

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS



Tres Propuestas o de la Memoria - Instalación

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

Presenta:

Argelia Leodegario Calderón

Directora de Tesis: Lic. María Eugenia Gamiño

México, D.F. 2006



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS



Tres Propuestas o de la Memoria - Instalación

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

Presenta:
Argelia Leodegario Calderón

Directora de Tesis: Lic. María Eugenia Gamiño

México, D.F. 2006

AGRADECIMIENTOS

Este proyecto no hubiese sido posible sin el esfuerzo y la dedicación de muchas personas. No doy sus nombres porque no quiero omitir a nadie, pero todos lograron que este trabajo finalizara en buenos términos: maestr@s, amig@s, y herman@s, cada un@, de diferente manera, me apoyaron.

*Sobre todo, doy las gracias a mis padres
y dedico esta tesis a la memoria de mi abuela:
Antonia Demetrio.*

CONTENIDO

Introducción.	7
1. Antecedentes del Arte-Instalación.	
1.1. Assemblage o ensamblaje y el arte pop.	9
1.2. El objeto utilitario.	13
1.3. Disolución de las fronteras en las artes y el arte conceptual.	17
1.4. La fotografía y "La escultura en el campo expandido".	21
1.5. El arte-instalación.	24
2. Tres propuestas por instalar (o de la memoria).	27
2.1. La memoria construida.	28
2.2. Cabecitas reencontradas, memoria olvidada.	29
2.2.1 Construcción de objetos tridimensionales I: tres cabezas de madera.	35
2.3. La fotográfica como memoria.	37
2.3.1 Fotos escogidas.	39
2.3.2. Hacia las cajas contenidas de recuerdos.	48
2.3.3. Construcción de objetos tridimensionales II: siete cajas fotográficas.	52
2.4 Objeto seleccionado.	53
2.4.1. El ventilador como retenedor de memoria.	54
3. Tres propuestas o de la memoria-Instalación. Montaje de estrategia.	56
4. Conclusiones.	60
Bibliografía.	63
Bibliografía de Imágenes.	65

“[Un índice es] un signo o una representación que remite a su objeto no tanto porque exista alguna similitud o analogía con él ni porque esté asociado con los caracteres generales que dicho objeto posee, sino porque está conectado dinámicamente (y también espacialmente) tanto con el objeto individual como con los sentidos o la memoria de la persona para la cual sirve de signo”.

Charles S. Peirce.

INTRODUCCIÓN

El objetivo de este trabajo profesional es el de trazar la evolución de una Instalación bajo un ejercicio interdisciplinario. Desde un planteamiento a través de la escultura en madera (con su propio lenguaje material –madera- y su tridimensionalidad), de la fotografía (su connotación testimonial y su bidimensionalidad), y del objeto utilitario (su utilización de uso y su serialidad como presencia industrial), para llegar a diferentes alternativas, respondiendo a cuestionamientos como: ¿cuál es la justificación para abordar diferentes géneros del arte?, ¿por qué unir diferentes disciplinas?, ¿qué estrategias se deben seguir?, ¿cuál sería su lugar en el contexto del arte?

A través de la técnica que caracteriza a un medio tradicional, la talla en madera, se esculpen tres cabezas en troncos de ocote. Se utiliza la fotografía como un medio de reproducción que facilita el uso de diferentes instrumentos, pues al escanear las imágenes para lograr un determinado tipo de soporte se gana una nueva presentación: siete cajas-fotográficas. Se selecciona asimismo, un objeto cotidiano: el ventilador, basándose en métodos de apropiación. Posteriormente los tres elementos son unidos en un mismo tiempo-espacio. Este planteamiento requiere replantear las diferentes disciplinas artísticas que participan en esta Instalación.

El arte-instalación se conoce por tener un lenguaje híbrido, donde los diferentes géneros artísticos se entrelazan, se entrecruzan, permitiendo un mestizaje de medios en un “lugar”.

Bajo el eje de la instalación se construyen objetos para que interactúen; esto es un objeto artístico, un objeto simbólico y un objeto utilitario. El eje contenido en cada uno de los objetos es la memoria con sus capacidades de retención, olvido y recuerdo, capacidades que parten de experiencias propias para proponer una nueva memoria construida en un tiempo futuro.

El trabajo de esta tesis consiste en la investigación del arte-instalación, para llegar a una propuesta propia del mismo signo; asimismo, se retomarán investigaciones, historias, conceptos que dieron origen a cada una de las piezas a exponer en un mismo espacio-tiempo.

En el primer capítulo, se presenta, bajo el rubro de antecedentes, una investigación sobre el ensamblaje, el pop-art, y el arte conceptual, movimientos que aportaron estrategias para que la instalación se conformara como un medio híbrido. Además, en este mismo capítulo se integraran dos secciones: una la del objeto utilitario y otra la de la fotografía, como “herramienta” que auxilia, renueva o aporta elementos que enriquecen a la obra de arte, también se integra a este capítulo el ensayo “la escultura en un campo expandido” de Rosalind Krauss, donde se observa

la problemática de la lectura de las diferentes obras o eventos multidisciplinarios que se fueron generando a partir de los años cincuentas del siglo pasado, misma que no radicaba en cada medio, sino en la condición cultural. De esta manera, se llegará a un acercamiento de lo que es el arte-instalación con sus principales características.

En el segundo capítulo, se desarrollan varias etapas de trabajo, para construir la participación de diferentes propuestas artísticas en un mismo espacio-tiempo, mediante la historia de cada elemento participante: de dónde provienen éstos o de dónde surgieron, haciendo también evidente el proceso de utilización de las diferentes capacidades de la memoria (olvido, recuerdo, retención) para conformar una obra de carácter instalación.

La escultura se aborda a través de la recuperación de una maqueta de cabecitas que había sido obtenida con base en una investigación que se hizo de la "cabeza" en la historia del arte, investigación que posteriormente fue relegada. En la actualidad, este proyecto suma su constitución escultórica como la presencia del olvido, representando al objeto-artístico con unas grandes cabezas de madera. Luego, imágenes testimoniales de un evento, fotografías seleccionadas de una serie serán intervenidas y ensambladas en cartón para construir con ello cajas-fotos o mejor dicho objetos-simbólicos, a partir de tomar ejemplos de varios artistas que trabajaron con esta idea. Por último, un objeto-utilitario: la apropiación (tanto del objeto como de su función) de un ventilador blanco de escritorio como mecanismo que conectará los dos anteriores objetos será una pieza clave al participar junto con los anteriores elementos arriba mencionados en un mismo espacio-tiempo.

En el tercer capítulo "Tres propuestas o de la memoria-instalación" se explica en qué consiste y bajo qué estrategias se constituye la propuesta para ser un medio híbrido y por qué se justifica como Instalación que ocupa un lugar, dentro de un espacio de galería o de un museo.

La galería-museo con su "aura" artística, proporciona la otra parte de "Tres propuestas o de la memoria" una instalación, pues permite que sus objetos interactúen, que se abran al contexto que rodea las paredes blancas de este espacio, contenedoras de una memoria construida para ser contenida en un futuro.

1. ANTECEDENTES DEL ARTE DE LA INSTALACIÓN.

1.1. ASSEMBLAGE O ENSAMBLAJE¹ Y EL ARTE POP.

El ensamblaje surge, como tendencia plástica, a mediados del siglo XX en Estados Unidos y Europa, al utilizar los artistas plásticos otros medios diferentes a los de las manifestaciones tradicionales de pintura y escultura.

La segunda mitad del siglo que se caracteriza por equilibrio bipolar entre el mundo socialista y el capitalista bajo el argumento ideológico de la mutua intimidación (Guerra Fría). Surge también el perfil de un tercer mundo que pasa de ser clientelar periférico de los respectivos centros de poder socialista y capitalista, a un nivel de progresiva autonomía que algunos han llamado "descolonización".

Entre los países que se encuentran, por ejemplo, en 1947, sin levantar armas independencia; Ghana, independientemente en 1957; en 1959 y que muestra EU y la URSS tanto como en su carrera armamentista.

Asimismo, varios países africanos que se encontraban bajo el yugo francés, logran su independencia en la década de los 60's: Chad y Malí en 1960, así como Argelia en 1962.

En el mundo del arte, la generación de la posguerra retoma la técnica del ensamblaje²: como medio para crear obras de arte casi enteramente a partir de elementos preexistentes (objetos, fragmentos de objetos y materiales diversos), elementos que fueron unidos, juntados o amontonados.

¹ Aunque en castellano sólo se designa al trabajo de carpintería, uso la palabra *ensamblaje* por ser la que mejor traduce la idea contenida en el vocablo francés e inglés *assemblage*: reunión de piezas separadas." Octavio Paz, *La apariencia desnuda*, p. 109.

² El *assemblage* es a la tridimensionalidad lo que el *collage* es a la bidimensionalidad. El ensamblaje crea confusión ya que por una parte, es una técnica de trabajo, y por otro lado, es una manera de nombrar un movimiento artístico.



glo pasado es una época la configuración de un mundo socialista y el mundo capitalista bajo el argumento ideológico (Guerra Fría). Surge también el perfil de un tercer mundo que pasa de ser clientelar periférico de los respectivos centros de poder socialista y capitalista, a un nivel de progresiva autonomía que algunos han llamado "descolonización".

recorrieron este camino, la India, que en ante los ingleses logra su independencia que la obtiene constitución. Corea, partida en dos la disputa que sostenían en el plano ideológico

Asimismo, varios países africanos que se encontraban bajo el yugo francés, logran su independencia en la década de los 60's: Chad y Malí en 1960, así como Argelia en 1962.

dos por el artista. Esta nueva forma de trabajar se basa en propuestas vanguardistas de principios del siglo pasado, las cuales se apoyaron en las estrategias del *collage*³, y del fotomontaje⁴, así como en el concepto del objeto encontrado y/o construido⁵.

El ensamblaje tiene como principal característica el unir diferentes medios para explorar el concepto del espacio, creando realidades alógicas. Jean Dubuffet⁶ fue quien en 1953 acuñó el término ensamblaje, utilizándolo por primera vez para referirse a sus relieves-esculturas construidos con materiales diversos.

En 1960, el crítico parisino Pierre Restany reúne un grupo de artistas llamándolos “nuevos reatistas” destacando entre Arman, Yves Klein y primeras manifestaciones reivindican la herencia del surrealismo, acercándose al dadaísmo con un sentido del humor áspero y con el tratamiento de los

En Norteamérica también surge un grupo con una clara similitud tanto en carácter como en producción, destacando Joseph Cornell, Rauschenberg, Jasper y llamados “neodadaístas” que muestran una concepción de la realidad en la identificación del arte y la inclusión del mundo de producción y consumo. Esta concepción que los neorrealistas.



otros, Piero Manzoni, Daniel Spoerri. En sus producciones, estos artistas del dadaísmo y del surrealismo al dadaísmo con un sentido amargo y al surrealismo objetos y su erotismo.

En Norteamérica también surgen artistas con el grupo parisino, en producción, destacando Alfonso Osorio, Robert Johns. Estos artistas muestran una concepción de la realidad en la identificación del arte y la inclusión del mundo de producción y consumo. Esta concepción que los neorrealistas.

³ El collage desarrollado por los cubistas desde 1907, como medio de explorar las diferencias existentes entre representación y la realidad. El *collage* consiste en componer el objeto artístico pegando sobre una superficie fragmentos de materiales diversos, para sugerir valores evocativos o simplemente calidades materiales inéditas.

⁴ A partir de la primera Guerra Mundial, el fotomontaje va adquiriendo toda su importancia como vía de expresión artística. Es el movimiento Dadá quien utiliza por primera vez este término para referirse al hecho de recortar o yuxtaponer fragmentos fotográficos de diversa procedencia (copias propias, recortes de prensa y de revistas) sin respetar las unidades de textura, de estilo y de espacio. Artistas que se sirvieron del fotomontaje para crear su obra fueron George Grosz, Raoul Hausmann y Hannah Höch.

⁵ Los Ready-made de Duchamp (*Rueda de bicicleta*, 1913), los ensamblajes tridimensionales picassianos a partir de desechos (*Guitarra*, 1926), *objet trouvé* dadaísta y surrealistas (antes y durante los 20's) y en “las esculturas-objeto” de Miró (*Construcción*, 1930). También artistas de la avanzada abstracto-geométrica, como Malevich, Tatin, El Lissitzky, Rodchenko, son los antecedentes de los “combine paintings” de Rauschenberg (*Charlene*, 1954) y de los demás participantes de esta época que abrazaron el *assemblage* para crear su obra.

⁶ Jean Dubuffet (1901-1985). Artista de la posguerra, nació en el Havre, Francia. A mediados de 1940 comienza a hacer obra que la denomina *art-brut* como “Toda clase de producciones que presentan un carácter espontáneo y fuertemente imaginativo”. Y que cuenta con diversas características como la utilización de diferentes materiales, con trazo tosco, grotesco; temas únicos desarrollados durante largas temporadas (cabezas, figuras, vacas, paisajes urbanos). En rechazo a planteamientos tradicionales del arte (coherencia, organización, homogeneidad)

En 1961, el curador William Seitz pone de manifiesto el ensamblaje como un nuevo medio poco ortodoxo en el uso de materiales, en una muestra realizada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York: "The Art of Assemblage". En la exposición "se manejó el ensamblaje como un concepto genérico que debería incluir todas las formas de arte compositivo y modos de yuxtaposición."⁷ Estas obras conformadas por objetos encontrados y algunos ensamblajes con otros materiales representaron, en el momento, una nueva veta en la solución del trabajo artístico.

El ensamblaje introdujo un amplio alcance de nuevos materiales, así como de productos y objetos novedosos y quizás, lo más importante, abrió opciones que posibilitaron el rebasar los límites del pedestal en la tridimensionalidad, pudiendo la obra en cualquier exposición. Los trabajos se encontraban ya en la escultura o la pintura dadas estructuradas de

El ensamblaje dio la una revisión radical podían actuar las artes punto de partida de dos namente ganaron importancia el *environment* (ambiente) *happening* (acciones).

En el trabajo de Allan la interferencia entre expresión: En 1959, Reuben de Nueva York

parts" (fig.1). En este evento, el artista creó un acontecimiento con una combinación de elementos provenientes de distintas artes; baile, música, construcciones, proyección de imágenes a través de diapositivas, que se realizaban al mismo tiempo en tres espacios y en seis partes sucesivas. A Kaprow le interesaba la creación de un espectáculo que conjugara diversos elementos plásticos con la intensidad de la acción vivida. Él mismo definía el *happening* como: "ensamblaje de acontecimientos actuados o percibidos en más de un lugar y más de una vez".

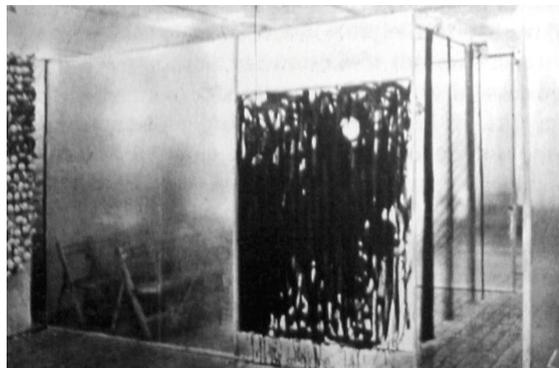


fig.1

sión y del marco en la se situar libremente lugar del espacio de jos no necesariamente el campo exclusivo de sino que surgían posibilidades una manera diferente.

pauta para llevar a cabo de los formatos en que visuales; fue también un conceptos que paulatinamente para los artistas: o ambientaciones) y el

Kaprow⁸ se observa estas dos formas de presenta en la galería "18 happenings in 6

⁷ Diane Walkman, *Collage, assemblage, and The Found Object*, p. 244.

⁸ Artista, nacido en Atlantic City en 1927.

