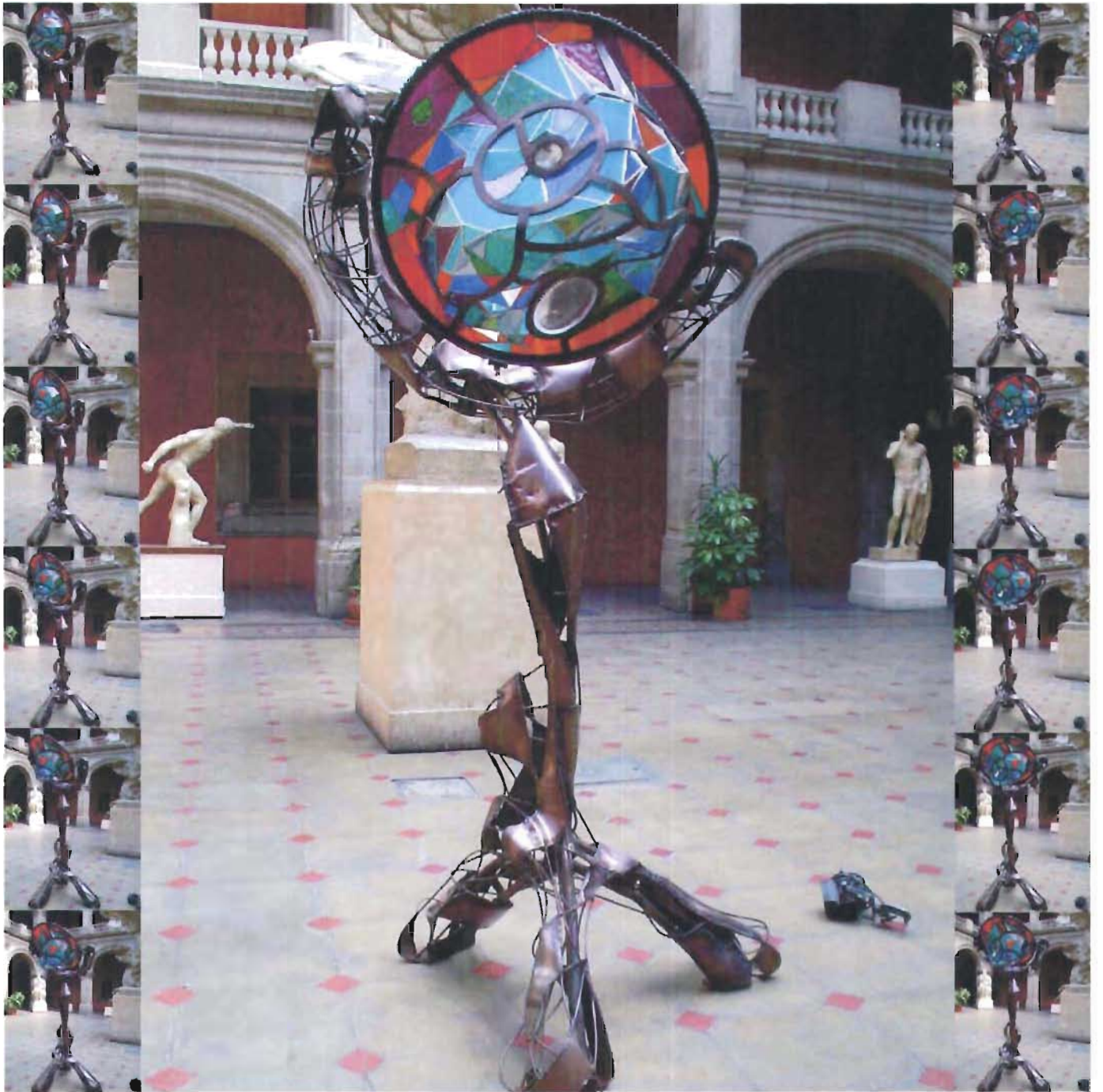
La única manera de acercarse a algo que se pueda parecer a esa experiencia dentro de este documento, aunque por supuesto no es el ideal, es el registro videográfico más que el fotográfico, por lo tanto es indispensable incluirlo en este material. Pues, como ya se ha dicho, no podemos despojar a lo ambiental de lo transitorio y lo temporal que le es intrínseco. Cabría advertir que al hacer esto se despoja al espectador de la libertad de elegir su propio tránsito y su permanencia dentro de la propuesta ambiental, sacrificio que no se puede evitar, pues sólo se lograría salvar tal inconveniente incluyendo la obra misma dentro de este documento, empresa imposible por espacio y manufactura.

TITULO: Gótico

DIMENSIONES: 1.2m X 1.2m X 2.8m

TECNICA: trabajo directo en metal y vidrio emplomado.