En este sentido una obra de environment es activada por actores y espectadores coreografiados y formalmente arreglados, eludiendo una interpretación explícita. Es, “una forma de arte no teatral donde poetas y artistas visuales envuelven al espectador y cambian su enfoque del producto al proceso, dando más atención a los aspectos cotidianos de la vida, donde todo y nada tienen la misma importancia”. Varios artistas coinciden desde propuestas diversificadas, en cuestionar los límites de lo artístico, enfatizando, a la hora de enfocar el problema del arte, tanto el protagonismo del espectador como el del objeto.

Con el consumo de masas incrementado en los países industrializados y sus efectos en todos los ámbitos, incluidos los de la cultura, surgen nuevas formas de manifestación

Richard Hamilton en galería Whitechapel titulado *¿Qué es lo que hoy sean tan diferentes,* que es considerada la obra de Hamilton toma tria del consumo y del de la misma historia del pretende poner de ma-popular y barato.

El término *pop art* es uti-crítico británico Lewis definir el arte que al-haciendo con el empleo En Inglaterra so-Richard Hamilton, como

David Hochney, Derek Dossier, Allen Jones, R. B. Kitaj y Meter Phillips. Las características del arte pop residen en mostrar todo lo que concentra el interés de las grandes masas: televisión, anuncios luminosos y verbales, tiras cómicas y toda clase de objetos de consumo. En EE UU es el resultado de un estilo de vida, caracterizada por la tecnología, la democracia, la moda y el consumo. Forman este grupo: Andy Warhol, Roy Lichtenstein, James Rosenquist, Jim Dine (fig.3), Robert Indiana, Tom Weselman y Claes Oldenburg (fig.4), diferentes en su forma de producir;

fig. 2



fig. 3



fig. 4



la cultura, surgen nuevas formas del arte.

1956 presenta en la de Londres un collage *hace que los hogares de tan llamativos?* (fig.2) primera obra pop. El sus fuentes de la indusocio, de la publicidad y arte; con su producción nifiesto un arte efímero,

lizado inicialmente por el Genning en 1962, para gunos jóvenes estaban de imágenes populares. bresalen además de exponentes de este arte:

las obras de estos artistas tienen en general huellas tanto del arte culto como de las imágenes triviales de la cultura de masas.

El nacimiento de los movimientos pop está sustentado en la concepción de que se vive en una sociedad de masas que produce una cultura del mismo signo. Aunque el arte pop se vale de estrategias del ensamblaje, en su construcción involucra objetos tanto creados por el artista como creado por la industria: objetos nuevos, recién salidos del almacén, en serie, numerados, clasificados, y que entran a un entorno para ser consumido. Jim Dine⁹ en los años sesenta crea cuadros *collage* en donde integra martillos, sierras, brocas, objetos de baño, lámparas, etc., el objeto sobre un fondo de color hace evidente su aislamiento, y con ello crea otra situación el sentido de ser una

El arte pop ha dejado antipolo del mundo del así como de los medios tampoco es ya visto el contrario, es empleada con toda seriedad como inspiración.

1.2. EL OBJETO

Las “cosas” son diferentes cosas son sistemas naturales nosotros mismos, separa una piedra, tal y como ambiente sin intervención una cosa, “...una piedra es igual a otra piedra y un tirabuzón es igual a otro tirabuzón. La semejanza entre las piedras es natural e involuntaria; entre los objetos manufacturados es artificial y deliberada. La identidad de los tirabuzones es una consecuencia de su significado: son objetos hechos para extraer corchos, la identidad entre las piedras carece en sí misma, de su significado.”¹⁰



de considerarse un comercio y del consumo, de comunicación masiva; como un arte trivial, por lo tanto conscientemente y una bienvenida fuente de

de considerarse un comercio y del consumo, de comunicación masiva; como un arte trivial, por lo tanto conscientemente y una bienvenida fuente de

UTILITARIO.

tes a los “objetos”. Las reales existentes fuera de rables y enunciables; se encuentra en el medio de la mano humana, es

⁹ Nacido en Cincinnati, 1935, pintor, que se valió del assemblage para presentar al objeto como presencia real y contingente.

¹⁰ Paz Octavio, op. Cit., p. 35.

Los objetos, por otro lado, poseen un carácter material, pero manufacturado o fabricado por el hombre. El objeto se ha convertido en un elemento esencial del entorno humano; esto es de todo lo que lo rodea en el espacio y en el tiempo, interviniendo como prolongación del acto humano. Es mediador de las relaciones entre el individuo, la sociedad y el mundo, porque su papel fundamental es resolver o modificar una situación mediante su uso, lo que permite dividir este objeto utensilio, producto, artefacto o bien y definirlo en cuanto a su función básica, respondiendo a la pregunta: ¿para qué sirve?

La sociedad industrial ha creado un espacio artificial que se caracteriza por la proliferación de objetos transformados los cuales poseen un valor estético ligado al persona con su pose-funciones específicas) y, recuerdo. Asimismo, es ámbitos de producción simbólico y artístico. "El funcional, se convierte monio de la existencia trial"¹¹.

En su particular historiamarcado por la revolución generado en procesos recursos técnicos; el en una nueva forma de al ser humano. Celeste que la industrialización lo artificial como una estética altamente visual de saturaciones, artificios y melancolía. Coleccionar objetos, contemplarlos y apropiarse de ellos, serán las fases de un mismo movimiento de disfrute que alcanzó su clímax en el siglo XIX, cuando la mercancía (el objeto mercantilizado) bajo el brío del industrialismo y la venta de un mundo confortable provisto por la técnica, iban de la mano.

Los movimientos modernistas de finales del siglo XIX y principios del XX, con propósitos políticos y sociales, con planteamientos como el funcionalismo¹² y el progreso, incidieron desde su posición



ria, el objeto se ve ción industrial al ser racionalizados y con objeto se convierte así dar confort y comodidad Olalquiaga recuerda trajo consigo el reino de

ria, el objeto se ve ción industrial al ser racionalizados y con objeto se convierte así dar confort y comodidad Olalquiaga recuerda trajo consigo el reino de

¹¹ Moles Abraham, *La teoría de los objetos*, p. 22.

¹² Funcionalismo: Corriente de pensamiento que se caracteriza por la comprensión o explicación de los diversos hechos o estados como realidades constituidas por elementos interrelacionados e interdependientes y que hay que estudiar en relación ("funcional") con otros factores o circunstancias.

racionalista en el arte (preferencia por el uso y función del objeto relegando los aspectos estéticos). El objeto se convierte en algo funcional dentro de un determinado contexto. Braudillard indica que lo “funcional no califica de ninguna manera lo que está adaptado a un fin, sino lo que está adaptado a un orden o a un sistema”¹³.

Dentro de un sistema industrial, el status del objeto moderno está dominado por la oposición modelo-serie, los cuales son ‘armonizados’, ‘funcionalizados’ en modelos que se abren, al insertarse en la producción industrial, a la difusión serial (un objeto no basta: es siempre una sucesión de objetos en el límite; una serie total lo que constituye el proyecto consumado).

La dinámica psicológica opera al nivel de la función sino al nivel de una es la del objeto “perfundado a la vez en la un sistema de diferenciel sistema cultural. La una reacción de promisel número compensa la los objetos. El objeto en que no dure; en la so-generaciones de objetos otros ocupen su lugar.

Braudillard señala que, bres que afectan al ob-de tecnificación, la más cierce a su duración y a de uso). Al multiplicarse deriva hacia ellos la facultad de elegir y neutralizar, de tal manera el peligro constituye siempre para ella esta exigencia personal. A partir de esto, es claro que la noción de personalización es algo más que un argumento publicitario: es un concepto ideológico fundamental de una sociedad que al “personalizar” los objetos y las creencias, aspira a integrar mejor a las personas. Sin embargo, todas las innovaciones y los juegos de las modas hacen al sujeto más frágil y más efímero.



del modelo en serie no ción primaria del objeto, función secundaria que sonalizado”. Es decir, exigencia individual y en cia que es propiamente escasez trae consigo cuidad, de saturación y pérdida de calidad de serie está hecho para ciedad de consumo, las mueren pronto, para que

de todas las servidum-jeto serial en el proceso evidente es la que consu calidad técnica (valor los objetos, la sociedad

¹³ Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*, p. 71.

A este respecto, el hombre es una extensión de su cultura; los objetos responden a ciertas necesidades que va marcando el mercado, pero aquí es contradictorio, pues es el mismo hombre quien lo provoca, al tener necesidades que satisfacer y que lo auxilian en su vida diaria, pero el exceso de objetos funcionales que prontamente se convierten en chatarra, acarrea que el ser humano se sienta mal ante tanta vaciedad de cosas, y a la necesidad constante de renovarlos.

En nuestros días, los objetos y su propio sistema de exhibición y disfrute, no sólo transforman la vida de las personas, a partir del entendimiento de que la presentación del mundo es más importante que la realidad. Nuestro sistema cultural se vislumbra bajo un eslogan (sistematizado de una mirada exterior e interior): quien piensa vislumbra lo invisible: partir de esto, se crea al infinito de ilusiones provocando deseos; el otro distinto al sujeto que observa será sujeto que observa será sujeto que posea o anhela poseer el

El objeto utilitario entra través del filtro que los entorno y presentar una

Así vemos que, con objeto" gana relevancia ciones y porque poste-libremente en el arte-"instalación" se empleó mulación y composición materiales diversos y/o combinación de objetos

en la descontextualización o fabricación de objetos aparentemente sin sentido. Esto, como resultado de las experiencias habidas con el *happening* y la involucración del movimiento corporal y el *performance*. También fue resultado de otras experiencias relacionadas con los ambientes generados en el marco del pop-art (el arte de *environment pop*).

Esto generó que posteriormente las instalaciones sean colocadas tanto en lugares públicos como privados, en exteriores e interiores: museos, universidades, parques, centros comerciales, o en la calle.



interior): quien piensa vislumbra lo invisible: partir de esto, se crea al infinito de ilusiones provocando deseos; el otro distinto al sujeto que observa será sujeto que posea o anhela poseer el

al mercado cultural a artistas oponen al ver su sociedad consumista.

el paso del tiempo, "el por sus propias implicaciones es utilizado instalación. El término en la colocación, acude objetos, elementos y en algunos casos, en la similares o simplemente

1.3. DISOLUCIÓN DE LAS FRONTERAS EN LAS ARTES Y EL ARTE CONCEPTUAL.

La revolución cultural y moral que se manifestó en los años sesenta, en Estados Unidos, remiten a dos cuestionamientos importantes: ¿qué sucedía en la sociedad norteamericana para permitir cambios drásticos en la forma de hacer y ver el arte?, ¿dónde las fronteras entre un movimiento artístico y otro se fueran diluyendo?

Susan Sontag¹⁴ recuerda: “soplaban vientos nuevos por doquier. Los artistas volvían a ser insolentes, como lo habían sido después de la Primera Guerra Mundial y hasta el auge del fascismo. Lo moderno aún era una idea vibrante. (Lo era antes de las capitulaciones personificadas en la idea de lo posmoderno)”.¹⁵ La Modernidad a la que se refiere Sontag es la de su periodo de auge en los años veinte, de comercialización. Modernidad entró en un proceso de liquidación en una crisis de agotamiento que, se dice, tuvo acta de defunción en 1965. A partir de esta década (los sesentas), dentro del ámbito cultural norteamericano, el adjetivo “posmoderno” comenzó a usarse, ya sea para destacar más positivamente la emergencia de un nuevo espíritu cultural que contrapuesto al elitismo modernista.



después de la Primera Guerra Mundial y hasta el auge del fascismo. Lo moderno aún era una idea vibrante. (Lo era antes de las capitulaciones personificadas en la idea de lo posmoderno)”.¹⁵ La Modernidad a la que se refiere Sontag es la de su periodo de auge en los años veinte, de comercialización. Modernidad entró en un proceso de liquidación en una crisis de agotamiento que, se dice, tuvo acta de defunción en 1965. A partir de esta década (los sesentas), dentro del ámbito cultural norteamericano, el adjetivo “posmoderno” comenzó a usarse, ya sea para destacar más positivamente la emergencia de un nuevo espíritu cultural que contrapuesto al elitismo modernista.

En el curso de la década siguiente esto es, en los años 70, el término “posmodernidad” no sólo fue más allá del ámbito del arte y la literatura –asociándose con planteamientos más globales– sino que escapó también a las fronteras de la cultura norteamericana. Así, fue referido a la mutación que estaban sufriendo las sociedades altamente modernizadas (el advenimiento de una “era

¹⁴ Susan Sontag, (Nueva York, 16 de enero de 1993 - Nueva York, 28 de diciembre de 2004). Novelista, ensayista, y activista estadounidense. Desarrolló obra crítica, en la que examinó con mordacidad y lucidez los aspectos sociales y culturales más relevantes del mundo contemporáneo.

¹⁵ Susan Sontag, “Treinta años después”, en *La Jornada, Semanal.*, núm.79, 18 de septiembre de 1996, p. 11.

¹⁶ Sobrenombre profesional de Charles Edouard Jeanneret, pintor, arquitecto y teórico franco-suizo, al que se considera la figura más importante de la arquitectura moderna. Nació el 6 de octubre de 1887 en La Chaux-de-Fonds (Suiza), Le Corbusier murió el 27 de agosto de 1965 en Cap Martin (Francia).

postindustrial”) o bien, con argumentos más culturales que técnico-económicos, a los fenómenos que estarían revelando la crisis de la modernidad y sus valores¹⁷. Daniel Bell¹⁸, argumenta a este respecto, que las crisis de las sociedades desarrolladas de Occidente se remontan a una disyunción entre cultura y estructura social. La organización burguesa tradicional de la vida –su racionalismo y sobriedad–, empezaron a tener pocos defensores en la cultura y ningún sistema establecido de significados culturales o formas estilísticas tenían alguna respetabilidad intelectual o cultural.

En el terreno de la creación, la posmodernidad rebasa los límites establecidos y desconoce las pautas que mantenían un y la estructura social. desborda los recipientes manera de obtener como haciendo distincio- “ambiente”, la “calle” y terrenos propicios para Al darse una cultura mática y la telemática cultural que se centra el pasado e igualmente futuro¹⁹. Para Jameson, un movimiento artístico²⁰ mercado del arte así lo meno socio-histórico que años cincuenta no sólo ciones culturales sino a recibe.



equilibrio entre la cultura El posmodernismo del arte y afirma que la nocimiento es actuando, nes. El happening y el la “escena”, no son los el arte sino para la vida. de masas, con la infor- se propicia una moda en el presente, absorbe es absorbido por el el posmodernismo no es (aunque, al nivel del parezca), sino un fenó- afecta a partir de los el ámbito y las produc- toda la sociedad que lo

¹⁷ Esther Díaz, “¿Posmodernidad?”, escribe a este respecto El proyecto de la modernidad apostaba al progreso. Se creía que la ciencia avanzaba a la verdad, el arte se expandiría como forma de vida y la ética encontraría la universalidad de normas fundamentadas racionalmente. No obstante, las conmociones sociales y culturales de los últimos decenios parecen contradecir los ideales modernos. La modernidad preñada de utopías, se dirigía a un mañana mejor., p. 22.

¹⁸ Daniel Bell, *Las contradicciones culturales del capitalismo*, pp. 61-63.

¹⁹ El fútbol y la moda, el tango, Verdi y los Beatles que gracias a la tecnología de los medios audiovisuales que predominan en la comunicación, constituyen la forma aceptada por la mayoría, especialmente por los jóvenes. En el marco de la cultura posmoderna, se acentúa el individualismo (rasgo de la posmodernidad) con las consignas de mantenerse bello, joven, a la moda, consumiendo constantemente confort, objetos de lujo, culto a las antigüedades, moda “retro” pero donde se pierden las ideas primogénitas de las que se originaron o tomaron parte: un ejemplo, al surgir el “punk” era una forma de protesta hacia el sistema y la vestimenta tenía que ver, ahora muchos jóvenes se visten de esa forma por moda, por “pose”, sin ser partícipes del acto contestatario por el cuál surgió.

²⁰ Sobre este tema hay mucho que hablar, ya sea positivamente como también negativamente, y también a través de diferentes vertientes teóricas. Teóricos de la posmodernidad sobresalen: Jean François Lyotard, Jürgen Habermas, Marshall Berman, Douglas Crimp, Hal Foster, Andreas Huyssen, Jean Braudillard, entre otros. Un libro que recapitula escritos sobre este tema es el de Hal Foster, *La Posmodernidad*, Barcelona, Kairos, 1988.

Como contrapartida a la modernidad, la posmodernidad sería un resultado del desencanto, ya que los ideales planteados por las grandes filosofías: iluminismo, positivismo, marxismo no se cumplieron, aún cuando dichos ideales se plantearan con carácter universal. Según Lyotard, todos los grandes relatos han entrado en crisis y han sido invalidados en el curso de los últimos cincuenta años.

En el terreno de las artes plásticas, el debate sobre el posmodernismo creó confusiones al calificar, en principio, durante las décadas sesenta y setenta a movimientos como el *pop-art*, el *hiperrealismo* y el *land art* (arte de la tierra), como estilos modernistas. Esta conceptualización se

basó en el hecho de surgieron sin la base marcará su ruptura con de la primera mitad del era claro que sí eran y que este carácter postura, con los pensapuso de manifiesto en el

El arte conceptual, al arte pop. A partir de del arte conceptual años sesenta, ha habi-transformaciones e distintas manifestaciones el dominio de este arte

El arte conceptual interés por la filosofía, estructuralismo²². Trata

del arte mismo, acentuado el contexto, la estética de sistemas y la descorporalización de la obra del arte; un concepto que representa no sólo lo que se ve, sino lo que se sabe que existe. Es decir, este arte pertenece al código de las ideas, cuya característica común es la de afirmar que la obra de arte es el soporte de conceptos o ideas. Al arte conceptual debe reconocerse el mérito de



que dichos movimientos de un manifiesto que la estética vanguardista siglo XX. Sin embargo, sintomáticos de su época marcaba un cambio de mientos lineales, como se arte conceptual.

surge en contrapartida las primeras apariciones en la década de los do superposiciones, invasiones entre las artísticas, surgidas bajo conceptual²¹.

muestra un profundo la lingüística y el post-de indagar en la idea

²¹ Cabe destacar las acciones del *happening*, el *performance*, el arte corporal, el arte minimal, el arte pòvera, el arte terrestre o *land art*: En donde el desarrollo de estas manifestaciones pueden darse en un sinfín de espacios y, por último, son un medio de expresión para la transmisión de ideas, en donde lo que importa es el proceso formativo y no tanto el resultado final.

²² Se desarrolla en métodos utilizados para analizar el lenguaje, la cultura y la sociedad de finales del siglo XX. Gregory L. Ulmer, en su ensayo "El objeto de la poscrítica", muestra varios dispositivos: *collage/montaje*, *alegoría*, *gramatología*, *parásitos/saprófito*; así como también sus principales teóricos R. Barthes, Levi Strauss, Derrida entre otros. Ensayo recopilado por Hal Foster, op. Cit., pp. 125-165.

haber forzado al *establishment* artístico a reconocer las propiedades vanguardistas de la fotografía: en 1965, Kosuth expuso objetos aislados (como una silla, un martillo o una sierra) junto a una fotografía de tamaño natural del objeto y la definición académica del mismo impresa sobre un cartel (fig.5). Esta presentación cuestionaba la relación entre objetos, imágenes y palabras; aunque, en un sentido más amplio la fotografía como el video o el cine tenían como objetivo fundamental “visualizar” esta relevancia concebida al medio fotográfico se contraponen a la propia fisicalidad de los objetos artísticos, de las propias obras, con lo cual siempre se produce una mitigación del lado físico y una ambivalencia en el propio estatus de la obra artística como objeto.

A media distancia, hecho físico y los nuevos las obras que se estaban teaba un desplazamiento el proceso antes que resultado. La lectura manifestaciones concep- “documento”; por tanto, los equívocos que habían dores y corren a expen- de la proposición es- fotográfica, ambas ele- Documentos. En la obra (fig.6) y Robert Smithson cámara se convierte en documenta y a la vez tipo de arte.

fig. 5



fig. 6



fig. 7



entre la acción o el medios donde se movían produciendo, se plan- de la obra de arte hacia hacia la ejecución o el que se realiza de estas tuales es mediante el la proximidad e incluso podido surgir, son deus- sas de esta identificación crita y la proposición vadas a la categoría de de Gordon Matta Clark (fig.7), por ejemplo, la un cómplice estético que completa la obra en este

La fotografía dentro de se distanció de un valor estético sumando otra clase de valores que tenían más que ver con postu- ras artísticas que se fueron generando a finales del siglo pasado.²³

un marco posmodernista

²³ Para conocer más sobre este tema se puede consultar el libro de Anna Maria Guasch, El arte último del siglo XX. *Del postminimalismo a lo multicultural*, pp. 344-346.

1.4. LA FOTO Y “LA ESCULTURA EN EL CAMPO EXPANDIDO”

Cuando la fotografía, titulada *Un homme dans l'espace* (Un hombre en el espacio), muestra a Yves Klein²⁴ (fig.8), en el acto de haber saltado de un segundo piso. Douglas Fogle²⁵ escribe que esta imagen se convirtió en una referencia intelectual fundamental para los accionistas vieneses de finales de los años sesenta y para otros artistas de *performance* de los años setenta. Ya que cuestionaba la suposición de que las fotografías son documentos fehacientes (mediante un fotomontaje Klein eliminó al grupo de estudiantes que sujetaba una lona para detener su caída), planteando así la imagen una importante pregunta: ¿la fotografía es simplemente documentación o una obra de arte por sí misma? quedaba claro que los conceptuales de la foto-credibilidad en el mundo

En la década de 1970, entre los que se incluyen Barbara Kruger (fig.9) zaron a utilizar en sus explorar las convencio-El legado del arte la creencia de que el en palabras puede ser

Finalmente, tanto el “mundo de imágenes” de que se convirtió en la de los usos fotográficos setenta hasta bien (John Baldessari,

Charlesworth, Cindy Sherman), como las estrategias de apropiación características de los usos estéticos de la década de los ochenta (Sherrie Levine, Richard Prince), son otros dos aspectos presentes en la fotografía conceptual, en este caso, centrada en los sistemas de circulación de imágenes en los media y la identidad norteamericana de esa década.

Los críticos de la posmodernidad que escriben sobre la fotografía, coinciden en traer a colación el pensamiento de Walter Benjamin, como una forma de contra-rrestar la disolución gradual de

²⁴ Yves Klein, nacido en Niza (Francia) en 1928; fallecido en 1962, relacionado con el grupo de artistas de la posguerra que se llamaban a sí mismos *Nouveaux Réalistes*.

²⁵ Douglas Fogle comisario de la exposición *Last picture show*. Artistas que usan la fotografía. Tendencias conceptuales de 1960 a 1982, producción del Walker Art Center. Para mayor información se puede visitar la página <http://www.marcovigo.com>

fig. 8



fig. 9



A finales de los 60, usos experimentales y gráfica ganaban fuerza y del arte internacional.

un grupo de artistas las estadounidenses y Jenny Holzer comen- obras, palabras para nes visuales y verbales. conceptual consistía en pensamiento expresado arte.

mundo de los *media*; el la cultura de consumo, característica definidora cos desde finales de entrados los ochenta Barbara Kruger, Sarah

distinciones que en otra época eran fundamentales: original/copia auténtico/inauténtico, función/adorno; y adoptaron a la fotografía no como culminación de la perspectiva lineal, sino como un medio de reproducción mecánico (pérdida del "aura", como Walter Benjamín lo propuso)²⁶. Proponían asimismo el cambio de discursos lineales, donde lo importante no es el acto creativo único y original, sino las simples acciones de seleccionar, escoger y combinar.

La metodología de la apropiación, utilizada dentro del ámbito artístico de los ochentas deviene de lo que W. Benjamín refiere como montaje; un procedimiento donde se inserta un elemento sobreimpuesto, desorganizando el contexto involucrado. "El *montage* no reproduce lo real, sino que construye un objeto; su los términos 'mon-unir, añadir, combinar, nizar': montaje, monta intervenir el mundo, no realidad."²⁷. A Través

Los teóricos de la cuestionar la idea de ciación de los procesos rridos oblicuos a través

Algo parecido sucedía Krauss²⁸ admite que un extenderse para incluir que las categorías de sido amasadas, extendi-demonstración extraordi-

La escultura modernis-negativa del monumen-idealizado y un nuevo manejo espacio-temporal. Krauss hace notar que, a partir de los años cincuenta, la escultura se convierte en pura negatividad, "en algo que no era"; su definición es una negación "aquello que está en la sala, pero que no es la sala y cuando se exhibe al aire libre son

²⁶ Fernández Martorell, en "Crónica de un pensador", 1992; escribe que Benjamín cuestiona la pérdida del aura en la modernidad a causa de la reproducción, pues ello significa una derrota más en el campo de la experiencia. En la reproducción, la contemplación individual se convierte en distracción masiva, es la percepción la que cambia de sentido en un mundo que ha traspasado lo irreplicable para devorar lo igual y afirma (la escritora) que Benjamín observa en los análisis sobre la modernidad: la repetición incansable de lo mismo en lo nuevo.

²⁷ Gregory L. Ulmer, op. Cit.

²⁸ Ocupa la cátedra de Historia del Arte moderno y contemporáneo en la Columbia University, Nueva York. Ha publicado numerosos artículos sobre arte moderno y contemporáneo.

²⁹ Define como la lógica del monumento hace de la escultura una representación conmemorativa y que se asienta en un lugar concreto. Afirma que cuando carecen de esas características entra en lo que llama su condición negativa, para hacer que el monumento pierda su carácter de señal.



campo lógico incluye tar, construir, juntar, vincular, alzar, orga-un proceso..., a fin de reflejar sino cambiar la de lo ya existente.

poscrítica trataban de progreso y la poten-de relecturas y de reco-de la historia del arte.

en la escultura; Rosalind término cultural puede casi cualquier cosa, escultura o pintura han das y retorcidas en una naria de elasticidad.

ta al ser la condición to²⁹, maneja un espacio

formas distintas del emplazamiento sólo porque no es paisaje." Esta lógica de la escultura la lleva a su propia deconstrucción³⁰. La escultura bajo esa denominación carece de la posición privilegiada entre dos cosas en las que no consiste (no-arquitectura, no paisaje), sino un término en la periferia de un campo en el que hay otras posibilidades estructuradas de una manera diferente: "...el campo expandido" posee dos rasgos: uno que concierne a la práctica de los artistas individuales, llamados eclécticos por la crítica modernista y el otro, dentro de una situación posmodernista, que concierne a la práctica, definida en relación con la serie de operaciones lógicas de fotografías, libros, espejos y de la misma escultura que pueden ser utilizados.

El campo expandido organiza el trabajo bajo las condiciones de un posmodernidad acaba histórica nueva que cultura.

Liotard sostiene que una la condición posmoderna extensión de los campos que se desdoblaron confundir sus territorios contiguos³². El arte instalar un arte de nuestro un medio híbrido como el cual la instalación fronteras posibles en el la arquitectura, la *performance*, la foto-diferentes movimientos que se fueron generando en los años setenta, ochenta y noventa, década ésta última en donde el término empezó a tener auge.



permite al artista una que no está dictada por medio particular.³¹ La siendo una situación produce toda una nueva

de las características de de nuestra cultura es la disciplinarios tradición sobre sí mismos hasta con los de disciplinas lación se caracteriza por tiempo, aunado a que es se verá más tarde, en cruza libremente las arte, puesto que abarca pintura, la escultura, el grafía, así como los

³⁰ Proviene de la palabra *Deconstruis* (*Diccionario de hermenéutica* Uni., de Dausto Billos) "Consiste en deshacer, en desmontar algo que se ha edificado, construido, elaborado, pero no con vistas a destruirlo, sino a fin de comprobar cómo ésta hecho ese algo, cómo se ensamblan y se articulan sus piezas, cuáles son los estratos ocultos que lo constituyen, pero también cuáles son las fuerzas no controladas que ahí obran".

³¹ Rosalind Krauss, *La escultura en el campo expandido*, Octubre 1979, Ensayo recopilado por Hal Foster, op. Cit., pp. 59-74.

³² Jean François Lyotard, *La condición posmoderna*, p.13.

1.5. EL ARTE -INSTALACIÓN.

Este arte se ha manejado en el marco de un discurso de emancipación característico de la posmodernidad, en el que se le adjudican la problematización del lugar y la desmaterialización del arte:

En el primero, su uso implica el lugar; el sitio en donde se encuentra o se produce la obra. Al eliminar las "relaciones" dentro de cada obra las relaciones dejan de ser internas a la misma para darse entre la obra y su contexto. Aunque parezca que en un mundo globalizado, los objetos cotidianos forman un lenguaje universal las obras de arte siguen funcionando de forma distinta en cada país gracias a las particularidades del contexto.

En el segundo, al representación a la de ya no es tratado en su sino en su característica cambio; es un arte de objetos son abordados uso-tiempo y es en ese que se puede dar la experiencia de comprender las posibilidades y la utilización del "artefacto". Este factor tiempo nombrado por varios autores "cuarta dimensión" es considerado como ingrediente activo de la instalación.

En Kassel Documenta 200 obras de pintura, creadas en su mayoría Estas obras respondían el recuerdo y los artistas crearon espacios transitables ex profeso para esta exposición.

En una primera acepción, se toma a la instalación como un arte que se hace para y en un lugar específico; en tal sentido, la instalación es creada especialmente para un espacio en una galería o sitio al aire libre e implica un conjunto de partes u objetos que forman una sola obra, piezas construidas o ensambladas a partir de las connotaciones simbólicas o signícas que pueda sugerir



cambiar la postura de presentación el "objeto", estado de permanencia, de transformación de "acción-proceso". Los desde su vertiente de encuentro del visitante perienencia de comprender lización del "artefacto". brado por varios autores es considerado como instalación.

en 1992 alrededor de escultura e instalación, en su lugar de exhibición. al tema entre la utopía y

física o históricamente el lugar. La instalación provee al espectador con la experiencia de estar rodeado y ser parte, él mismo, de la obra de arte.

Para Eugeni Bonet hay dos formas fundamentales de las cuales se apropia la instalación: el *assemblage*³³, como extensión estratégica del *collage/montaje* y el *environment* (ambiente o ambientaciones) como algo que ocupa un sitio físico y su conexión con las situaciones reales, éstas podrían ser visuales, históricas o sociales. El mismo autor señala que todavía hay mucho que rastrear y conformar en el trabajo de la instalación.

Cuando Frances Torres³⁴ dice que para él la instalación no es más que un *collage* tridimensional, es porque adopta sus mismas estrategias de descontextualizar y apropiación y acumulación de sedimentos más que mencionar al *collage* como medio (en una libre exposición de consumo) en un nuevo mecanismo que los temporaneidad, siendo montaje (diseminación de actualización de nuestra un nuevo emplazamiento. Además, el artista nombra la flexibilidad formal y estrategias estéticas y se establecen puentes ya consolidadas



La instalación de sedimentos más que mencionar al *collage* como medio (en una libre exposición de consumo) en un nuevo mecanismo que los temporaneidad, siendo montaje (diseminación de actualización de nuestra un nuevo emplazamiento. Además, el artista nombra la flexibilidad formal y estrategias estéticas y se establecen puentes ya consolidadas

Bonet escribe que el arte en sí mismo “ayuda a comprender lo que el término implica esencialmente: un despliegue de diversos elementos en el espacio tridimensional y en las coordenadas del tiempo una articulación idiosincrásica de tales y heterogéneos elementos en una técnica, un estilo, una tendencia.”³⁵ Así, la instalación vendría a ser una clase de arte que utiliza, fabrica o recicla artículos, concentrándolos en un espacio y en favor de una consideración de las relaciones entre un número de elementos o de interacciones entre los objetos y el contexto, además de que las

³³ E. Bonet escribe: *assemblage* (adquisición de volumen), en *La Instalación como hipermedio*, p. 29.