AÑO: 2003





3.3.2. " El sueño "

Por último expongo aquí una pieza que cumple con las características físicas y lumínicas similares a las que le preceden, aunque lo transitable humanamente se excluye debido a sus dimensiones materiales. Sin embargo, el tránsito visual tiene poder evocativo como lo hace una maqueta que muestra un espacio a realizar y aún sin ser realizado o realizable dentro de sus limitaciones, no pierde la cualidad de provocar en el espectador el tránsito imaginativo adaptado a sus dimensiones corporales. El texto y el pretexto que intenté materializar, fue el sueño que conté al final del capítulo 1 2 1⁵⁶ empresa que se me presenta imposible concretar en una sola pieza, pero pese a éso me da un acercamiento liberador con mi subconsciente.

El ánimo curioso que me invade durante ese sueño es lo que pretendo provocar en el espectador, a través de lo intrincado de sus formas y del juego entre lo sólido y lo simplemente esbozado por unas cuantas líneas. El tránsito visual, aunque insuficiente para evocar mi propia sensación de verme rodeado por un espacio difícil de descifrar, si lo planteo como el resultado directo de esa experiencia, que aún siendo de origen onírico adquiere un nivel de realidad material en el acto de interpretación plástica. Pretendo provocar en el espectador el mismo ánimo de curiosidad que yo tengo en mis sueños, para que se vea obligado a transitar por sus formas y descubra sus propios espacios que, ¿porqué no? lo lleven a recordar sus propios sueños. Creo que la necesidad de transitar en mi sueño tiene que ver directamente con la necesidad de descubrir, por eso invito al espectador a hacer lo mismo en una experiencia contenida en un espacio reducido, pero no menor, en comparación con lo que de físico transitable pueda tener algo más grande.

La luz, el espacio, lo sólido, lo aparente y lo traslúcido muestran las entrañas de una composición que no tiene inicio ni tiene fin. Eso sólo se lo puede dar quien lo observe

⁵⁶ pp 34

de dentro hacia fuera o de fuera hacia dentro, el tránsito y el tiempo lo dejo al libre albedrío de él. La concreción material es producto de la búsqueda de una imagen sinuosa producto de la imaginación incontrolable del mundo de los sueños, y a su vez es ésta la que pretende funcionar como provocadora de otras imágenes e incluso de otros sueños. La exhibición de esta pieza en diferentes espacios cambiará definitivamente la forma en que el espectador la aprecie, no necesariamente en detrimento de lo que yo pretendía, por el contrario en enriquecimiento de la propia pieza. Para eso, es necesario de mi parte, siempre una participación directa en la decisión de la ubicación y la manera de iluminarla, para no perder la visión del sueño que persigo y que creo que aún no he dejado de buscar.

Ficha técnica

TÍTULO: Sueño

DIMENSIONES: 60cm X 80cm X 50cm

TECNICA: Trabajo directo en metal.

AÑO: 2003





Conclusión final.

Es evidente que la exposición teórica encierra ya de por sí lo que se pretende concluir pues toda pregunta conlleva dentro de sí la respuesta, o por lo menos le da una dirección. Estas conclusiones no pueden ser sólo acerca del escrito que estoy presentando, debo incluir necesariamente todo el proceso que conforma la maestría en su conjunto, como diagnóstico de las intenciones que me llevaron a abordar el siguiente nivel académico después de la licenciatura.

Parte importante de la conclusión ya se ha mostrado en la exposición del trabajo visual, pero esto no puede quedar completo si no se da respuesta a la hipótesis planteada. ¿Es posible tomar a la experiencia personal como fundamento teórico de la propuesta artística y si es así, el artista debe obedecer a su personalidad para definir su manera de hacer arte? En todo el primer capítulo queda claro que el individuo, por un lado, desaparece conforme a la necesidad de masificar los bienes de consumo dentro de una sociedad que desecha la individualidad por considerarla poco rentable, sin embargo y pese a esto, la personalidad de los hacedores prepondera incluso sobre los mismos actos de los que son autores como testimonio inequívoco de libertad. La necesidad del personaje-creador dentro de la creación misma es ineludible en la propuesta artística y por lo mismo no se puede evadir como conclusión perteneciente al bien social creado, aclarando por supuesto que para que realmente se concrete como social tendrá aún que pasar por el proceso de exhibición.

Concluir algo como hacedor entonces, me incluye a mí mismo dentro de la propuesta, y por eso en el acto de conclusión personal se incluye necesariamente a la obra. A mí me define el espacio transitable integrado en las obras que he logrado, las que expuse aquí y las que estoy planeando. Lo debo en gran medida a mi formación teatral, o incluso el teatro también puede ser parte de una condición más antigua que me obliga a

buscar dichos espacios de creación. He descubierto cierta liberación en el trabajo escultórico por la condición que me da de creador único, como otro campo creativo a explotar, no como negación del trabajo multidisciplinario que se da en el teatro, sino como el perfecto complemento donde puedo verter la experimentación individual que me defina a la vez para lo multidisciplinario. Dejo al trabajo dentro del teatro la interrelación creativa que tanto me ha enriquecido y que lo seguirá haciendo en los futuros trabajos y dejo la dimensión más interna y personal al trabajo de la propuesta individual.