³⁴ Artista visual contemporáneo español.

³⁵ Eugeni Bonet, op. Cit., p. 26.

personas activan el potencial significativo de un lugar real específico. Josu Larrañaga³⁶ nombra a estas personas como “usuarios” porque hacen uso de la instalación en el tiempo que dura su recorrido por el lugar “equipado” por el artista. Con esto se logra un cambio en el observador, pues al interactuar con los diversos elementos que integra la obra, el espectador ya no necesariamente es indiferente al objeto representado, si no que se vuelve parte activa de la obra.

Este tipo de arte cuestiona la cultura con sus “verdades” reflejada en patrones de coleccionistas, becas y exposiciones en los espacios privilegiados de arte y relata el espacio social en que operan las estructuras de ‘poder’ de las diferentes instituciones en el sentido de culto/popular, público/privado y encuentro co-del término arquitectura. La forma de la instalación al involucrarse ha generado diversos modos de producción artística como aquéllas de exposición son deshechas o de cómo otra forma de instalación es en donde su objeto se preserva para exponerse en diferentes lugares, quedando de estas presentaciones: el documento, la foto, las notas de cómo fueron son para una posible repetición; en otros casos, se preservan los objetos utilizados. Sin embargo, mucho del trabajo de instalación mercado, sin importarle a este, presentar obra mutilada por negligencia, por falta de espacio establezcan medidas de seguridad.



Hay diversas arenas en las que se mueve el trabajo del arte-instalación: luz y audio, *performance* y proceso, formación de ambientes en la arquitectura, narrativa, trabajo político y video. Si semejantes categorías aparecen primero en distinción, es porque frecuentemente coinciden en la práctica. En ellas se encuentra algo en común: un lenguaje híbrido.

³⁶ Josu Larrañaga, *Instalaciones*, p. 32.

2. TRES PROPUESTAS POR INSTALAR (O DE LA MEMORIA).

El recuerdo, el olvido y la retención son capacidades de la memoria que permiten a todo individuo evocar su pasado, capturar su presente y provocar su futuro.

Cualquier objeto o circunstancia en un momento determinado de la existencia, se constituye en elicitador de recuerdos, en causante de olvidos y en medio para retener o atrapar un determinado tiempo de nuestra existencia.

Al encuentro de unas pequeñas cabezas 1997, vinieron a mi mente una serie que había olvidado el proyecto de cabezas. Este recuerdo, gemar el trabajo escultórico, otro momento, al recu- grafías tomadas en habían sobrevivido viadas, viví las también el im- las fotografías esos momentos.

Encontré un parale- recuerdos: el relacio- cidad de la pura memoria, el relacionado con un medio al momento de provocarse el el olvido y entonces surgía en mi el esos momentos, que significaban a futuro por construir para evitar con ello,

A partir de estas reflexiones realicé una propuesta cuyos ejes, cabezas (objeto es- cultórico) y cajas fotográficas, (objeto-recuerdo) me permitieran presentar ese tiempo-espacio. Un tercer objeto, el ventilador, me dio la posibilidad de unir el presente y el pasado, manifiestos en la propuesta inicial, a un futuro, al renovar el aire de ese espacio una y otra vez y jugar con la conjunción del tiempo para lanzarme al futuro.

zas que tallé en hueso de aguacate, hacia de emociones, percatándome de que investigación relacionado con estas neró en mí la necesidad de reto- precisamente de cabezas. En perar una serie de foto- Estados Unidos, las que de varias series extra- mismas emociones y pulso de retomar para recuperar

lismo entre ambos nado con una capa- como función cerebral y impreso. En ambos casos recuerdo se hacía presente deseo de "retener" o recuperar su vez, el pasado, el presente y un el olvido.



2.1 LA MEMORIA CONSTRUIDA.

Se entiende por memoria la capacidad de almacenar y recuperar información, para evocar hechos o experiencias del pasado. En términos generales, recordar es diferente a imaginar debido a que no se puede hacer esto último sin tomar prestado de lo que ya se conoce; es decir, de lo almacenado en la memoria; de un pasado vivido; sin embargo, tanto en el recuerdo como en la imaginación hay conciencia de una imagen que procede del funcionamiento del ojo. Las personas ciegas, al pensar, no tienen conciencia de una imagen a partir del ojo sino a partir de experiencias con otros sentidos que no están relacionados con la vista: recuerdos elicitados por olores, por el tacto, por el ruido y el sonido, por el sabor, etc.

No obstante, para ambos casos, evocan como pertenecientes al recuerdo hay reconocido y asimilado pasado retuvimos como también retiene y "...el olvido es más alta, de la

Para el psicocuervo es casi y en cierto sentido, decirse del olvido. Se cosas desagradables o las aunque sea lejanamente, con los archivar nuestra historia personal

La memoria individual o colectiva guardado el pasado es retenido y recordado mientras encuentra, construyendo el futuro. El poeta instante en el cual el futuro se derrumba en el serie de sucesos que contiene: pasado, presente y futuro. Un organismo sin memoria no podría ni siquiera percibir. Vemos, interpretamos y comprendemos a través de ésta. Asimismo, un individuo utiliza la memoria de forma tal que le permite organizar sus proyectos modificando recuerdos y por tanto, reconstruyendo su propia memoria.

al recordar las imágenes, éstas se al pasado personal; es decir, junto cimiento: Se sabe que hemos en la memoria lo que en el información. La memoria, olvida. Para Borges, una forma, acaso la memoria.³⁷

nálisis el re- siempre voluntario lo mismo podría tiende a olvidar las que están relacionadas, seres que no estimamos. Al se crea una memoria individual.

da el pasado en recuerdos. Así el que el presente es en donde el sujeto se Browning escribe que "El presente es el pasado."³⁸ Cada momento del tiempo es una

³⁷ Dan Cameron, nota sobre "un hombre subido a una farola", *El jardín salvaje*, Fundación caja de pensiones, Madrid, 1986. p 6.

³⁸ Susan Sontag, "Los libros, los sueños, la memoria. El tigre está en la biblioteca", *Etcétera, política y cultura en línea*, 12 de junio de 1996.

2.2. CABECITAS REENCONTRADAS, MEMORIA OLVIDADA.

Como parte de un nuevo proyecto de instalación y a la par de otros elementos, retomé unas cabecitas construidas como maquetas (fig.10) realizadas años atrás para una investigación de escultura sobre la cabeza y olvidadas en el tiempo al no darles seguimiento, fueron retomada con posterioridad para ser parte de un nuevo proyecto junto con otros elementos en una Instalación.

Más que presentar una serie de ejemplos que tengan que ver con “cabezas”, en el proyecto se puntualizan ideas; elementos escultóricos que de una u otra manera influyeron en el trabajo para hacer tres cabezas de madera.

Las cabezas son una referencia presente en la historia de la humanidad. Las encontramos en todas las culturas y forman parte inherente del desarrollo del arte mismo.

En el arte ‘lapidario’ de Egipto se encuentran cabezas de reserva en las tumbas (que cuenta que ciertos por orden del bras”, “las ca- de cabeza abajo”. egipcio, el miedo a fue la razón de colo- natural como reserva de la momia que se introdujo mismo fin: asegurarse contra la (ver tumba de Ramsés IX, Valle



fig. 10



fig. 11

El arte Griego, en un principio fue influenciado por Egipto, Creta y las tradiciones asiáticas. En sus esculturas, los griegos retoman lo hierático de lo monumental sobrehumano que estas tradiciones ponderan, aunque posteriormente lo dejan atrás para dar paso a un arte de la perfección del hombre. La gran revolución del arte griego se debe al descubrimiento de las formas naturales y del escorzo. El tema del hombre bello es propio de la época en que las ciudades

presente en la historia de la humanidad. En Egipto se encuentran cabezas de reserva en las tumbas (cabezas-retratos), en el *Amduat*, se destruyen demonios ignívoros (fuego)³⁹ destruyen dios sol las “sombras” y a “los En este mundo perder la cabeza car otra de tamaño (fig.11). La máscara en el Reino Medio tenía el posible pérdida de la cabeza de los Reyes-Tebas-).⁴⁰

³⁹ Martín Alonso. *Enciclopedia del idioma*, p. 2340.

⁴⁰ Dra. Ana Ma. Vázquez Hoys. *Diccionario de símbolos y términos Mágicos*, p. 87.

griegas empiezan a interrogarse acerca de las tradiciones y mitos y a adquirir sin prejuicios la naturaleza de las cosas bajo la influencia de los filósofos, y es entonces cuando las míticas figuras de los dioses prehoméricos se vuelven seres a imagen y semejanza del hombre (Protágoras: "el hombre se convierte en medida de todas las cosas"). En la época en que la democracia ateniense alcanzó esplendor, el arte llegó a su máxima expresión. La religión y el arte se intelectualizan apoderándose de ellos la razón; la filosofía griega llega a sus conocimientos fundamentales.

Atenas, convertida en el principal foco escultural que alcanzó su madurez en niense). El gusto por la medida, la rísticas comunes a los escultores proporcionalidad matemática lo hierático de sus figuras El arte imitativo en que del fenómeno físico cánones griegos. mundano que arte, es a la ización; el siglo figuras de atletas *Mirón*, la *Amazonia* ahí la gran atracción helénico ejerce sobre el occidental, cuyo ideal artístico- épocas religiosamente deter- gótico, ha sido siempre la glorifi-

La influencia de la cultura griega, cultura occidental es incuestionable. La en gran medida a revalorar y preservar el representativo de esta cultura; sin esto, muchas tiempo.



artístico, fue el centro promotor de una el siglo de Pericles (siglo V A.C. ate- armonía y el equilibrio eran caracte- clásicos, quienes aplicaron una al cuerpo humano. Dejaron atrás para dar paso al movimiento. se admira, la observación idealizado conforme los Esta vuelta a lo se verifica en el vez su human- V admira las (el *Discobolo de de Policeto*) De que el clasicismo mundo de la civilización co, con excepción de las minadas del románico y del cación del cuerpo humano.

como conformadora de nuestra expansión del imperio romano ayudó arte griego a través de copias de lo más cosas hubiesen quedado enterradas en el

En la época romana, en donde se glorificaba al 'Cesar', al general, a todo aquél que necesitaba mostrar su gloria, se encuentran en mayor medida bustos-retratos; "las antiguas sociedades se las arreglaban para que el recuerdo sustituto de la vida, fuese eterno y que por lo menos la cosa que decía la Muerte fuese ella misma inmortal: era el monumento"⁴¹. Los múltiples bustos que Lisipo le hizo a Alejandro Magno, nos muestran lo personal y propio de los retratos (sin desprenderse de la idea de divinidad, ya que Alejandro era considerado un héroe semidivino) (fig.12), perpetuando la historia del hombre y la necesidad de éste de crear cuerpos en el espacio a imagen y semejanza de sí mismos para revalidar su historia.

La memoria se revela como un modo de ría, ese vacío del olvido? ¿Será que pesado? La amnesia en un ser

La cabeza simboliza: En nuestra vida co-olemos, degustatambién podemos cerebro que se ella utilizan-reconocemos nuestro rostro dor de nuestros segundos puede de nuestro estado agrega una proposición, configuración que podamos por mal dibujada que esté ten-individualidad"⁴². En la historia del obsesión constante por el artista.

Además, la cabeza puede ser parte de su verdadera finalidad, y un ejemplo de ello son sacrificados al dios Tecaztliuicatl: "el cuerpo del sacrificado le pertenecía, se lo llevaba a su casa y se reservaba la cabeza, el resto se comía en un banquete, cocido sin sal y sin especias; pero por los invitados, no por el sacrificante, que consideraba a su víctima como un hijo,

ser del individuo. ¿Se podría sentir en la memorar la pérdida peso, o que el olvido es humano significa que no tiene historia.

governar, ordenar, esclarecer. tidiana vemos, escuchamos, mos a través de ésta, pero discernir gracias al encuentra dentro de do la memoria, nos unos de otros; es un indica-sentimientos;; en cambiar dependiendo de ánimo. "Toepffer según la cual cualquier interpretar como una cara, drá *ipsofacto* su expresión y su arte la cabeza ha sido sujeta a una

fig. 12



⁴¹ Roland Barthes. *La cámara Lúcida*, p 162.

⁴² Ernst H. Gombrich, *Arte, percepción y realidad*, cita por Gombrich, p. 42.

como un doble de él mismo. En la danza que finalizaba la fiesta, el guerrero llevaba la cabeza en la mano.⁴³

En el centro de México quedan ruinas del Templo Mayor, en su época esplendorosa fue dedicado a los principales dioses aztecas. Durante las excavaciones realizadas mediante el proyecto Templo Mayor coordinado por Eduardo Matos Moctezuma, se han recuperado más de 130 ofrendas de diferentes formas de factura: 1) ofrendas de relleno: los objetos ofrendados fueron dispuestos directamente sobre el relleno constructivo del edificio; 2) ofrendas en cajas de sillares, de diferentes tamaños, generalmente el fondo de las cajas estaba formado con una o más lajas, relleno cubiertas de estuco y a veces llegaban a estar pigmentadas; se hacía el relleno cerca de la superficie, durante la construcción o ampliación del edificio; 3) ofrendas en urnas de piedra, solamente tres ofrendando otra en la cual está realizada en basalto monolito prismático realzando para el El interior tiene estuco (fig. 13).

fig. 13



El número y la variedad de lo que constituía una ofrenda diferían enormemente de una a otra. Las ofrendas más pobres se limitaban a un solo objeto: un cilindro de copal (ofrenda 75) o restos de ceniza (ofrenda 6). También existen ofrendas integradas por varios objetos del mismo tipo: cuatro sahumerios de cerámica (ofrenda 76), por ejemplo; pero en general, las ofrendas más comunes conjuntamente: punzones de hueso, taban materiales muy diversos como: codornices, cráneos decapitados,⁴⁴ de tloques, etc.

El interior tiene estuco (fig. 13). El número y la variedad de lo que constituía una ofrenda diferían enormemente de una a otra. Las ofrendas más pobres se limitaban a un solo objeto: un cilindro de copal (ofrenda 75) o restos de ceniza (ofrenda 6). También existen ofrendas integradas por varios objetos del mismo tipo: cuatro sahumerios de cerámica (ofrenda 76), por ejemplo; pero en general, las ofrendas más comunes conjuntamente: punzones de hueso, codornices, conchas, braseros, imágenes

En la actual República Mexicana, en la región que comprende la parte sur del estado de Veracruz y el oriente del estado de Tabasco, entre el río Grijalva y el Papaloapan, nació la cultura Olmeca, cultura madre de México, entre los años 1300 y 600 a.C. Esta cultura es

⁴³ George Bataille, *La parte maldita*, p. 96.