La respuesta a la pregunta debe ser completamente afirmativa, lo digo ahora para reforzar lo que en la presentación de la obra ya quedó patente. La exposición vivencial como fundamento es la premisa, la técnica como manera de ejecutar no merece mención aquí por no aportar nada significativo a la resolución de la hipótesis. Quizá éste y otros temas queden pendientes para futuros trabajos. Concluyo para mí mismo esta etapa académica y doy como testimonio tanto el documento, que cumplirá con su objetivo al integrarse a un lugar donde pueda ser leída; como la obra física, que aún tiene un largo trecho por recorrer, su completa socialización a través de su exposición y venta, es decir, cumplir con su propio potencial vivencial.

Bibliografía

- Aristóteles.**(versión de García Bacca) . La poética. México: Editores mexicanos unidos. 1989. 215 p
- Bachelard, Gastón.** La poética del espacio. México: FCE Breviarios. 2001. 281 p
- Berman, Marshall.** Todo lo sólido se desvanece en el aire. 6 ed, México: Siglo XXI. 1992. 386 p
- Bentley, Eric.** La vida del drama. México: Paidós studio. 1995. 326 p
- Collinwood, R. G.** Los principios del arte. México: F.C.E. 1993. 316 p
- Cruciani, Fabrizio.** Arquitectura teatral. México: gaceta col escenología. 1994. 192 p
- Cruciani, Fabricio; Clelia Falleti.** El teatro de calle. México: gaceta col escenología. 1992. 168 p
- Fernández Arenas, José** (coord). Arte efímero y espacio estético. España: Ed anthropos. 1988. 559 p
- Foster, Hal. Jürgen Habermas. Jean Baudrillard et. al.** La posmodernidad. México: Kairós. 1988. 240 p
- From, Eric.** El miedo a la libertad. México: Paidos studio. 1984. 325 p
- Gimpel, Jean.** Contra el arte y los artistas. España: Gedisa. 1979. 172 p
- Goldberg, Roselee.** Performance Art. Barcelona: Destino. 1996. 216 p
- Gombrich, E. H.** Norma y forma. España: Alianza forma. 1985. 319 p
- Hays, David.** Light on the sujet. New York: Limelight Editions. 1992. 173 p
- Hall, Edward t.** La dimensión oculta. México: siglo XXI. 2003. 255 p
- Katzman, Israel.** Cultura, diseño y arquitectura tomos I y II. México: CONACULTA. 1999. 353pp y 513 p

- Lyotard, Jean-Francois.** *LA POSMODERNIDAD Explicada a los niños.* México: Gedisa. 1994. 123 p
- Marina, José Antonio.** *Teoría de la inteligencia creadora.* España: Anagrama. 2001. 384 p
- Mumm, Robert C.** *Photometrics Handbook.* Shelter Island, NY: BROADWAY PRESS. 1992. 492 p
- Pavice, Patrice.** *Diccionario del teatro.* España: Paidós Comunicación. 1996. 605 p
- Payne, Darwin R.** *Theory and Craft of Scenographic Model.* USA: Southern Illinois University Press. 1985. 162 p
- Payne, Darwin R.** *Scenographic Imagination.* Illinois: Southern Illinois University Press. 1993. 328 p
- Pecktal, Lynn.** *Designing and painting for the theatre.* USA: Hardcourt Brace Jovanovich. 1975. 412 p
- Quadri, Franco. Franco Bertoni. Robert Stearns.** *Robert Wilson.* New York: Rizzoli. 1998. 240 p
- Ricoeur, Paul.** *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II.* México: F.C.E. 2002. 380 p
- Sartori, Giovanni.** *Homo videns. La sociedad teledirigida.* México: Taurus. 2003. 205 p
- Schechner, Richard.** *Performance theory.* New York / London: ROUTLEDGE. 1988. 304 p
- Soriau, Étienne.** *La correspondencia de las artes.* México: Fondo de cultura económica. 1986. 353 p
- Subirats, Eduardo.** *El final de las vanguardias.* Barcelona: Anthropos. 1989. 192 p
- Stanislavski, Constantin.** *La construcción del personaje.* Madrid: 1985. 345 p
- de Oliveira, Nicolas. Oxley, Nicola y Petry, Michael.** *Installation Art.* Londres:Thames and Hudson Ltd. 1998. 210 p
- Varios autores.** *Arte y espacio, XIX Coloquio Internacional de Historia del Arte.* México: UNAM IIE. 1997. 694 p