⁴⁴ Se encuentra un claro ejemplo para ilustrar la anterior cita de George Bataille, que alude a la decapitación y el de ofrendar las cabezas de los guerreros hechos prisioneros en las guerras, ya que se encuentran cráneos en cajas que se ofrendan a los dioses aztecas.

reconocida por sus colosales cabezas esculpidas en piedra: de entre 1.5 y 3 metros de altura, se conocen 17 completas; en la redondez del bulto no hay partes que sobresalgan del volumen total fijado y todos los medios de expresión se emplean funcionalmente, pues nada se ve de más; esculpidas con la profundidad necesaria se caracterizan por el yelmo, la nariz chata y los labios gruesos; su carácter pesado, duro y macizo, determina la forma y confiere a la obra la "petricidad" (término acuñado por Henry Moore): la concepción plástica parte de la piedra volcánica, material con que se realizaba, sin embargo, no se sabe a ciencia cierta para qué fueron hechas: ¿cuál era el cometido de hacer cabezas colosales? En la actualidad se han tomado como puntos de referencia y marcan la zona geográfica en donde esta cultura influyó (fig.14).



fig. 14

También encontramos la palabra algunos dichos populares al referirse a no enostrarlos. En la Biblia, que pide la cabeza de San Juan Bautista, lleva a la escena. Este pretexto, serie de San Juan

Hans Joachim Albrecht, al explicar la escultura del cuerpo es ciertamente percibido inmediatamente por el "en nosotros" en un sentido obvio, si "en nosotros" de nosotros mismos. A este estado plástico de la imagen parcial del hombre, desde finales de siglo, ha llevado a una serie de escultores a adoptar soluciones pecu-



fig. 15

bra cabeza en la imaginería de como: "no pierdas la cabeza", jarnos, o a no perder los el relato de Salomé beza de San Juan varios artistas del a representar Rodin, bajo trabajó en una Bautista (fig.15).

Albrecht, al explicar la escultura del cuerpo es ciertamente percibido inmediatamente por el "en nosotros" en un sentido obvio, si "en nosotros" de nosotros mismos. A este estado plástico de la imagen parcial del hombre, desde finales de siglo, ha llevado a una serie de escultores a adoptar soluciones pecu-

Brancusi es tal vez el que mejor nos lleva a entender a la cabeza como una entidad escultórica sostenida por sí misma, independiente de toda la estructura del cuerpo y sin simbolizar la presencia de alguien. En la investigación que va desarrollando a través de sus obras: *Suplicio*

⁴⁵ Hans Joachim Albrecht, *Escultura en el siglo XX: conciencia del espacio y configuración artística*, p 49.

(1907), *Cabeza de niño durmiendo* (1908) (fig.16), *Musa durmiendo* (1910) (fig.17), abstrae cada vez más la cabeza hasta llegar al concepto que se aprecia en el *Prometeo* (1911) y que desemboca en el *Recién nacido* (1915) (fig.18).

“El hecho de que el *Prometeo* se perciba como un objeto completo más que fragmentado de un cuerpo (como una cabeza cortada), prueba la autosuficiencia de la obra, una auto-suficiencia posible una vez que el objeto se libera de todas las referencias a la armazón anatómica interna de la que *Suplicio* depende”.⁴⁶ La cabeza se libera de conceptos establecidos como son los canonizados por la academia de proporción y belleza, dejando también atrás la interdependencia de las partes del cuerpo al realizar una obra escultórica; de este modo, una cabeza tiene su propia autonomía al ser abstraída del resto del cuerpo y darle sostén con elementos nuevos que representan la esencia de la cabeza y fortalecen el material.



fig. 16

George Baselitz es

Sus esculturas

impresionantes

por el trata-

da. Su serie

es la expresión

las herramientas,

formal al gesto que

o la gubia. Su influencia

al trabajo en madera que

africano. Su aportación se

de un concepto propio de la es-

en el carácter modélico de ésta, a

universal y de las expresiones cultura-

su proyecto de atacar radicalmente la

decididamente agresivos (fig.19), utilizando

toma las expresiones y en muchos casos la

y las roturas que provoca al sacar sin cuidado un trozo grande de madera, forman un elemento

más para ser leído.

fig. 17



fig. 18

fig. 19



un caso más actual.

en madera son

por el tamaño y

miento que les

de cabezas

lograda con

dando un valor

hace la motosierra

se puede ver cercana

proviene del arte tribal

concreta en la formulación

cultura en madera. Con base

sus conocimientos de la escultura

les “primitivas”, Baselitz justifica

tradición y mediante procedimientos

un proceso artesanal, en general su obra

marca que deja la herramienta; sus marcas

y las roturas que provoca al sacar sin cuidado un trozo grande de madera, forman un elemento

más para ser leído.

⁴⁶ Rosalind Krauss, *Pasajes de la escultura moderna*, p 103.

Toda esta reflexión aparece como sustento de mi trabajo de las cabezas cuando este es retomado. Al hacerlo, me percaté de que la obra de arte nos muestra las preocupaciones de sus realizadores y cómo cada generación le agrega nuevos signos en un afán de explicar su propia contemporaneidad.

2.2.1. CONSTRUCCIÓN DE OBJETOS TRIDIMENSIONALES I, TRES CABEZAS DE MADERA.

La escultura en madera se inscribe en el empleo de una técnica tradicionalmente es el primer material de creador o productor de

El receso del proyecto en mi a la inversa al cabecitas-maquetas ciente, y aunque ideas primigenias acepciones concepto plástico, cabezas de madera contenido de una historia de memoria, y su materia paso del tiempo porque cons-

Las medidas de las cabecitas
tros: 4.5X3.0X3.0, 4.0X3.1X3.0,
dimensión mayor, se pensó en primera
(aunque al final fueron otras medidas),
en el espacio a ocupar, se pensó también
entre ellas, en tamaño y proporción, procurando
olmecas ni del tamaño de una cabeza de ser humano.



como memoria de la humanidad, con el que es el tallado. La madera posiblemente que el hombre utilizó en su historia artefactos.

“cabezas de madera” trabajó ser reencontradas las en un tiempo más remarcadas por las nias ganaron nuevo significado y ahora, esas representan el ría, son contenedoras se vuelve endeble al tituyen el olvido.

encontradas, son en centímetros: 3.2X3.0X3.0, al llevarlas a una instancia en una escala de 1:10 con la finalidad que tuviesen presencia en hacerlas en madera y con variaciones do no hacerlas grandes como las cabezas

La madera conserva su propio código ya que es materia natural, es cercana a las “artes tradicionales” por ser un material que se encuentra entre los más viejos que el hombre ha utilizado, y se acerca al parecido de la piel humana.

Con relación a sus características técnicas, una madera recién cortada contiene gran cantidad de agua, y por varios motivos, se recomienda que antes de ser trabajada entre en un proceso de secado. La madera seca sufre pocos cambios en su materia, es mucho más duradera que la madera fresca y más ligera, por lo tanto, más fácil de transportar; sin embargo, al realizar “tres cabezas de madera” no se tomaron las recomendaciones arriba mencionadas, y esto con el fin de encontrar elementos que aportaran una identidad propia a las cabezas a través de su materia (fig.20).

Se seleccionó madera un árbol de ocote,

color marrón claro

La humedad de que los cortes

hiciesen con

mayor facilidad que si hu-

seca. Al no tener

mal se trabajó rápi-

do y el cambio de tem-

peratura hizo que

la materia respondiera

se sabía de antemano que

se tomaron ciertas medidas

plástico o con tela, además de

al terminar cada sesión, de manera

yera bruscamente. Durante el trabajo,

cabezas talladas traté con las aberturas

gubias, el corte que dejó la motosierra; todo

propio de la madera y elementos que se suman

fig. 20



fresca, recién cortada de resinoso, aromática, de y más o menos suave.

La madera permitió y el tallado se

mayor facilidad

estuvo estado

un secado nor-

damente en ella,

peratura hizo que

agrietándose. Como

iba a haber una reacción,

como cubrir la pieza con

que se le agregó cera de abeja

que el medio ambiente no la influ-

dar una identidad propia a estas

naturales, la textura que iban dando las

esto son trazos expresivos del lenguaje

para ser leídos en la pieza.

Donde la profundidad requería más trabajo y los trozos eran grandes, se utilizó la motosierra como herramienta; que, para el tallado, se emplearon dos clases de gubias; una del número 6

para el desbaste más grande y otra del número 3 para los detalles; para el acabado (realce del color de la madera y protección de la intemperie) se utilizó cera de abeja.

Las tres cabezas de madera con medidas de 50x60x48, 50x50x50, 35x45x48. Cada una con su propia representación y carácter sobresalen sobre el suelo según su postura; sin ningún pedestal, lo que las hace ver más pesadas de lo que son. Las cabezas así, son objetos escultóricos que representan el olvido, presencia de recuerdos perdidos y recuperados (fig.21,22 y 23).

2.3. LA FOTOGRAFÍA

La palabra fotografía proviene de la griega: *phos* para "luz", y *grafía* para "escritura". Por eso se dice que la fotografía es el arte de grabar un momento y que la imagen grabada en la película que haya sido sensible a la luz.

Desde su invención, la fotografía por sus propiedades (físicas, químicas y mecánicas) otorgó el estatus de testigo a la realidad. Contemplamos las fotografías no como inventadas por el hombre, sino como réplicas de cosas y acciones que existían en el tiempo y el espacio.

"Lo que la fotografía reproduce al infinito es una vez: la fotografía repite mecánicamente lo que ella misma representa"⁴⁷. "Diríase que la fotografía lleva siempre un referente consigo".⁴⁸ "La fotografía no dice lo que ya no es, sino tan sólo y sin duda alguna lo que ha sido... La esencia de la fotografía consiste en ratificar lo que ella misma representa"⁴⁹ del tiempo "esto es, lo que ha sido"⁵⁰.

⁴⁷ Roland Barthes, *La cámara lúcida*, p 31.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 39.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 149.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 165.

COMO MEMORIA.

La fotografía es el arte de obtener un instante en el tiempo o una imagen que puede ser cualquier superficie sensible a la luz.

La invención, a las propiedades (físicas y mecánicas) se le otorgó el estatus de testigo; de captadora de las escenas fotografiadas por el hombre, sino como réplicas y tenían lugar en algún sitio del tiempo y el espacio.

Únicamente ha tenido lugar una sola vez que nunca más podrá repetirse existencialmente. Siempre un referente consigo. La fotografía no dice lo que ya no es, sino tan sólo y sin duda alguna lo que ha sido... La esencia de la fotografía consiste en ratificar lo que ella misma representa del tiempo "esto es, lo que ha sido".

fig. 21



fig. 22



fig. 23



Una fotografía le pertenece intrínsecamente a su sujeto. El sujeto queda impreso y sus huellas se trazan más allá de su identidad. Pero la cámara, suspende la memoria. Sin preservar el significado. El significado es resultado de una función temporal. La memoria y la acción social transforman el referente; el tiempo narrado es tiempo histórico⁵¹.

Susan Sontag escribe: "tomar una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad y mutabilidad de otra persona o cosa. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan el paso despiadado del tiempo."⁵² Esto nos lleva a considerar que la fotografía hace más evidente la precariedad de la vida y que, en nuestro paso por ella, difícilmente nos percatamos de la huella que el tiempo va dejando en nosotros. Asimismo, en una fotografía los objetos muestran su tiempo (presente, pasado o futuro).

Al igual que la memoria la recuperar información; una acción o un evento gráfico, para recuperar de la misma, determinado. la memoria que se vivió, un de momentos que puede hacer tangibles y convertir en objeto de

Al perder un objeto o un ser en la memoria; permanece ahí no tenerlo físicamente se tiene la en la memoria está archivada la imágenes fotográficas, también se vuelven por ejemplo, cuando perdemos a un ser recordamos los momentos que se pasaron recuperamos ese tiempo-espacio. Asimismo, cuando hacemos un viaje de cualquier tipo la foto ilustra el tiempo, el lugar, el "yo estuve ahí".

fotografía permite almacenar y por medio de ella se captura y se guarda en un medio para preservar el tiempo-espacio en un momento. Para Barthes, es ese tiempo pasado hecho la fotografía (tiempo-espacio)⁵³ recuerdo.

querido, éste se retiene como recuerdo latente; al certeza que sí se tuvo, porque historia de ese algo perdido. Las ven detonantes para nuestra memoria; querido y lo encontramos retratado con esa persona, buenos o malos; esto es,

⁵¹ Si se desea saber más de éste tema se puede consultar el libro de Roland Barthes., *La escritura de lo visible*, pp 30-34.

⁵² Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, p. 25.

⁵³ La fotografía instala, no una conciencia del *estar ahí* de la cosa (cosa que toda copia podría provocar) sino la conciencia del *haber estado ahí*. Nos encontramos por tanto con una nueva categoría del espacio-tiempo: localización inmediata y temporalidad anterior; en la fotografía se da una conjunción ilógica entre el aquí y entonces. Roland Barthes, op. Cit., p. 40.

2.3.1. FOTOS ESCOGIDAS.

Ver mis imágenes, es recordar el momento que decidí levantar la cámara y disparar; me viene a la mente lo que pensé al momento de capturar el instante; la imagen resultante se convierte así en detonador de recuerdos.

En el 2001, me encontraba en Danville Arkansas, un lugar que se estaba poblando por gente migrante, de diferentes pueblos como culturas. Durante mi estancia participé en fotografiar un *graffiti* desde su inicio hasta su finalización. El pretexto para llevar a cabo esta pinta era el de anunciar un taller de hojalatería (*body-shop*). Me era significativo que se tratara precisamente de un taller de pintar autos, porque en cierta forma tenía que ver con la cultura del automóvil, un tema evidentemente contemporáneo.

Durante el trabajo, fui registrando cada momento que sucedía durante la pinta del mural o alrededor de él (fotografié desde los primeros trazos hasta a amigos invitados a ver los avances y la fiesta que celebró la finalización del *graffiti*). Involucrarme con las personas relacionadas con la obra ayudó a que tuviese un testimonio fotográfico más completo, en donde tomar las imágenes fue una forma de interactuar y de comunicar, así como de participar con el grupo de trabajo integrándome a él.

Las imágenes fueron tomadas con total libertad, y en un sentido experimental, sin el compromiso de dar una línea, llevar una secuencia o hacer un fotorreportaje.

Roland Barthes se refiere al fotógrafo como "operador", ya que éste se sirve de la cámara para revelar lo escondido. Barthes describe cinco formas de dar "sorpresas" al espectador:

La primera sorpresa es la que se genera en el espectador ante la presentación de algo "raro" como una colección de objetos o personas extrañas o monstruosas. La segunda es la que se genera por el momento mismo de



registrando cada momento pinta del mural o alrededor de los primeros amigos invitados a y la fiesta que finalización Involucrarme relacionadas con tuviese un testimonio to, en donde tomar las interactuar y de comunicar el grupo de trabajo

tal libertad, y en un sentido experimental, llevar una secuencia o hacer un

la foto aprovechando su acción instantánea inmoviliza una escena rápida en su momento decisivo. La tercera sorpresa es la que se provoca con las proezas derivadas del avance tecnológico.

La cuarta es la que el fotógrafo espera de la experimentación con la técnica: sobreimpresiones, anamorfismos y explotaciones voluntarias de ciertos defectos (desencuadre, desenfoco, mezcla de perspectivas).

En cuanto a la quinta sorpresa, esta tiene que ver con el hallazgo del fotógrafo (operador) que puede encontrarlo en la escena humana o prepararlo.

Esta relación que existe entre el "operador" y su instrumento de trabajo, finaliza con la presentación de algo capturado; algo que fue tomado de la realidad circundante; de ese espacio-tiempo en el cual nos movemos y que es presentado en una superficie bidimensional.

A partir de estas formas en mis escenas, algunas de las más císicas en que se sucedían, otros casos me valí de que puede generar

Este registro sirvió para documentar un evento y me dio seguimiento trabajando él, además de dar a la distinta al de documentar tuye la esencia de esta se-

De toda la serie registrada se en donde la conexión se daba a que se encontraba alrededor: un auto (*low-rider*); los objetos que sirvieron para en el mural (promotor, pintor, ayudantes). tomas que congelaban una acción, había tam-

En esta segunda parte, las fotos seleccionadas provenientes de una serie de fotografías, testimonio de un evento, se descontextualizaban al interrumpirlas de una posible narración, quitando con ello su marco de referencia tiempo-espacio-motivo. Sólo quedaba el pretexto por el cuál fueron



registro fotográfico integré diversas cuales son de los momentos pre-otras fueron preparadas y en lo fortuito, del accidente la cámara (desencuadre, etc.).

registro fotográfico integré diversas cuales son de los momentos pre-otras fueron preparadas y en lo fortuito, del accidente la cámara (desencuadre, etc.).

registro fotográfico integré diversas cuales son de los momentos pre-otras fueron preparadas y en lo fortuito, del accidente la cámara (desencuadre, etc.).

seleccionaron siete fotografías través del muro con el pintor y lo modelo 52 color verde con blanco pintar y las personas que participaron Las imágenes quedaron plasmadas con también una manguera como hilo conductor.

tomadas: una acción congelada de "pintar" un *graffiti*. Este hecho condujo a trabajar en la imagen impresa con los colores utilizados en el mural de modo que el plano del *graffiti* se extendiese a la superficie de la fotografía.

Así tenemos que el amarillo se utilizó para el follaje; el azul para la estructura metálica o lo que llevara azul como el cielo y el rojo fue empleado para las texturas. El color también se utilizó en las ropas de los personajes jugando un papel simbólico. El proceso generó los siguientes resultados en las fotografías:

Imagen 1. Se observa que la composición de otro ambiente, además el motivo de un *graffiti* llamado imagen se encuentra el coche el coche como la manguera conexión entre las demás

Imagen 2. En esta personajes no ha pero sí su de pintando con formando plade ellos.

Imagen 3. En esta trastocada al cambiar misma y darle otra forma, la imagen. En primer plano, la imagen tal cual o real se ven plano del fondo delante del coche se

Imagen 4. El pintor y su ayudante con la pared del mural. Aquí se trastoca al y las manos de rojo en forma metafórica para mural.

Imagen 5. Tenemos a un personaje con los brazos extendidos en forma de cruz, los brazos como la cabeza fueron pintados de blanco (como una manera simbólica de desaparecerlo, ya

posición del color en plano provoca prede que la foto ilustra perfectamente *Jesse body-shop*, al fondo de la *low-rider*, logotipo del taller; tanto son dos elementos que sirven de fotos.

foto, el ropaje de tres sido tocado con color, rredor el cual fue colores primarios nos alrededor

foto, la imagen fue los contornos de la borrando secciones de a diferencia de la foto de los controles del *jack*, en otro ve al pintor trabajando.

están ubicados en primer plano junto pintor pintando su camiseta con amarillo hacer evidente que él es el creador del



que no importa los rasgos de la persona sino el lenguaje que él hace con su cuerpo). El gesto se remarca al pintar el ropaje de éste personaje con azul marino.

Imagen 6. La acción de pintar y despintar las playeras es un juego que se da en la intervención del color y que se hace evidente por las acciones de los personajes, se toma como referencia las anteriores fotografías mencionadas.

Imagen 7. Aquí los objetos (ropas, cajas, cajetilla de cigarro, gorras, tapabocas, tenis, perro, recipientes, envases de refrescos) se mostraron y plastificaron al unificarlos con el color rojo.

En las fotografías intervenidas se nos de color, ganando plasticidad en su superficie, efecto este propósito del proyecto.

concentra la escena gracias a los pladad las imágenes además de textura último que no interesa para el



Imagen 1

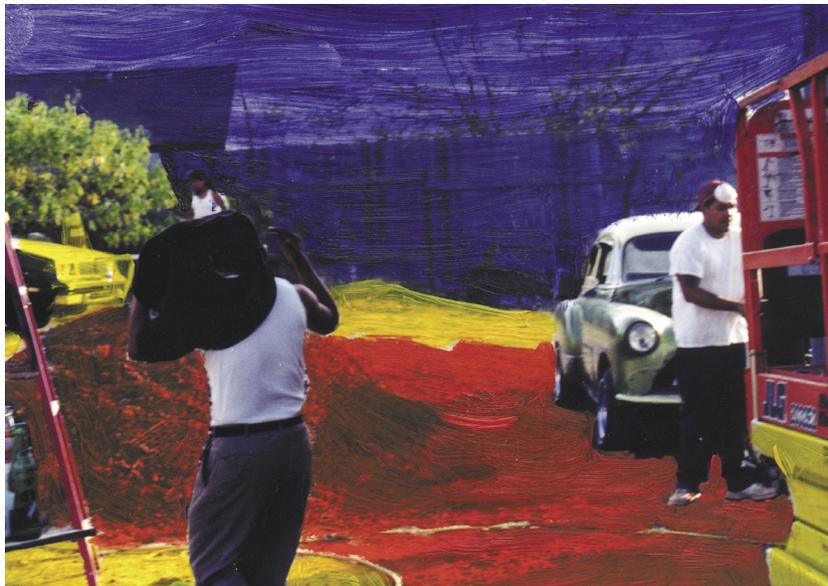
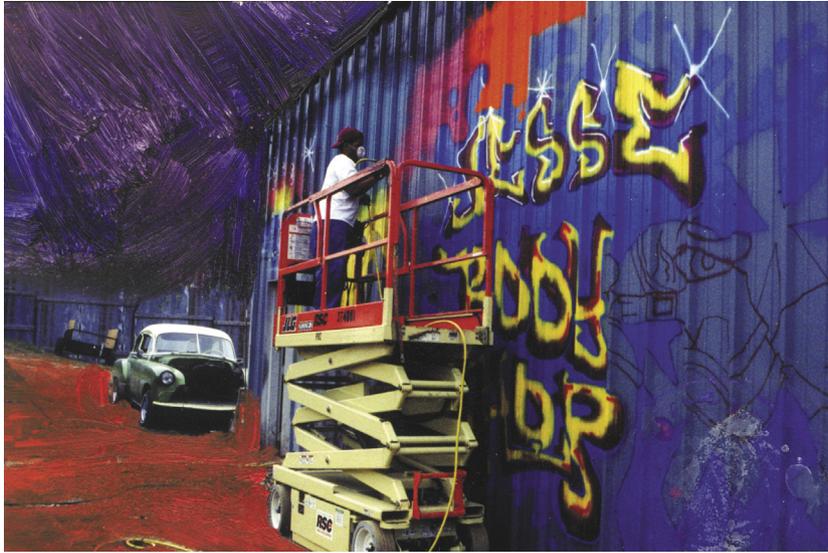


Imagen 2

Imagen 3

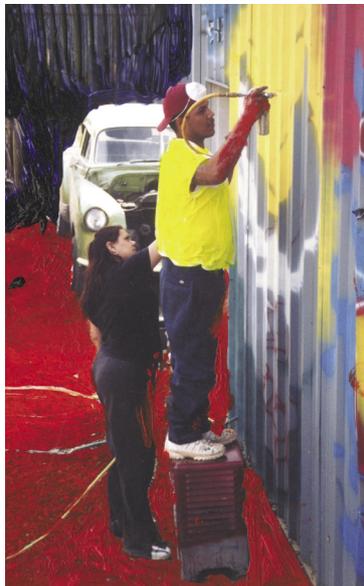


Imagen 4

Imagen 5

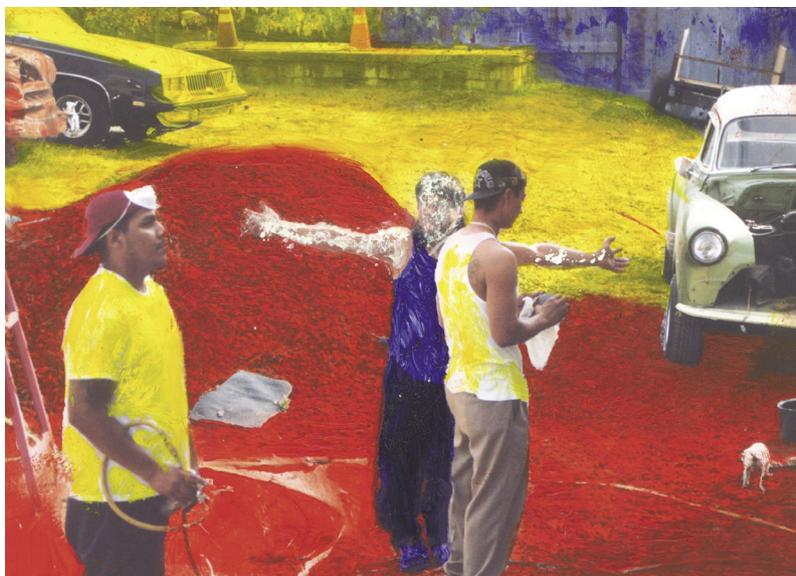


Imagen 6

Imagen 7

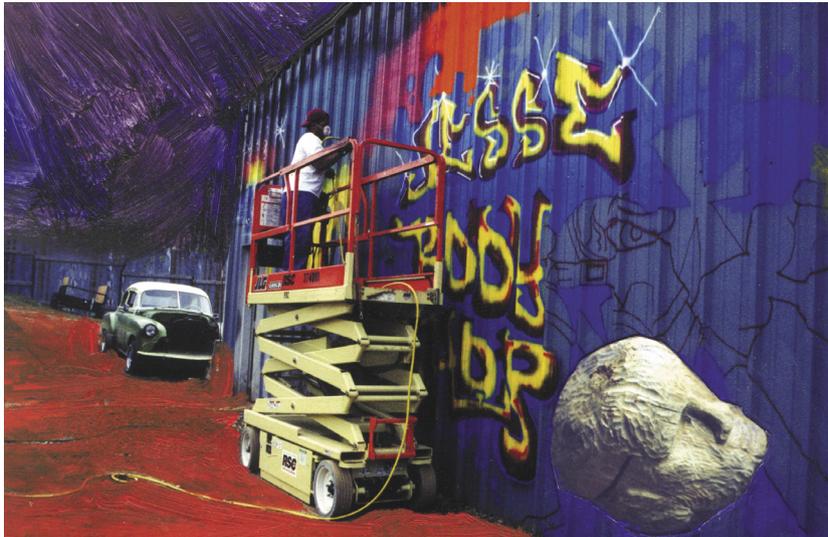


Imagen 8

Joan Fontcuberta, en 1985, en su estudio sobre los fotomontajes del catalán Joseph Renau expresa claramente la diferencia entre fotomontaje y fotocollage. "El fotocollage [...] es una técnica poéticamente pura de asociación de elementos, donde no importa más el acto de asociación que los elementos mismos; el fotomontaje incorpora, en cambio una racionalidad que desplaza el interés hacia el contenido semántico de los elementos empleados[...] el fotomontaje [...] crea un espacio rigurosamente fotográfico, partiendo de elementos fotográficos que proceden de espacios diferentes".⁵⁴

En un principio esa era la finalidad de utilizar este método para presentar testimonial, sin embargo, se usan procesos de fotocollage, no lo de las dos "técnicas" en las

En cuanto al papel de la fotografía funciona de la memoria por hace tangible una de una vivencia la memoria al momento fotogra- llevar esas fotos a estuvieran dentro de guardadas y que se de melancolía, de un pasado se volviesen cajas-fotos, en un

Para seguir el proceso empedigitalizando las imágenes y logrando al igual que funciona el fotomontaje en tiene jerarquiza en la superficie de la foto- una nueva superficie.

La fotografía al digitalizarse mostraba diferentes soportes para ser presentada la imagen y con la idea de utilizar la estrategia del montaje se reencontró con el ensamblaje.

las fotografías del "graffiti" ser fotomontajes, algo diferente con el auxilio de la imagen elementos que se acercan más a un grande explotar al máximo ninguna fotografías intervenidas.

la fotografía en mi proyecto, para mí como sustituto el tiempo pasado que foto, es ese recuerdo que refresca verla como ese fiado. Quería ser cajas, no que una caja de cartón volviesen un recuerdo je de mi vida; sino que nuevo tiempo-espacio.

zado me auxilié del escáner que se volviera una nueva imagen, donde ningún elemento sobresale o grafía; es decir, se conformó un plano en



⁵⁴ Olivier Debroise, *Fuga mexicana, un recorrido por la fotografía en México*, p. 283.

2.3.2. HACÍA LAS CAJAS CONTENIDAS DE RECUERDOS.

La caja, por sus propias cualidades, ha sido una constante en la utilización que los artistas plásticos han hecho de ella, desde los surrealistas hasta nuestros días. Retomo a cuatro artistas plásticos y su trabajo de cajas.

Tenemos a la figura del artista francés *Vidrio* (*La novia puesta al desnudo por una Caja Verde que contenía 93 docu-*tas. Presentada en 1934, constituye antes, había presentado una caja fotográfica de Kodak, conteniendo 16 notas manuscritas. Entre amplias implicaciones entre el contenedor y Duchamp utiliza caja simbólica-contenedor de

La primera conformada encontrados y la elementos para hacer notas sobre el *Gran Dados: la cascada, 2º. El* (25), no menos importante que realiza la *Caja Blanca* y de que contiene los trabajos más significativos. No contiene cada trabajo en específico y en ésta coincide con las operaciones recuperar los episodios más recientes o que la obra se inscribe en un momento en el cual el artista tiene que dejar Francia para irse a vivir a Nueva York.

Las cajas de Duchamp son manifestaciones de una diferencia histórica. Ellas inauguraron un nuevo formato de significado con la tradición radical del modernismo.

Marcel Duchamp. En 1923 dejó al *Gran sus solteros, Aun...*) inacabado, dejando documentos: fotos, dibujos y notas manuscritas. Ya una guía, manual del *Gran vidrio*. Ya contención de memoria, soporte enfocadas, ambas cajas sobre relaciones específicas su contenido, vemos que las funciones de la mente como un sí mismo.

fig. 24



fig. 25



ra, está por elementos segunda con un trabajo mayor: *vidrio* (fig. 24) y de *gas de alumbrado* (fig. la primera. Posteriormente 1936-1941, la "Caja de viaje" ficativos de él en pequeña escala. co sino que hace una selección de raciones de la memoria, que tiende a son importantes para organizar la memo-

Andy Warhol artista que influyo en el arte pop, crea *Brillo Box* de 1964, nombre impreso en serigrafía sobre cajas de madera que son la recreación de un original de cajas para fibras (el museo Warhol posee una selección de esculturas cajas, sobresalen cincuenta esculturas de *Heinz Box*) (fig. 26). Él crea su propio objeto encontrado e integra un producto comercial, visto por un artista como parte del sistema creativo del arte. Nivel de esa forma la antigua relación jerárquica entre el arte culto y la cultura trivial propagada en serie.

Joseph Beuys crea *Enterprise 18.11.18:5:16* horas) que es una caja de z

72, 18:5:16 Uhr (Enterprise 18/11/72, zinc que contiene una cámara fotográfica, con una fotografía que muestra un episodio de *Star Trek*. Una del tiempo en el espacio y objetos que contienen la utilización de títulos que enmar-



fig. 26

Gabriel Orozco, en Bienal de Venecia de zapatos (caja de cartón; zapatos) que representa como recipiente del se adentra a un terreno representan valor sino que sí mismas. Nos percatamos su carácter de uso y ha ganado presentó y lo que pudo provocar "arte", al mostrarla sin ningún pedestal



fig. 27

La retroalimentación de soluciones y retomar, ya sea para seguir desarrollando El retomar elementos de otras gentes no importante será la forma de observar, pues en ello radica la diferencia entre el trabajo propio y el de los demás.

1993, presenta en la una polémica caja vacía (caja blanca-embalaje de se encontró ti- de la escultura espacio, el trabajo donde las cosas no son una presentación en que esta caja ha perdido la suma del lugar donde se en un espacio donde se presenta sobre el piso de la galería (fig. 27).

conceptos siempre ha sido un continuo o para refutar con nuevos argumentos.

es negativo mientras no se copie, pues lo

En el proyecto, la caja se retomó como concepto de “contenedor”; el buscar ejemplos de artistas que han influenciado en la historia del arte me facilita el trabajo de explicar la caja en un medio artístico además de observar cómo funciona este objeto en estos tres artistas. En Duchamp, vemos a la caja como contención de memoria; en Warhol como embalaje, haciendo réplica de la serialidad que dan los productos comerciales, en Beuys con su caja de zinc se preserva un tiempo y en Orozco, presenta al objeto encontrado como una crítica a los medios de legitimación en el arte.

La caja contiene siempre un secreto; cioso, frágil o temible. En el mito de lo que contenía; males para los esperanza.

La caja tiene valor por su para transportar cosas, de superficies adentro

En nuestro mundo para embalar varios tipos de rial del que siendo el material el cartón, que es madera. Este material placas y es muy utilizado por su consistencia y flexibili- En el mercado, el cartón es de un producto y la caja se llena existen en nuestro medio. Cajas y tamaños pueblan nuestro mundo con- ción de empaquetar es reutilizable, modifi- que dice contener; esto es, por su hechura y vuelven a ser reutilizadas, sirviendo para guar- dar, proteger, transportar “algo” sin importar para qué producto fueron hechas; su valor de uso termina cuando el material de la caja se des- gasta y su función ya no la lleva a cabo.

encierra y separa del mundo lo que es pre- Pandora, al abrirse la caja deja escapar hombres, quedando en el fondo la

contenido: protege y funciona para contener. Es portadora / afuera.

actual las cajas sirven productos; hay cajas y de mate- están hechas, más utilizado producto de la es dúctil, se saca en para embalar objetos dad sin llegar a la rigidez. el empaque, la presentación de nombres de productos que más cajas de cartón, de diferentes sumible; en muchas ocasiones su fun- cando lo que transporta o guarda de lo facilidad de transporte muchas de las cajas

Esto es precisamente lo que me llamó la atención con respecto a las cajas: su material, su contenido y su reutilización; se pueden leer las leyendas que portan o precauciones que se deben tener con ciertas cajas que contiene determinada mercancía: "cuidado producto frágil", "no estibar más de cinco cajas", "poner esta cara hacia arriba". Cajas para utilizar en cualquier cosa, por ejemplo las que dicen "cajas vacías", en su vaciedad está su contenido. En ellas no interesa qué es lo que contiene sino qué es lo que guarda en sí.

De esta manera, las cajas libradas del uso de segundo, o tercer uso. Guardadoras quiere desechar por ser significati-
contener un objeto que guarda un

Mi interés en hacer cajas
contenedoras de memoria,
eventos olvidados, o en
momentos recordados.
a construir porta-
sus superficies,
la extensión



para el que fueron hechas se vuelven embalajes de recuerdos, de objetos que la gente no vos, las cajas se vuelven simbólicas al recuerdo melancólico.

busca volverlas en sí mismas
y esto con el fin de trabajar con
contraste, con ineludibles
En este sentido, las cajas
ran una realidad en
dentro o fuera según
de la foto.

2.3.3. CONSTRUCCIÓN DE OBJETOS TRIDIMENSIONALES II, SIETE CAJAS-FOTOGRAFÍCAS.

Busqué diferentes esquemas para hacer cajas, e hice varios ejercicios utilizando esquemas diferentes. Por fin me decidí por el de estructura en cruz, ya que sus lados iguales forman un cubo al ser unidos (hexaedro regular: seis caras cuadradas). Esta característica permitió que el cuerpo geométrico simétrico tuviera en la misma proporción un fragmento de foto (fig. 28).

Las siete fotos escaneadas y digitalizadas de 100 cm de ancho x 140 autoadherible. Remarcando cada cara medirá 33 cm fig. 28 adhiero la foto en un estodas las caras del de la fotografía. pestañas para caja-cubo-repite el pro-seis restantes.

Con esto, no sólo composición de la imagen, sino que se ha perdido su continuidad planos en el espacio. Los han ganado superficie en la tados gracias a la estructura nueva lectura, pues al fragmentarse una diferente vista de la misma, ya que del cerca-lejos del plano bidimensional. dónde puede llegar la discontinuidad formal a partir de la división del motivo: por ejemplo, se pone de manifiesto que el brazo transversal en la mitad inferior de la imagen bidimensional o plana, ahora se encuentra en la mitad superior, siendo el motivo principal de ese lado de la caja.



talizadas fueron ampliadas a una medida de 100 cm de ancho x 140 cm de largo, e impresas en vinil sobre ellas mi esquema de cruz, al cuadrado. Paso siguiente, quema de cartón para que cubo muestren una parte. Luego se pegan las que se forme la fotografía, y se ceso con las

se ha dividido la imagen, sino que se ha al tomar diferentes colores, las manchas que caja y los objetos aumentan del cubo, dan a la imagen una la foto, cada cara de la caja da se cambió la perspectiva primera. Siendo caja-cubo, nos muestra hasta

Las siete cajas-fotos se apilan, estiban o tiran dependiendo del lugar, dando a las imágenes un orden discontinuo, pues vemos coches, personas segmentadas, objetos que se aglutinan y fragmentos de paisajes en colores planos. Es como si los módulos, en forma de cubos, fuesen sacados en bloque de una pared y prestados en una diferente realidad.

No obstante, al leer las imágenes-cajas formadas linealmente, se gana la presentación real de una composición geométrica. A los objetos-compositivos nuevos que interactúan en recuerdos también se agregaron elementos un espacio-tiempo diferente (fig. 29 y 30).

2.4. EL OBJETO

La función de un objeto ser humano, y su superuso en la vida cotidiana cumple un ciclo: es se desecha al no función.

El objeto de cación técnica, para otro, puede al perder su valor de se lo devuelve al pro-nuevo. Un objeto de la so-contiene significados concre-de representación funcional, se por el mismo hecho de presentar el quietado, pero es puesto en evidencia zar al objeto que hace que se cargue de de los primarios, asumiendo otro más vasto de consumo.

El ventilador es un objeto utilitario que transformar en un lapso de tiempo el ambiente en el cual es activado. Al producir aire, alivia el sopor que el clima caluroso puede provocar en el ser humano, modificando de esta manera su espacio circundante.



fig. 29

SELECCIONADO.

utilitario es la que lo hace útil al vivencia se da a través de su del hombre. Este objeto fabricado, se utiliza y cumplir ya con una



fig. 30

mayor signifi-de un día perder su valor uso, pero el artista porcionarle un sentido ciedad de consumo que tos de reclamo comercial y reviste de un nuevo significado producto tanto aislado como eti-al descontextualizar y contextuali-significados secundarios en detrimento y genérico en el marco de la civilización

El diccionario describe al ventilador como un artefacto destinado a provocar la circulación o la remoción del aire o de gases diversos. En una habitación o en otro sitio, sirve para que se renueve el aire sin necesidad de abrir ventanas o puertas. Todos los ventiladores ejecutan la misma función básica de mover el aire de un lugar a otro.

El cambio que este aparato ejecuta en el medio ambiente donde se encuentra se da en el tiempo implícito de un antes y un después de ser encendido. El reconocimiento que hacemos del objeto se puede conjugar en un pasado, presente, o futuro: al ver el ventilador se sabe para que sirve; en el pasado se tuvo que obtener esa información y en el presente se ha de usar para lograr un fin o beneficio en el futuro.

El hecho de apropiarse codifica su utilidad y el que este objeto sea solamente en su aire, dejando supervivencia pretendiendo que a otro espacio memoria reconstrucción de un

fig. 31



de su significado (la memoria medio ambiente influye para usado) no es quedarse función de producir atrás su ciclo de como objeto, sino el aire lleve ciclo-tiempo la truida como futuro.

2.4.1. EL VENTILADOR DE MEMORIA.

COMO RETENEDOR

(fig.31)

Como sabemos, este objeto proviene de modelos los podemos encontrar en las tiendas este producto. Nosotros elegimos un diseño

una serie industrial, sus diferentes departamentales o donde se vende común de escritorio, de color neutro: blanco.

Sin más características que las mencionadas: un ventilador blanco de escritorio.

El objeto está determinado a un lugar: el ventilador fue hecho para el escritorio. Sin embargo, al ponerlo sobre el piso de una galería o museo junto a los otros objetos (artístico y simbólico), descontext-

tualizaremos el sitio donde se coloca el aparato y nos apropiaremos también de su función: “remover el aire”.

El aire mueve las cosas y su constancia en el tiempo desgasta la materia. El ventilador, a través de un mecanismo interno de transformación de energía, produce aire al mover velozmente sus aspas. La constancia de su movimiento llega a mover las cosas ligeras.

El ejemplo anterior ilustra el trabajo que a “zas” talladas, terminadas, se tomó una de que su imagen se integrara a una de fotomontaje y del ensamblado de la

De forma sutil, en este trabajo, la unión al interactuar con visualmente (ya que se de madera en un espacio del objeto a nivel conceptual sea él quien a un futuro memoria).

Los objetos que trabajo son tres: el objeto simbólico, el objeto mero se apropia del olvido, y el ventilador de la retención; inscritas en las capacidades de la activará este juego de tiempo, será el su propio tiempo como su propia memo-

La esencia del trabajo de instalación es crear un campo de relaciones. El arte-objeto convencional trabaja de la misma manera, pero en la instalación se hace más evidente que el trabajo proviene de un contexto donde la transición de la configuración específica es conocida de antemano. Nosotros sabemos que el trabajo dejará de ser y que algo más vendrá a ocupar su espacio. La instalación, en otras palabras, es un formato públicamente “excéntrico”.

continúa describiendo: al tener las “tres cabezas” fotografías de la más pequeña con la finalidad las caras de las cajas-fotos por medio del caja.

el aire es el mecanismo que activa los demás objetos, y no sólo presenta una misma cabeza (bidimensional en el simbólico), sino también (al pretender que nos transporte reteniendo

conforman este objeto artístico, el utilitario, donde el primer segundo del recuerdo pasado-presente-futuro memoria, en donde el motor que participante activo que le agregará ría. (fig.32)

fig. 32



3. TRES PROPUESTAS O DE LA MEMORIA-INSTALACIÓN. MONTAJE DE ESTRATEGIAS.

El lenguaje híbrido que ha caracterizado a esta obra utiliza diferentes medios de producción-reproducción-apropiación, a manera de un mestizaje de géneros. Del proceso creativo, como fue el trabajo de las cabezas, pasamos a la propuesta de simples acciones: seleccionar el ventilador, escoger el lugar y combinar los objetos en ese espacio utilizando el *montage*⁵⁵, estrategia que se utiliza para diseminar sus posibles lecturas y montar un proceso en un contexto.

En primera instancia, parece que los clasificados (artísticos, simbólicos, ementos (tres cabezas, siete cajas, una colección, una colección poseer las cosas. Saber es no cuentan con grandes una especie de posesión, una lista: lo que equivale a vale la pena recordarlas o ciona, acumular recuerdos, es coleccionar. Las cajas-participan y se integran a un no se mueve bajo el sentido del

El trabajo de "Tres propuestas montaje de objetos discursivos y tiva, como individual) que pretende del lugar galería-museo con su "aura"

En su concepción modernista, el museo plantea las cuestiones de origen, causalidad, representación y simbolización. Cada artefacto arqueológico tiene que explicar su origen, y a la vez, el "significado" de una historia subsiguiente más amplia⁵⁷. Las galerías, instituciones más jóvenes que los museos, participan en un sistema de mercado del arte, pues estos sitios se reconfiguran como retransmisores o red de interrelaciones de espacios y economías (estudio, galería, museo, mercado del arte, crítica de arte) que sustentan y enmarcan el sistema ideológico del arte: el sitio del arte no es únicamente físico, es algo más complicado que abarca lo social, lo económico y los procesos políticos.

objetos presentados son grupos aislados, utilitarios), enlistados por su número de un ventilador). "La lista es en sí misma sublimada. Uno no necesita, de hecho, tener (afortunadamente, para quienes recursos). Ya es una afirmación, pensar en ellas bajo esta forma de valorarlas, ordenarlas, decir que deseñarlas⁵⁶. Si la metáfora fun-este mero hecho de adquirir, no fotos no son la obra en sí, conjunto de objetos: la obra coleccionista.

o de la memoria" es un culturales (una memoria colec-rescatar para si mismo "el concepto" de preservar arte.

⁵⁵ Se utilizó la palabra en francés como fue citada originalmente.

⁵⁶ Susan Sontag. *El amante del volcán*. P211.

⁵⁷ Parte de una cita que hace Douglas Crimp en el ensayo "Sobre las ruinas del museo"

Esta propuesta de instalación necesita un espacio cultural para que los objetos signifiquen en un sitio que legitima lo expuesto en su interior y con ello completar la obra, de manera que ya no se traté de cada objeto, sino de los desplazamientos de estos en sus propios significados.

En la instalación, la relación significado/significante se da al invertir e intercambiar el significado de los objetos, mientras que la relación de significantes puede darse en diferentes niveles: espacial, conceptual, compositiva, etc., y con ello, exigir al espectador una conciencia de la percepción distraída del mundo que lo rodea.

Se trata entonces de un sistema de relaciones de significantes donde los objetos se desplazan en sus sentidos. Dichos sentidos se construyen tanto por la triple relación que se conjugan entre ellas (los objetos presentados), como por la propia relación que en sí misma puede dar: la conversión del objeto en signo, donde el sitio no es por la posición sino por la textualidad⁵⁸, y la situación (la que convierte al espectador en un participante activo en la definición misma de la objetualidad crea una red significativa de los objetos).

El espacio no contiene los objetos que éstos se dilatan y se expanden en sí mismos. Esto supone que las cosas tienen una dinámica que sobrepasa, en todo momento, el límite de la estaticidad que le son propias.

La instalación propuesta muestra la construcción en un sentido que asume por principio la reversión de los objetos en sus significados y éstos a la vez se explican por la red infinita de significantes. Es un juego de equívocos entre los materiales como signos, la intención y la memoria como la inteligencia del espectador.

Retomemos a Josu Larrañaga al hablar de las obras que se conservan para montarse en diferentes espacios: "Su existencia irrepetible se da precisamente vinculada a cada espacio y a cada tiempo, de manera que el aquí y el ahora de la obra de arte no depende de su estructura física a lo largo del tiempo de su duración material, de su testificación histórica, sino de su contextualización".⁵⁹ De los diferentes lugares a exponer "Tres propuestas o de la memoria-instalación".

⁵⁸ La *textualidad* referida es a lo que Roland Barthes se refiere a texto como un espacio "antiestético en el que una variedad de escrituras, ninguna original, se mezclan y se contraponen".

⁵⁹ Josu Larrañaga, *Instalaciones*, p. 19.





4. CONCLUSIONES.

Se observa en el primer capítulo de esta investigación que a partir de la segunda mitad del siglo pasado se dieron cambios para percibir de manera diferente la producción, la adquisición, la presentación como el de observar el arte. Diferentes movimientos tuvieron que ser participes para que fuese posible: el assemblage dio la pauta; el pop-art integró el entorno; en el arte conceptual la idea como arte, y dio a la fotografía el status de documento-obra de arte.

Dentro de un marco "posmoderno" permitió que se diluyeran las fronteras entre las diferentes disciplinas artísticas, una mezcla de géneros dio al arte-instalación la consolidación como un arte híbrido e integra elementos nuevos para ser leídos o percibidos como el lugar junto con su contexto, también integra un lenguaje nuevo para nombrar al espectador "usuario". Se apropia de diferentes estrategias, qué hacen al arte-instalación un arte de hoy.

A partir del segundo capítulo, observamos en que consiste el trabajo para constituir una propuesta de arte-instalación, que utiliza las capacidades de la memoria (el recuerdo el olvido y la retención) como contenido, y que se constituye a partir de rescatar una investigación escultórica, así, también de rescatar e intervenir, unas fotografías y el de apropiarse de un objeto utilitario, este último como el detonador que une a los anteriores elementos.

Paralelo al trabajo manual, el trabajo de investigación sobre el arte-instalación dio la clave por que camino seguir. Las cabecitas de hueso de aguacate representaban un proyecto olvidado de escultura; al ser retomadas "las tres cabezas" se rescataba un proceso de trabajo de escultura a la vez que se iniciaba otro como es la Instalación, como un medio híbrido que permite integrar diferentes géneros artísticos a través de diferentes estrategias, esto permitió integrar a la fotografía pues ella también ha sido un referente en mi trabajo artístico.

El cambio de postura que represento conocer el arte que se hace hoy dio la pauta para vislumbrar las piezas, no como obras sueltas, representantes de algo que existió, mezcla de recuerdos melancólicos, ni memorias fragmentadas; sino de presentar una memoria reinventada a través de tres elementos, primero rescatados de una memoria propia, activadas por unas "cabecitas" y, posteriormente un conjunto de fotografías que sobrevivieron a varias series extraviadas, ambos elementos indicaban: un tiempo, que a través de él se llegó al ventilador. Ideas concebidas en diferente tiempo-espacio y unidas en un presente a ser expuestas en un futuro. Una forma de reconstruir una nueva memoria al interactuar los objetos juntos. Asimismo, se propusieron tres objetos de diferentes ámbitos: el artístico, el simbólico y el utilitario.

El tercer capítulo, trata del lugar-contexto. La instalación "Tres propuestas o de la memoria" se dio a través de una introspección tanto de la historia del arte como de mi misma; cada objeto se fue transformando resultado de un proceso de investigación intelectual, que generó una presencia objetual, lista a ser contenedora-contenida en un espacio de galería-museo:

Se podría contradecir con esto una parte de la historia del arte-instalación, ya que surgió porque quería desprenderse de los lineamientos que produce como institución, con sus propias normas de seleccionar, consagrar y mercantilizar el arte. Se puede decir que lo que era trasgresor en un tiempo es asimilado por la institución legitimando no sólo en un signo cultural (provenientes de las políticas exteriores tanto de la institución que alberga o inclusive de las que el país proclama en materia de cultura), sino también en un signo económico (comercian-venden).

Más en un sentido diferente, es la parte intelectual creativa de la sociedad, la que interesa retomar este trabajo de instalación; el espacio de museo/galería que preserva la memoria colectiva de un lugar, como testimonio de una cultura.

Mediante la red de relaciones que entablan los objetos que constituyen "tres propuestas o de la memoria" en ese espacio cultural, con base de su reproductividad que sufrieron para diferir en sus significantes, en donde ya no importa cada objeto sino lo que representa el signo que portan. Y que da con ello la posibilidad de cambiar de sitios, presentar esta instalación en diferentes galerías/museos. En donde no se pretende interactuar con el lugar en sí o físicamente, sino con la concepción del "adentro", sin importar que es lo que encierre específicamente, y ello lleva a no poder decir específicamente que sucede en cada lugar en que se presente esta instalación y que posiblemente ganaría en situaciones en donde los objetos fueran expuestos en diferentes lugares, ya que constituye otro investigación que sería el de presentar la instalación en diferentes sitios de galerías/museos y como responden en esos diferentes lugares.

A partir de utilizar elementos para construir objetos que se monten en un lugar deviene de la deconstrucción de la idea, es decir, se tuvo que ir desglosando cada elemento para llegar a las ideas que dieron origen, y como se iban conjugando para proponer una propuesta de arte-instalación. Pero en este sentido es una construcción de mis propios elementos discursivos (las cajas y las cabezas) que provienen de ser copias del método como de la historia y que a través de ese pretexto se reconstruyen, es decir, se apropian de otras obras (como es la escultura y la fotografía).

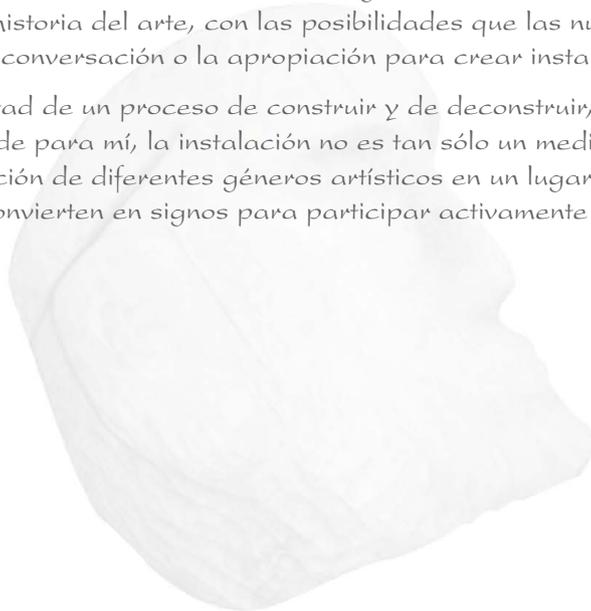
Frances Torres en varias de sus instalaciones se apropia de otras obras (tanto propias como ajenas) como se puede ver en la obra de Oikonomos (1989, en el Whitney Museum) presenta

una copia en bronce de Zeus cuyo original se presenta en el Museo Arqueológico de Atenas, con otros elementos: monitores, pantallas, etc.

En su instalación *Perder la cabeza* (2000) entabla un diálogo con una obra de Zurbarán, Fray Pedro de San Dionisio, donde copia la escena, y la trae a nuestra contemporaneidad, a través, de una cinta de aeropuerto que gira constantemente la cabeza de Fray Pedro mientras su cuerpo esculpido, con el cuello sangrante se encuentra en un primer término, y desde dos pantallas acústicas situadas en el techo se escucha una especie de letanía.

Estos ejemplos muestran como este artista utiliza imágenes, elementos que participan en la historia y sobre todo de la historia del arte, con las posibilidades que las nuevas estrategias ofrecen para la colaboración, la conversación o la apropiación para crear instalaciones.

Yo me encuentro a la mitad de un proceso de construir y de deconstruir, esto se puede observar en la instalación, en donde para mí, la instalación no es tan sólo un medio en boga, sino un medio que permite la participación de diferentes géneros artísticos en un lugar en base a la construcción de objetos que se convierten en signos para participar activamente en el lugar y su contexto.



BIBLIOGRAFÍA

- Atkins, Robert. *Art Speak a guide to contemporary ideas, movements and buzzwords*. New York, London, Paris, Abbeville press publishers, 1990.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona, Editorial Paidós comunicación, 7ª ed., 1989, 207 pp.
- Barthes, Roland. *La escritura de lo visible*. Barcelona, Editorial Paidós comunicación. 3ª ed., 1983.
- Bataille, George. *La parte maldita*. Barcelona, EDHASA, 1974, 246 pp.
- Bell, Daniel. *Las contradicciones culturales del capitalismo*. México, Editorial Alianza forma, 1989, 264 pp.
- Benjamín, Walter. *Discursos interrumpidos I*. Madrid, 1973, 203 pp.
- Braudillard, Jean. *El sistema de los objetos*. México, siglo XXI, 1969, 229 pp.
- Bonet, Eugeni. *La instalación como hipermedio*. Ed., L'angelot- Claudia Guiannett, Barcelona, 1995.
- Cameron, Dan. *El jardín salvaje. Caja de pensiones*. Madrid 1987.
- Debroise, Olivier. *Fuga mexicana, un recorrido por la fotografía en México*. México, CNCA, 1998, 283 pp.
- Gombrich E. H., J. Hochberg y M. Black. *Arte, percepción y realidad*. Barcelona, Editorial Paidós comunicación, 2ª., 1983, 175 pp.
- Gombrich E. H. *Historia del arte*. Tomo I. España, Editorial Garriga, 2ª ed., 1994, 215 pp.
- Guasch, Ana Maria. *El arte último del siglo XX. Del posmodernismo a lo multicultural*. Madrid, Editorial Alianza forma, 2000.
- Hal Foster. *La posmodernidad*. Barcelona, Editorial Kairós, 1988, 239 pp.
- Hans Heinz, Holz. *De la obra de arte a la mercancía*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1979, 208 pp.
- Hans, Joachim, Albrecht. *Escultura en el siglo XX: conciencia del espacio y configuración artística*. Barcelona, Editorial Blume, 1981, 244 pp.

- Herta, Wescher. *La historia del Collage. Del cubismo a la actualidad*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1978, 276 pp.
- Krauss, Rosalind. *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid, Editorial Akal, 2002, 293 pp.
- Larrañaga, Josu. *Instalaciones*. Editorial Nerea, 2001, 105 pp.
- López Lujan, Leonardo. *Las ofrendas del Templo Mayor de Tenochtitlan*. México, INAH, 1993, 432 pp.
- Marina, José Antonio. *Teoría de la inteligencia creadora*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1993, 377pp.
- Matos Moctezuma, Eduardo. *Vida, pasión y muerte de Tenochtitlan*. México, Fondo de Cultura Económica, 2003, 111 pp.
- Moles, Abraham. *La teoría de los objetos*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1974, 191 pp.
- Olalquiaga, Celeste. *The artificial Kingdom*. Londres, Edit. Penant, 1998. 68 pp.
- Oliveira, n., Oxley, n. Petra. *Installation art*. Londres, Edit. Thames and Hudson, 1a ed., 1996
- Paz, Octavio. Apariencia desnuda: *La obra de Marcel Duchamp*. Madrid, Editorial Alianza, 1991, 187 pp.
- Sontag, Susan. *El amante del volcán*. Madrid, Editorial Santillana Alfaguara, 1995, 427 pp.
- Sontag, Susan. *Los libros, los sueños, la memoria. El tigre está en la biblioteca*. Etcétera, política y cultura en línea. 12 de junio de 1996.
- Sontag, Susan. "Treinta años después". *Suplemento, La Jornada, Semanal.*, num.79, 18 de septiembre de 1996, p 11.
- Vázquez Hoys, Ana María. *Diccionario de símbolos y términos mágicos*. Madrid, UNED, 1993, 542 pp.
- Waldman, Diane. *Collage, Assemblage, and the found object*. New York, Ed. Harry N. Abrams, Inc. Publisher. 1992, 244 pp.

BIBLIOGRAFÍA DE IMÁGENES.

Fig. 1

Allan Kaprow, 18 happenings en 6 partes, 1959.

Guash, Anna Maria. *El arte del siglo XX en sus exposiciones*. 1945-1995. Barcelona, ediciones del Serbal, 1997.

Fig. 2

Richard Hamilton, *¿Qué es lo que hace que los hogares de hoy sean tan diferentes, tan llamativos?*, 1956.

C Papadakis, Andreas. *Pop art*. Academy editions, London, 1992

Fig. 3

Jin Dine, El trabajador sonriente, 1961, Happening.

Guash, Anna Maria. *El arte del siglo XX en sus exposiciones*. 1945-1995. Barcelona, ediciones del Serbal, 1997.

Fig. 4

Claes Oldenburg, Baño blando "Gnost", 1966.

Guash, Anna Maria. *El arte del siglo XX en sus exposiciones*. 1945-1995. Barcelona, ediciones del Serbal, 1997.

Fig. 5

Joseph Kosuth. *Una y tres sillas*, 1965. Colección del museo de Arte Moderno, N. Y. Larry Aldrich Foundation Fund.

Waldman, Diane. *Collage, Assemblage, and the found object*. New York, Ed. Harry N. Abrams, Inc. Publisher. 1992, 244 pp.

Fig. 6)

Gordon Matta Clark, Splitting, 1974.

Oliveira, n., Oxley, n. Petra. *Installation art*. Londres, Edit. Thames and Hudson, 1a ed., 1996

Fig. 7

Robert Smithson, Malecón espiral, 1969-1970. Rozelle Point, Great salt Lake, Utah. (Foto: Gianfranco gorgoni).

Rosalind E. Krauss. *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid- España, Editorial AKAL, 7 edición, 2002.

Fig. 8

Harry Shunk. *Un hombre en el espacio*. El pintor del espacio se arroja al vacío, 1960.

Montaje fotográfico. Colección particular.

Weitemeier, Hannah. Ives Klein, Benedikt Taschen, 1995.

Fig. 9

Barbara Kruger. "sin titulo" (yo compro, después yo soy), 1987

Oliveira, n., Oxley, n. Petra. *Installation art*. Londres, Edit. Thames and Hudson, 1a ed., 1996

Fig. 10

Argelia Leodegario. "Cabecitas", 2003.

Fig. 11

Cabeza egipcia

Lara P., Federico. *Libro de los muertos*. Madrid, Editorial Tecnos, 2da., edición, 1993.

Fig. 12

Busto de Alejandro divinizado, (Museo del Capitolio, Roma).

Grandes Imperios. Salvat Mexicana, México, D.F.

Fig. 13

Caja de piedra votiva de los aztecas.

Longhena, Maria. *Splendours of ancient*. México, Thames and Hudson

Fig. 14

Cabeza Olmeca encontrada en San Lorenzo, Veracruz.

Longhena *Splendours of ancient*, México, Thames and Hudson

Fig. 15

Auguste Rodin. Monumental cabeza de San Juan Bautista. C. 1879, Museo Rodin.

Rodin a Magnificent obsesión. MERRELL, Iris and B. Gerald Cantor foundation, Los Angeles California, 2001.

Fig. 16

Brancusi. Cabeza de niño durmiendo, 1910, (cat., n. 51) mármol.

Fig. 17

Brancusi. Musa durmiendo, 1910. Bronce, Brancusi studio MNAM, Paris (cat., n. 62^a)
Pontus Hulten, Harry N. Abrams. *Brancusi. Inc.* Publisher, Nueva York, 1987.

Fig. 18

El recién nacido I. 1915. Mármol blanco, Philadelphia Museum of Art, Filadelfia.
Eryck de Rubercy, dominique Le buhan. *Constantin Brancusi*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1997.

Fig. 19

Cabeza grande de madera, pintado en negro azul con óleo.
Franzke, Andreas. *George Baselitz*. Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1988.

Fig. 20

Argelia Leodegario. Construcción de cabeza, 2004.

Fig. 21

Argelia Leodegario. Cabeza de madera 1, 2005.

Fig. 22

Argelia Leodegario. Cabeza de madera 2, 2005.

Fig. 23

Argelia Leodegario. Cabeza de madera 3, 2005.

Fig. 24

Marcel Duchamp. El gran vidrio. Philadelphia Museum of Art.
Waldman, Diane. *Collage, Assemblage, and the found object*. New York, Ed. Harry N. Abrams, Inc. Publisher. 1992, 244 pp.

Fig. 25

Marcel Duchamp. Dados: la cascada, 2- El gas de alumbrado. 1944-66 Mixed media.
Philadelphia Museum of art.

H. H. AR nason. *A history of modern art*. London, Museum of art. Gift of the Cassandra foundation. Ed Thames and Hudson, 3ra., edición, 1986.

Fig. 26

Andy Warhol. Brillo

C Papadakis, Andreas. *Pop art*. Academy editions, London, 1992.

Fig. 27

Gabriel Orozco. Caja de zapatos vacía. 1993

Fig. 28

Caja en construcción. Argelia Leodegario. 2004

Fig. 29

Argelia Leodegario. Cajas-fotos. 2005

Fig. 30

Argelia Leodegario. Cajas-fotos. 2005

Fig. 31

Ventilador. Fotografía de Mariana Santander. 2005

Fig. 32

Argelia Leodegario. Cajas y cabeza. 2005

Argelia Leodegario. Tres propuestas o de la memoria instalación, elementos que la integran: Tres cabezas de madera, medidas en cm 50x60x48, 50x50x50, 35x45x48. Siete cajas fotográficas de 33 cm por cada cara c/u. Un ventilador de 56 cm de altura. (Fotografía de Mariana Santander).

Estatesisseterminoenelmesdemazodel2006
En su composición se usaron los tipos
Present en 10 y 11 pts., Trajan Pro en 13
y 14 pts., Arial en 9 y 10 pts. y Tekton de
10 pts. Se imprimieron los interiores en
papel couche mate de 135 grms. y los
forros en opalina de 225 grms. El cuidado
de la edición y diseño gráfico, estuvo a
cargo de Patricia Meza Rodríguez. La
producción de este trabajo, fué por medios
digitales y se imprimieron 12 ejemplares.: