



UNIVERSIDAD
NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

“LO UNO EN LO MÚLTIPLE”

(La instalación en sitio específico a partir de una estructura modular, como estrategia conceptual para la aprehensión del espacio circundante en sus diversas posibilidades)



TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN ARTES VISUALES

PRESENTA:
ARMANDO GÓMEZ MARTÍNEZ

DIRECTOR DE TESIS:
MAESTRO KIYOTO OTA OKUZAWA

MÉXICO, D.F., 2007



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

“Lo Uno en lo Múltiple”

(La instalación en sitio específico a partir de una estructura modular, como estrategia conceptual para la aprehensión del espacio circundante en sus diversas posibilidades)

Tesis

Que para obtener el título de:

Licenciado en Artes Visuales

Presenta

Armando Gómez Martínez

Director de Tesis: Maestro Kiyoto Ota Okuzawa

México, D.F., 2007

Para: Luz, Oscar, Yeyo, Ari, Ianvar y Gaby

El presente trabajo no hubiera sido posible sin la ayuda, paciencia, cariño y confianza de las siguientes personas:

*Tadashi Uei
Kanna Uei
Arturo Flores
Kiyoto Ota
Gabriela López
Daniel Manzano
Familia Kikuchi
Kees Owens
e
Iwamoto San*

¡Gracias!

INDICE

INTRODUCCIÓN	8
MARCO TEÓRICO	11
CAPITULO 1	
1.1 Metodología del Pensamiento Relativo a la Creación de Obras de Arte I	12
1.1.1 El método del Mtro. Tadashi Uei	14
1.1.2 La trilogía tiempo – espacio – materia	15
1.1.3 Tres ejercicios	16
1.1.4 La reflexión: El motivo y sus constantes	19
1.1.5 Exposiciones Cero–México y Cero–Japón	19
1.2 Metodología del Pensamiento Relativo a la Creación de Obras de Arte II	23
1.2.1 El método fenomenológico de Edmund Husserl	24
1.2.2 La fenomenología de Martin Heidegger	26
1.2.3 Estructuras fundamentales del ser-ahí (<i>das-ein</i>) en cuanto tal.	31
1.3 Integración del tiempo y el espacio en la materia a partir de un concepto	34

INDICE

MARCO HISTÓRICO 35

CAPITULO 2

2.1	Genealogía de la instalación	36
2.1.1	Del objeto representado al objeto presentado	37
2.1.2	Morfología en el arte objetual	46
2.1.3	Morfología del campo artístico	52
2.2	La instalación	63
2.2.1	La adecuación al espacio: Gordon Matta-Clark	65
2.2.2	El espacio y su construcción: Christian Boltansky	67
2.2.3	El contenedor espacial: Ilya Kabakov, Haim Steinbach, M Merz y AllanMcCollum	68
2.3	Lo modular y la instalación en sitio específico: Dos casos	74
2.3.1	La construcción modular en el arte	74
2.3.2	Análisis de la obra “Tres cubos con uno a medias” del artista Sol Lewitt	81
2.3.3	La instalación en sitio específico y sus orígenes	83
2.3.4	Análisis tiempo-espacio-materia, de la obra “ <i>Leafriverstone</i> ” del artista Andy Goldsworthy	93

INDICE

PROPUESTA	98
CAPITULO 3	
3.1 Propuesta de la obra “Pirámide Uno”	99
3.2 Planteamiento y desarrollo hacia una Metodología propia	104
3.2.1 El ensamblaje y la metáfora	104
3.2.2 La gráfica y la fragmentación	108
3.2.3 La instalación y la multiplicidad	116
3.3 Concepto de obra	125
3.3.1 Lo Uno en lo Múltiple	126
3.3.2 Lo Múltiple en lo Uno	127
3.3.3 De lo noético a lo connativo	127
3.3.4 La abstracción lógica	128
3.4 Descripción de materiales	130
3.5 La obra en espacio específico y lo modular	132
3.6 Tiempo, espacio y materia en la obra “Pirámide Uno”	139
3.7 Registro de proceso y montaje	140
Conclusiones y comentarios.	151
Anexo	156
Fuentes de información	161

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación tiene como origen tres objetivos principales, el primero, es hacer una reseña sobre lo que fueron los dos seminarios de instalación, dirigidos por el maestro Tadashi Uei Horibata, artista y catedrático japonés, en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM entre los años 1998 y 1999, en donde el grupo de estudiantes (siendo yo uno de ellos) que tomó parte en estos, fue madurando hacia una práctica cada vez mas profusa en la producción de obra, utilizando a la instalación como medio.

El segundo, el poder hacer una reflexión personal sobre lo que es una instalación, identificando su origen, por lo que propongo hacer una revisión de las vanguardias del siglo XX evitando dar fe de hechos históricos – estéticos sucesivos, sino hacer énfasis en los cambios espaciales y conceptuales del objeto artístico hacia una expansión de sus límites formales.

El tercer objetivo de este trabajo de investigación, es el de ordenar y clasificar los archivos personales de mi producción artística de los últimos 13 años, identificando las constantes formales y conceptuales de mi obra, hacia la construcción de un concepto como estrategia para la producción artística.

De este modo, el problema a resolver en esta tesis, es el documentar y reflexionar sobre mi quehacer artístico de los últimos años, en específico sobre la obra que lleva el título de este trabajo, la cuál fue presentada durante una exposición internacional en el Japón.

El esquema de investigación se desplegará sobre tres ejes, el primero será el eje teórico, el cuál trata sobre la experiencia y asistencia a dos seminarios sobre la producción de instalaciones, impartidas por el Maestro japonés Tadashi Uei, en la

ENAP, así como hacer la documentación de las exposiciones Cero-México y Cero-Japón. El segundo eje es el marco histórico, en el cuál se indagará sobre el comienzo e identificación de la instalación como medio artístico. Por lo que decido hacer una revisión específica de la historia del arte del siglo XX.

Y por último, el tercer eje corresponde a mi propuesta, la cuál versa sobre la documentación de la exposición Internacional “Tanbo X Project”, en la cuál fue presentada la obra que propongo revisar en el capítulo tercero de este trabajo de tesis.

En esta circunstancia, este trabajo de tesis se conforma como un texto que no solo me permitirá ver mi producción artística documentada en perspectiva, sino también tiene la intención de poder ser un documento que narre las experiencias de lo que fue la cátedra del maestro Tadashi Uei en la ENAP y que a su vez, pueda ser un trabajo que contenga informaciones que sobre la historia de la instalación, tomando en cuenta que muchos de los documentos existentes sobre el tema, son escasos y en su mayoría se encuentran en otros idiomas. Así también, el poder conformar un archivo razonado sobre mi producción artística.

*Si crees que tu mundo está constituido por lo que tú miras,
y no miras las cosas normales,
tu mundo cambiará*

John Badessari

MARCO TEÓRICO

CAPITULO 1

1.1 Metodología del pensamiento relativo a la creación de obras de arte I.

El seminario “Metodología del pensamiento relativo a la creación de obras de arte I”, que se impartió en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM durante los meses de septiembre de 1998 y mayo de 1999 por el Maestro Tadashi Uei Horibata, catedrático de la Universidad de Artes de Seika, Japón, tuvo como objetivo particular el implantar un método para la producción de obras de arte a partir de la trilogía tiempo-espacio-materia, conceptos que ha trabajado y estudiado el Mtro. Tadashi Uei por un período de diez años.

Se consideró necesario separar en tres partes este capítulo relacionado a la enseñanza del Mtro. Tadashi Uei, pues durante el primer seminario los conceptos de tiempo, espacio, y materia se abordaron a partir del conocimiento e ideas que se habían adquirido durante la formación académica en la ENAP; dejando para más tarde en un segundo seminario las ideas y conceptos filosóficos sobre el espacio, el tiempo y la materia y en consecuencia aplicar lo aprendido en una tercera fase de producción de obra, para estructurar un concepto como estrategia propia.

El origen y el desarrollo teórico - práctico de estos dos seminarios y la praxis de la última parte, que en forma es uno solo, fueron los de *partir de cero*¹ (La expresión *partir de cero*, será utilizada constantemente en ésta investigación y se refiere a un término que el Mtro. Tadashi Uei utiliza para referirse a que las ideas sobre la creación artística surgen a partir de la negación ó el replanteamiento de éstas mismas), esto es, pensar y estructurar las ideas de una manera más libre frente a la creación artística.

La dinámica seguida en los seminarios fue la de presentar ejercicios experimentales en formato de maquetas y piezas de formato pequeño, que tenían como base un concepto a desarrollar; dentro de los cuáles contamos con: como expresar tiempo, espacio y materia a partir del sonido, de la música, de la luz y la sombra, lo cotidiano y lo no cotidiano, etc. Los ejercicios eran presentados individualmente ante el

¹ Tadashi Uei. Notas del seminario I, México.1999.

grupo, dando una explicación sobre el proyecto desarrollado en dichos ejercicios, así como también describir los datos obtenidos después de la gestación de éstos. A partir de ése momento se entabla una discusión en donde el Mtro. Tadashi y los estudiantes del seminario participaban en un intercambio de ideas, para llegar a un consenso sobre el concepto trabajado, permitiendo que cada participante a partir de las conclusiones grupales, estructurara su personal concepto de arte. (Fig. 1)

De esta manera, las nociones primeras que aparecen a partir de un conocimiento anterior sobre los preceptos del tiempo, el espacio, la materia y sus respectivos resultados son expuestos en la primera parte de este capítulo; las reflexiones filosóficas sobre dichos conceptos y sus resultados, se tratarán en la segunda parte, correspondiendo así el primer seminario al punto 1.1 y el segundo al punto 1.2 y la última parte de construcción de concepto corresponderá al punto 1.3.

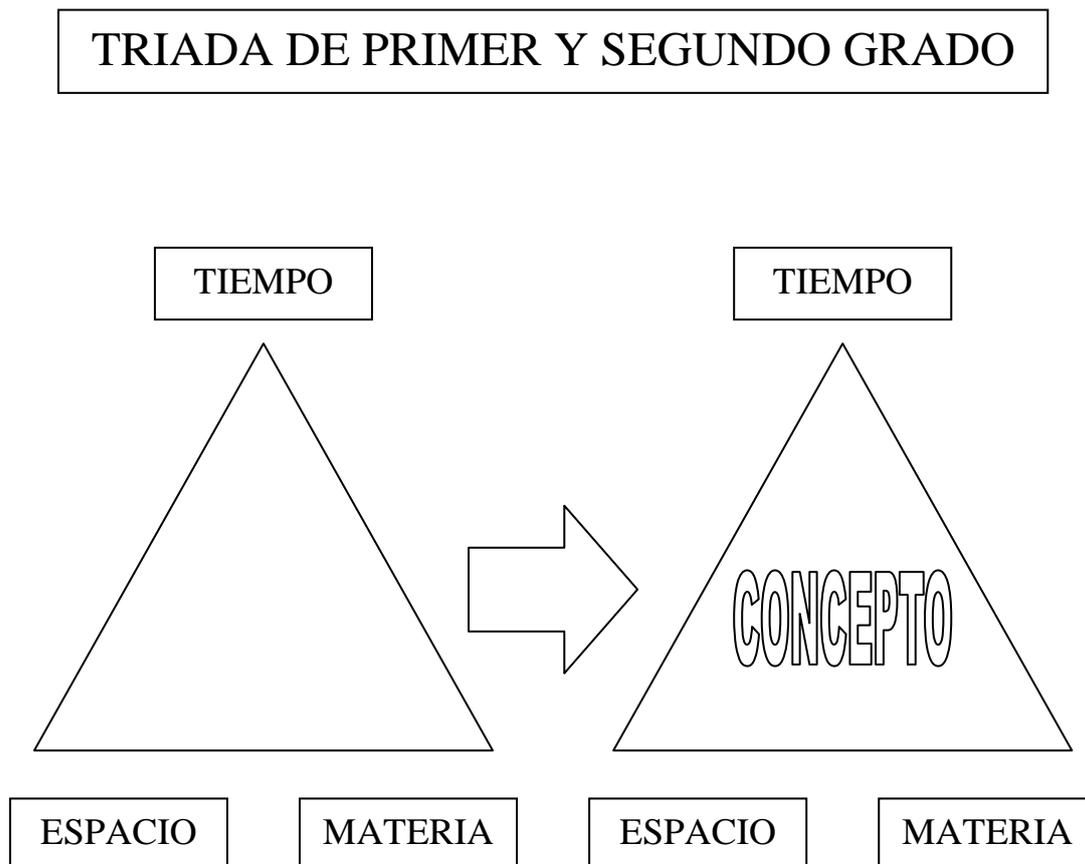


Fig.1

1.1.1 El método del Maestro. Tadashi Uei

El origen de la metodología del Mtro. Tadashi, se plantea a partir de que los alumnos asistentes al seminario abandonaran toda forma de representación preconcebida al desarrollar y presentar los ejercicios requeridos, esto es *partir de cero*² como una forma de entender a la obra de arte de una manera más libre, evitando cualquier relación con objetos reconocibles que limitaran nuestro camino.

Es así como un análisis más ingenuo y libre se generó para abordar la génesis de la producción de una obra de arte, por lo que la construcción de un concepto fue el punto de partida del cuál los ejercicios se desarrollarían. Por otra parte el material que se utilizará para presentar el precepto a analizar solventará lo expresivo dentro del ejercicio.

Los ejercicios presentados durante este período, en su mayoría tuvieron un carácter lúdico, que si bien no ayudó a desarrollar ideas y conceptos mejor estructurados, éstos ejercicios sí plantearon una visión más crítica acerca de nuestra producción artística realizada anteriormente en otras disciplinas como la gráfica y la pintura. De alguna forma, éste diferente modo de pensar frente a la obra de arte, aunado a la utilización de materiales tan diversos como un cartón, una cuerda o huevos de gallina abrieron muchas posibilidades de expresión a partir de los mismos materiales.

El siguiente paso al que nos enfrentó el Mtro. Tadashi Uei, fue de que la idea original de un proyecto no se modificará por el alto costo de materiales o la dificultad de la producción del mismo, (la presentación de las piezas será en formato de maquetas) ya que la idea es lo más importante en la obra de arte. Así pues a ésta *libertad de pensamiento*³ (La expresión *libertad de pensamiento*, es utilizada por el Mtro. Tadashi Uei como la intención primera y de más importancia en la creación de obras de arte), a lo que el Mtro. Tadashi Uei se refiere es que el reto del artista es encontrar dentro de la diversidad de materiales que hay alrededor para usar el más adecuado para cumplir cabalmente la producción de la idea primaria.

² Tadashi Uei. Op.cit

³Tadashi Uei, Notas del seminario II, México.1999.

1.1.2 La trilogía tiempo – espacio – materia

Un principio que se estableció en la dinámica de las clases del Mtro. Tadashi Uei fue el trabajar cada uno de los ejercicios a partir de la trilogía: tiempo – espacio – materia. En el comienzo del seminario se nos presentó en distintas sesiones cada uno de los elementos de dicha trilogía con preguntas como: ¿Qué es el tiempo? Y pidiendo que respondiéramos de la manera más directa y lógica, sin temor a responder erróneamente; tan solo deberíamos de confiar en nuestras sensaciones y conocimientos empíricos, así de ésta manera las posibilidades y sospechas generadas entre cada uno de los alumnos participantes al seminario para responder la pregunta ¿Qué es el tiempo? eran tan diversas que incluso hasta las respuestas más inocentes se tornaban sólidas ante nosotros. Acto seguido, el Mtro. Tadashi Uei sin dar una razón o pista de que algún alumno estaba en lo correcto, nos invitaba a comprobar y sustentar verbalmente nuestras respuestas y al finalizar la clase el Mtro. Tadashi Uei escuchaba las razones de nuestras hipótesis. Cada alumno sustentaba su respuesta en una sesión de intercambio de ideas con los demás, al finalizar la clase, el Mtro. Tadashi Uei nos pedía traer un material específico que escogía para que en la siguiente clase cada alumno presentara un proyecto de obra en maqueta para expresar visualmente el concepto o idea de tiempo.

En la siguiente clase, el Mtro. Tadashi Uei pedía que cada alumno presentara su maqueta ante toda la clase y que explicara las razones por las cuáles la maqueta expresaba el concepto de tiempo y además dar una respuesta a la pregunta formulada la clase anterior. Después de dicha explicación el Mtro. Tadashi Uei solicitaba a otro alumno a opinar sobre la maqueta presentada y las razones dadas por el exponente y así a cada alumno hasta finalizar el intercambio de ideas y opiniones de toda la clase ahí presente. Después el Mtro. Tadashi Uei señalaba los errores y aciertos en los que el exponente había incurrido y una vez terminada la opinión del Mtro. Tadashi Uei, éste solicitaba a otro alumno a exponer su maqueta y sus argumentos en los que sustentó su proyecto, para después entrar en intercambio de ideas y luego oír la opinión del Mtro. Tadashi Uei y así del mismo modo con todos los demás alumnos se seguía con esta dinámica de clase.

Al seguir ésta dinámica de trabajo en clase y responder a preguntas acerca del espacio, la materia, el tiempo y a otras por el estilo, propiciaba un continuo descubrir de

estos preceptos a través de los diferentes tipos de materiales que utilizamos y fue así como bajo ese esquema se condensó el trabajo y la selección de los materiales para el desarrollo de ideas *in situ*⁴ (Específico de un lugar, arte que se concibe y se produce para un emplazamiento o entorno concreto). El significado de una obra *in situ*⁵ está estrechamente relacionado a menudo con el lugar donde esta situada. Se toman en consideración aspectos políticos, sociales ó geográficos y el artista pretende que enmarquen la experiencia y la interpretación de la obra por el espectador. Por lo cuál el entender que el material tiene sus propias capacidades expresivas y así alrededor de ésta idea fue que giró éste seminario, dejando para más tarde las bases filosóficas que llevaron al Mtro. Tadashi Uei a estructurar y relacionar el tiempo, el espacio y la materia como la base en dónde descansa la creación artística.

1.1.3 Tres ejercicios

A continuación se presentan tres ejercicios de los proyectos en maqueta que fueron realizados durante el primer seminario, abordando en cada caso, cada uno de los elementos de la trilogía tiempo – espacio – materia.

a) **Espacio**

El ejercicio a realizar era expresar el espacio abierto y el espacio cerrado, (material libre). La maqueta que presenté para éste ejercicio era un diseño de una estructura de aluminio en forma de arco y éste se colocaría en una despoblada y extensa llanura. El marco tendría una altura de 5 metros de alto por 10 metros de ancho y sus bases y travesaños con un espesor de 40 centímetros. (Fig. 2)

En éste proyecto pretendí disolver la relación que guarda el arco de una puerta como indicador de dos direcciones: entrar ó salir y estar adentro ó estar afuera. La acción de atravesar el umbral de éste arco no indica nada, más que la intención de cruzar su umbral por el puro gusto de hacerlo, ya sea una o mil veces.

⁴ F. Chueca, J. Manuel Ibeas. *El arte del siglo XX*. p505.

⁵ Ibid. p505.

El disolver las relaciones prácticas del arco, fue una manera de negar las características prácticas del objeto pero no así su carga simbólica. A lo que me refiero es que la forma del objeto fue identificada, y fue en la forma donde recayó todo el peso conceptual del proyecto; la forma le ganó a la idea original de quitarle todo su peso significativo al arco como una puerta.



Fig.2

b) Materia

En éste ejercicio el Mtro. Tadashi Uei solicitó que expresáramos la materia con una cuerda, es decir que encontraríamos en una cuerda ó soga las características propias del material y también las que no le eran propias; esto es encontrar en el material designado lo extraordinario ó como podríamos hacer de una cuerda un proyecto de obra de arte. (Fig.3)

Yo presenté un proyecto en maqueta, que consistía en hacer una cuerda de tamaño gigante al entrelazar cuerdas de tamaño estándar, esa cuerda gigante en apariencia, tendría una guía tubular de acero de 50cm de diámetro en su estructura y a la cual se le irían entrelazando las cuerdas estándar hasta dar la medida de una cuerda de 80cm de diámetro y con una longitud de 5 metros, la cuál estaría incrustada en una pared, dejando ver en cada lado sus extremos rígidos a una altura 1.80 metros, dejando restos de la pared rota sobre el piso.

En éste proyecto traté de utilizar la cuerda y solo la cuerda como material principal para mostrar una cuerda con dos características extraordinarias, por un lado el

desmesurado tamaño y por el otro lado el de ser tan rígida como para poder atravesar una pared. Aunque la pieza no estaba constituida 100% de cuerda (por lo de la guía de acero), eso no importaba, pues el efecto visual se alcanzaba.

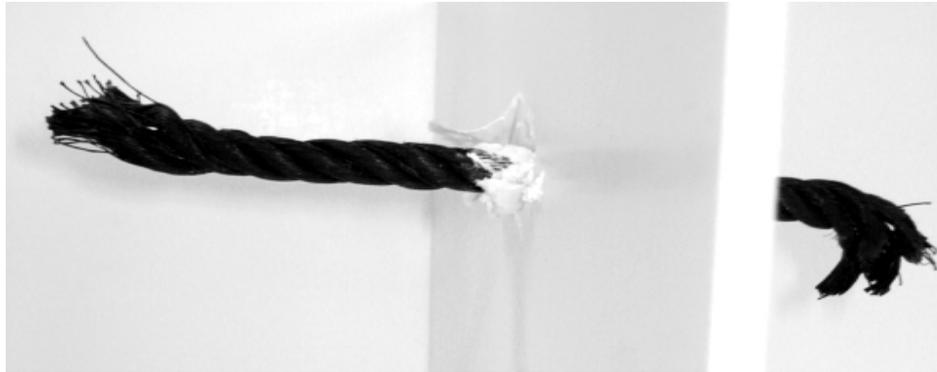


Fig.3

c) **Tiempo**

El día de la clase en que teníamos que expresar lo más directamente posible el tiempo con libertad de materiales, yo llegué tarde y para esos momentos ya estaba una compañera presentando su proyecto en el seminario. Antes de sentarme en mi lugar e integrarme con mis compañeros a la clase, me acerqué al Mtro. Tadashi Uei y coloqué una caja de cartón de color negro sellada por todas sus paredes, acto seguido me dirigí a mi asiento, los ejercicios de algunos compañeros continuaron después y fue en el medio de una explicación de un compañero que dentro de la caja negra se activó el sonido de mi reloj despertador. (Fig. 4)

En anteriores ejercicios de tiempo siempre he evitado el uso de relojes, pero en ésta ocasión el hecho de ocultarlo en una caja y esperar el efecto sorpresa de la activación del timbre fue para mí negar el reloj despertador en su forma y significados, pero por otra parte el escandaloso ruido provocado por el timbre del despertador revelaba su identidad, por ser éste sonido tan característico para todos.

Así el sonido fue en éste caso el que obtuvo su lugar en el tiempo de toda la clase por un instante.



Fig.4

1.1.4 La reflexión: El motivo y sus constantes

A partir de la experiencia en esta parte del seminario, la detección del motivo para hacer futuras piezas, surgió a partir de ver y revisar en los ejercicios anteriores el desarrollo e intencionalidad con la que abordaba cada material, y que en él residía todo el peso expresivo de las piezas, aunque si bien no lo tenía muy claro en aquél momento, al menos pude intuir que era en la intervención espacial, donde las constantes que vi en mis ejercicios, fueron: la utilización de los materiales a modo de módulo, que en su repetición y acomodo estratégico nos muestran al material de una forma no convencional, pues pude ver que en muchas de mis maquetas, la intencionalidad primera, residía en la observación detenida del material a usar, explorando y aludiendo a sus características físicas, de color, textura y tamaño.

1.1.5 Exposiciones Cero - México y Cero – Japón

La exposición Cero–México forma parte esencial del primer seminario del Mtro. Tadashi, pues no solo fue la oportunidad de mostrar el fruto de un trabajo de más de seis meses en clases teóricas – prácticas de veinte estudiantes de artes, sino también ofreció la oportunidad de enfrentar a los estudiantes a organizar, producir y realizar una exposición que en su propia naturaleza llevó un alto grado de dificultad y trabajo arduo, pues dicha exposición sería inaugurada en la noche, en exteriores y con obras de gran

formato que al final de cuentas cumplieron la meta de ocupar todos los espacios de los jardines de la Casa del Lago y de su durabilidad a la intemperie.

A partir de ésta experiencia con la exposición Cero–México, surgió la posibilidad de realizar otro proyecto similar en Japón, gracias a la invitación otorgada por el gobierno de la ciudad de *Uwa-cho* estado de *Ehime*, Japón. Y así de ésta manera el seminario del Mtro. Tadashi se prolongó hasta el mes de noviembre de 1999 con la realización de la exposición Cero – Japón, en la ciudad de *Uwa-cho*, Japón, siguiendo los parámetros que el maestro nos exigió: que las piezas fueran de gran formato, que se integraran al espacio ex profeso, y que fueran lo suficientemente durable en intemperie a lo largo de la exposición.

a) **Cero - México**

Esta exposición en La Casa del Lago, que ocupó todos los jardines de la misma, presentó un gran reto, pues ya no sólo era hacer el proyecto de obra, sino hacer realmente el estudio espacial del lugar así como de su historia, contexto social y paisajístico.

La idea que desarrollé ya estaba lista desde el inicio de los trabajos para la exposición, pero lo referente a los materiales, disposición y formato de la pieza tardaron más, porque el estudio espacial del lugar fue lo que definió el proyecto.

La instalación se componía de 10 cajas hechas de lámina negra que estaban interconectadas por un circuito eléctrico paralelo, dichas cajas contenían todas en su interior una lámpara, frente a la cual se encontraba una imagen diferente de personajes que en el pasado fueron inquilinos de la Casa del Lago, y por afuera en uno de los costados de cada una había una mirilla de puerta y un apagador. Mi intención fue de homenajear a estas personas que impulsaron a que éste lugar se constituyera como un espacio para el aprendizaje y disfrute de la cultura. (Fig. 5)

“Así es como 10 cajas de lámina negra, dispuestas al frente de los principales accesos al recinto, son los testigos discretos de la memoria de casi cien años de sonidos, risas, y sensibilidades trastocadas, todas ellas inducidas por un mismo acento;

la inquietud humana de diez artistas, literatos, músicos, actores, coleccionistas, y megalómanos.”⁶ (Fig. 6)

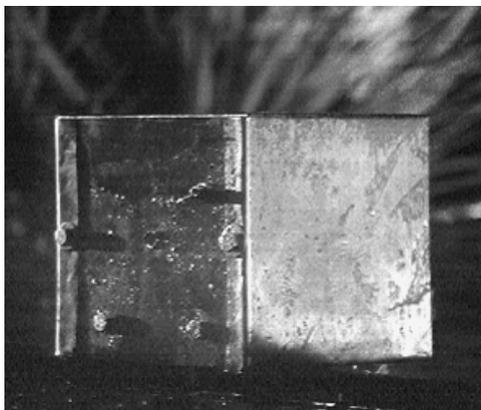


Fig. 5



Fig. 6

La obra hacía interactuar al espectador, al querer saber qué había dentro de las cajas, esta curiosidad lo motivaba para encender el apagador, y poder ver al personaje habitante de cada caja. (Fig. 7)



Fig. 7

⁶ Armando Gómez. *Catálogo Cero - México/Cero - Japón, Grupo Xix - im.* UNAM.CONACULTA. México.. pág.55

b) Cero – Japón

La exposición Cero- Japón, presentó diferentes problemas, desde los de tipo material, pasando por los conceptuales de las obras, hasta los de tipo anímico, pues era enfrentarse a una cultura diferente y a un lugar de exhibición desconocido. En este contexto el estudio espacial del lugar tendría que llevarme muy poco tiempo al igual que la presentación del proyecto. (Fig. 8)



Fig. 8



Fig. 9

De esta manera opté por realizar una *instalación-performance* que se llevó a cabo durante la inauguración del evento.

Mi proyecto lo realicé con la colaboración de 50 niños pertenecientes a la escuela primaria de la ciudad, ellos respondieron de una manera visual a las preguntas ¿Cómo me llamo?, ¿Cómo soy?, y ¿qué quiero ser de grande? sobre una manta de 60 metros de largo por 1.5 mts. de ancho. (Fig. 9)

Así como los juegos y el arte son el reflejo potencial de lo que queremos ser; cincuenta niños japoneses y yo interactuamos bajo estas dos actividades a manera de ejercicio comunitario, en donde la primera intención y el gesto ingenuo dieron forma a la indumentaria que iba a desenrollar a lo largo de una colina.

Su realización comenzó cuatro horas antes de la inauguración, en un local cerrado para pintar con los niños la manta y fue ahí donde las preguntas y respuestas se

convirtieron literalmente en juegos que ayudaron a compenetrarnos más unos con otros en la obra; después a la hora de la inauguración me coloqué en una colina del parque en el que expusimos, y me enredé en la manta para desenrollarme lentamente colina abajo, para terminar fijando la manta al suelo donde permaneció algunos días. (Fig. 10)



Fig. 10

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

En este seminario, el maestro Uei considera que para crear una metodología propia, mejor estructurada, frente a la producción artística, es menester vincular la teoría filosófica y el desarrollo de su método en el seminario, para que el alumno inicie una relación con las obras a crear más directa, y donde generen un pensamiento más libre al concebirlas, para que pudiéramos llegar a ser artistas por nuestra cuenta.

La característica principal de este seminario será la aplicación del método fenomenológico, y la comprensión de su correspondiente teoría, distinguiéndose del primer seminario, en donde la dinámica de trabajo giraba alrededor de la más pura intuición. Ahora este seminario se enfoca en cómo la fenomenología nos da la base filosófica para la expresión visual.

Los autores en los que este seminario se apoya principalmente son Edmund Husserl y Martin Heidegger, considerando a estos dos filósofos como los representantes principales del método y la teoría más básica de esta epistemología, y poder entender la fenomenología como la suma filosófica contemporánea más próxima a nosotros.

Sabemos bien que no queremos ser filósofos, pues lo que nos interesa de la fenomenología es que a través de ella podamos estructurar una metodología para lograr una mejor percepción del fenómeno en la obra de arte, es decir *partir de cero*⁷, pero esta vez de una manera más descriptiva que explicativa.

Y es así como en este seminario se continúa con la dinámica de trabajo del anterior, con lo que respecta a la presentación de proyectos, pero en esta ocasión con la diferencia de que mis proyectos o ejercicios están ligados estrechamente a la construcción del tema de este trabajo de investigación.

1.2.1 El método fenomenológico de Edmund Husserl.

La característica fundamental del segundo seminario con el anterior, es que aquí el Mtro. Tadashi aplica el método fenomenológico de Edmund Husserl en donde la estructura del conocimiento descansa sobre la contemplación. La observación va encaminada a exponer las estructuras de la vida misma sin meditación y sin ningún tipo de teorización y objetivación que altere y deforme su modo original. A diferencia del primer seminario, en el segundo el Maestro solicita que los proyectos a presentar en clase, desarrollen el proyecto escogido en esta investigación, que en mi caso es la intervención espacial.

En este seminario, la trilogía Tiempo–Espacio–Materia se enriquece con la presencia del concepto, pues ocupará de ahora en adelante el lugar más importante en la creación de obras de arte, pues el concepto se encuentra por encima del mismo objeto, ya que quitando el concepto, sólo queda el tiempo y el espacio sin integrarse a la materia. Así pues, mientras en el primer seminario el objetivo era llegar al punto cero de

⁷ Tadashi Uei. Op. Cit. .pág.9

nuestras ideas sobre el arte, ahora es ver cómo el fenómeno sucede en la obra de arte a partir de nuestros sentidos y una observación sin prejuicios del fenómeno en la expresión artística, es como se establece el camino para una teoría del conocimiento.

Hay que tomar como punto de partida lo que Husserl cita:

*“comprender la realidad por la intencionalidad”*⁸; y por otro lado, llevar la realidad a su origen. *“Así conocer es dirigirme hacia el objeto, ver todos sus aspectos distintos y una vez determinados estos aspectos, llegar a la totalidad del objeto”*⁹.

Un ejemplo de lo anterior descrito, lo puedo hacer con una piedra. En primer lugar Husserl considera que hay dos polos del conocimiento: *yo* – o sea, el *sujeto* – y la piedra – o sea, el *objeto*, de este modo tendríamos que hacer el siguiente ejercicio:

La piedra se puede presentar ante nosotros de varias formas, como por ejemplo de que podría ver que es grande, de color oscuro y que tiene una porosidad muy clara. Todos estos elementos de la piedra se refieren al mismo objeto, pero no son la totalidad de éste. Así cuando se ven los distintos elementos que la componen, me dirijo, en mi conciencia, hacia la piedra, en ella me fijo, y esta dirección de mi conciencia hacia el objeto es lo que Husserl llama *noesis* y los distintos elementos que componen al objeto son los *noemas*. Conocer es dirigir mi conciencia hacia el objeto. *“La característica intencional de la conciencia dice que a todo acto de conciencia, a todo acto intencional, corresponde un objeto intencional”*¹⁰. (Fig. 11)

Así bajo el asesoramiento del Mtro. Tadashi, que se crea un puente entre un método filosófico y la creación de obras de arte, con el objetivo de tener nuestros sentidos abiertos para ser capaces de observar y cuestionar el fenómeno, en la obra de arte.

⁸ (lat. *in – tendere*, tendera) en la filosofía medieval, en Brentano y Husserl, la estructura misma de la conciencia que se define como un ir hacia los objetos.

⁹ Ramón, Xirau, *Introducción a la historia de la filosofía*. . P. 375.

¹⁰ San Martín, Javier. *La fenomenología de Husserl como utopía de la razón*. P. 61.

Noesis	Noema
- Acto intencional	- Objeto intencional
- Ingredientes reales	Lo dado realmente Lo dable implicado en lo dado Objeto real, cosa en sí, ni dado ni dable

Fig.11

De este modo, se integró en nuestras dinámicas de trabajo la posibilidad, de poder describir la *experiencia o toma de conciencia*¹¹ de las cosas, sin tener que reducirlas a datos científicos, concentrando el acto de la *experiencia de*¹² antes que en la cosa experimentada o en la persona que experimenta, esto es, para poder dar cuenta de cosas no pensadas por la ciencia tradicional, como la de un sentimiento o sensación.

1.2.2 La fenomenología de Martin Heidegger.

Hacia el año 1919, Heidegger ya define la fenomenología en términos de la ciencia originaria de la vida en y para sí¹³ (ciencia previa). En contra-sentido, sobre la base de las interpretaciones iniciales hechas por los griegos y sucesivamente por toda la filosofía occidental, hasta ese momento, en lo que se refiere al sentido del Ser, Heidegger concentra sus estudios en la existencia primigenia del mundo y sus múltiples relaciones con las cosas que habitamos en él.

Como discípulo de Husserl, Heidegger emplea el método fenomenológico, y aunque sigue describiendo los fenómenos, no para ahí, sino ahonda en las condiciones de posibilidad de los mismos. Esto ya es una gran diferencia, pues ya no sólo él ¿qué? es la preocupación sino también se toma de gran importancia en su método el ¿cómo? y

¹¹ Javier San Martín. Op. cit. pág.48.

¹² Ibid. pág.48.

¹³ Martín, Heidegger. *El concepto de tiempo*. P. 25

el ¿por qué? de los fenómenos, entrando de pleno en el campo de la ontología o lo que el mismo llama “*regiones ontológicas*”¹⁴

Al analizar la pregunta ¿Qué es el ser?, ya estamos dando el primer paso para plantear el problema de nuestro propio ser, es decir, Heidegger dice que es una “*propedéutica*”, la preparación introductoria para una futura teoría del ser.

Tan importante fue para Heidegger analizar este ser absoluto que se pregunta por su propia existencia, que su método y estudio ontológico se limite a sí mismo a ser una teoría de un ser: “*Das – sein*” o el *ser – ahí*.¹⁵ “El primer término en alemán se traduce normalmente por existencia. Pero M. Heidegger le otorga ya al término un peculiar rango ontológico. Anticipando lo que después hará en la analítica existencial del libro “El ser y el tiempo” con mayor extensión en dónde M. Heidegger se propone analizar las estructuras fundamentales del ser del hombre. *Das – sein (ser – ahí)*, expresa literalmente el ahí (*da*) en el que se manifiesta el ser (*sein*). En ocasiones M. Heidegger intercala un guión, escribiendo *das – sein*, con el fin de resaltar lo dicho anteriormente. En los pasajes en los que M. Heidegger emplea el término *das – sein* para resaltar el mencionado sentido ontológico, usamos la expresión *ser – ahí*, que se ha difundido en el mundo de lengua castellana desde que Gaos tradujo el libro de “El ser y el tiempo”.¹⁶

Y así este *ser – ahí* es diferente a todos los demás y los demás entre sí también lo son, por lo que a Heidegger no le es de vital importancia el resultado exacto al nivel de una verdad, sino el cómo trasciende dentro del método.

a) **El misterio fundamental, el Ser.**

Heidegger consideraba que el empobrecimiento de las ciencias y la filosofía occidental, se debía a que desde la época Griega solo se habían preocupado y ocupado de las cosas del mundo, pasando por alto que la existencia de todas las cosas que conocemos y somos, son posibles a partir de un origen fundamental, la existencia de un

¹⁴ Ramón, Xirau. Op. cit. P. 393

¹⁵ *Ser – ahí*, del alemán *Das – ein*, Heidegger ya le otorga al término un peculiar rango ontológico, proponiendo analizar las estructuras fundamentales del ser del hombre.

¹⁶ . Martin, Heidegger . Op. cit. P.36

mundo, argumentando que “*previo a todo conocimiento, suceso u objeto, el mundo existe*”.¹⁷

La filosofía de Heidegger de esta manera, propone reflexionar sobre la condición básica de la existencia del mundo, a la que llamó el *Ser* y de las cosas que habitan en el llamándolas *seres*.¹⁸(Ver figura 12)

<i>seres</i>	<i>Ser</i>
Los <i>seres</i> son las cosas que existen, como: objetos, hechos, procesos, relaciones, etc.	El <i>Ser</i> se refiere a la existencia de estas cosas, al hecho de que sean en el mundo.

Fig.12

El *Ser* (o *Sein* en alemán y siempre en mayúscula la s) es la condición primigenia, por la cuál todo lo demás exista, y todo lo demás (animales, vegetales, humanos, piedras, etc) son los *seres* (*das seinde* en alemán y siempre en minúsculas) que existen en el mundo.

b) La existencia y la nada.

La reflexión de que el mundo es, antes que cualquier cosa, se vuelve subjetiva al entender que el mundo existe únicamente en la medida en que existe el sujeto y pregunta por su propio *Ser*, y en ese sentido ya develado (el Mundo), debemos aprehenderlo y no dar por hecho su existencia, pues habitualmente lo olvidamos por parecernos tan evidente y familiar.

La percepción del significado de la existencia del mundo, también permite pensar en la posibilidad de su no existencia, y es porque las nociones que tenemos de ambas son muy sutiles, esto es, se nos presentan de manera tan evidente, que no

¹⁷ E. Lemay, J.A. Pitts, P. Gordon. *Heidegger para principiantes*..Pág.44

¹⁸ Martin, Heidegger. *El ser y el tiempo*. P. 51

reparamos en ellas, al menos, no en forma responsable. Del mismo modo al existir los seres humanos, participan del *Ser* y al dejar de existir, de *la Nada*, y es así como *la Nada* es la posibilidad de inexistencia de las cosas o *seres* del Mundo y esta noción de *la Nada*, toma gran importancia para comprender nuestra condición humana.

Por lo tanto, cuando percibimos la posibilidad de *la Nada*, apreciamos la importancia del *Ser*.

c) El significado del Ser-humano.

En la filosofía y ciencia occidental, las nociones del Mundo se establecieron en el estudio de los *seres*, de las entidades particulares, dejando de lado la preocupación por el *Ser*. Por lo cuál, M. Heidegger, propone cambiar la noción de *Ser*-humano, a partir de pensar de nuevo para comprender el *Ser*.

Como ente, el *Ser* se determina en cada caso en la posibilidad que él es y que en su *Ser* comprende de alguna manera un ente que interroga al *Ser*, interrogando primero por su propio *Ser*. Este interrogar al *Ser*, es preguntar por su sentido, su significado, su propósito y de esta forma es como en la indagatoria por el *Ser*, el *Ser* se convierte en un tema, permitiéndonos formular preguntas sobre la existencia y el *Ser*, dando así, la posibilidad de responderlas. Así de este modo: ¿Qué nos permite preguntarnos por el *Ser*?.....!nosotros!, y de tal modo somos seres en los que el *Ser* se da a conocer (existo, luego pienso).

d) La entidad humana específica (*Ser-ahí o das-ein*).

M. Heidegger apunta que éste *Ser*-indagador, consiste en tener que ver con algo, emplear algo, abandonar y dejar que se pierda algo, emprender, lograr, demostrar, indagar, considerar, exponer, definir y conocer algo, para que éste *Ser* sea develado en la reflexión acerca de su propio *Ser*.

El término *das-ein* es fundamental en la fenomenología de M. Heidegger, esto es, como una forma de ser del *ser-ahí* como ser en el mundo. Conocer es un modo de ser. Se trata en pocas palabras de *ser-con*, es decir ser en el mundo, con él y dentro de él,¹⁹ como las posibilidades de *Ser-en* su cotidianidad.

Aún, aunque se ha develado al *das-ein* como ésa clase de *Ser*, que llamamos humano, todavía hay que indagar sobre su “de dónde” y “adónde”, que M. Heidegger llamó *arrojo*²⁰, como entidad en su “*ahí*”, es decir, como algo arrojado dentro del Mundo. Este estado de *arrojado* al Mundo, es algo fuera del control del *das-ein*, pues no lo ha elegido y sin embargo éste estado primario de nuestra existencia determinará las posibilidades de conocimiento, es decir, todo *das-ein* va a devenir como parte de la cultura en la que fue *arrojado*. Por lo anterior mencionado, las diferentes prácticas sociales de una cultura específica, forman el mundo de esa cultura y esos mundos públicos, estructuran los parámetros por los que actúa el *das-ein* de una cultura.

El *das-ein*, es una entidad que se caracteriza, como *Ser-en-el-mundo* de manera tal, que este *Ser* signifique vérselas con el Mundo. Y en su particular estado de *arrojo*, vérselas en los Mundos particulares en que uno esté involucrado. Así se definirá por su participación en diversos Mundos. De ésta manera, es así que no hay distancia entre nosotros y el Mundo, pues somos parte del Mundo tanto como él lo es de nosotros, el medio entre estos dos, es el acto de existir.

En este Mundo de Mundos particulares, M. Heidegger explica de manera más específica la noción de *Ser-en-el-Mundo* en relación con lo que el llama *el Uno* (en alemán *das-Man*)²¹.

M. Heidegger creía que las prácticas sociales que forman el Mundo del *das-ein*, son establecidas por el *Uno*, es decir, el *Uno* como la encarnación del Mundo del *das-ein* y sus posibilidades personales de cada humano. Así, el *Uno* representa todas las posibilidades del Mundo del *das-ein* en tanto como Mundo colectivo.

¹⁹ Martin, Heidegger.Op.cit. P. 55

²⁰ Ibid.. P. 126.

²¹ Ibid.. P. 142.

Es a través de el *Uno*, que podemos explicar el Mundo que nos rodea ya nosotros mismos y aprehendernos como “uno vive”.

e) **Yo soy el Mundo y el Mundo yo soy-con-otros.**

Las posibilidades cotidianas de *Ser* del *das-ein* están a disposición de Otros²², de este modo, M. Heidegger nos dice que, la experiencia del *das-ein* en el Mundo, no es una experiencia en solitario, a saber, yo soy-con los Otros, en la vida cotidiana, *el das-ein* singular se disuelve entre los otros, se torna en Otros y los Otros a su vez se disuelven y forman parte del *das-ein*. Este ciclo es la suma de todos los *das-ein* con los que interactuamos, en un principio de manera inconsciente y luego en el transcurso de la existencia experimentada, el *Ser* define una relación propia con el mundo constituido por el *Uno*, des-ocultando su *Ser* auténtico.

1.2.3 Estructuras fundamentales del *ser-ahí* (*das-ein*) en cuanto tal.

Por proximidad, el *das-ein* es Ellos (los Otros), y para la mayoría se queda de esa manera. Si el *das-ein* descubre el Mundo a su manera, si des-oculta su *Ser* auténtico, este descubrimiento (des-ocultamiento del *das-ein*), siempre se logra en el despeje de ocultamientos y oscuridades, como una ruptura de máscaras con que el *das-ein* obstruye su propio camino.

Este ciclo de ocultamiento y des-ocultamiento que sufre el *das-ein* o *Ser*-en el Mundo, es un proceso que se desarrolla en la propia existencia, por lo que mostraré a continuación algunas de sus posibilidades:

- **El manejarse en el mundo**-El *ser - ahí* es el ente que se caracteriza por el hecho de ser – en – el – mundo. La vida humana no es algo así como un sujeto que haya que realizar alguna hazaña habilidosa para llegar al mundo. El *ser – ahí*, entendido como ser – en – el – mundo, significa ser de tal manera en el

²² Martin Heidegger, Op.cit. P. 131.

- mundo que este ser implica manejarse en el mundo; demostrarse a manera de un ejecutar, de un realizar y llevar a cabo, y también a manera de un contemplar, de un interrogar, de un determinar considerando y contemplando. El ser – en – el – mundo está caracterizado como un *cuidar*, esto es en castellano como el sustantivo “cuidado” y del verbo “cuidar” que su equivalencia en alemán es *sorgen* y *besorgen*, en el sentido de un modo básicamente práctico de tratar con las cosas que habitualmente encontramos en el mundo.²³
- **Un ser con todos**-El *ser – ahí*, en tanto que este ser – en – el – mundo, es juntamente un ser – con, un ser con otros; Lo cual significa: tener ahí con otros el mismo mundo, encontrándose recíprocamente, ser con otros en el modo del ser uno – para – otro. Pero a la vez este *ser – ahí* esta presente ante los otros como si fuera una cosa, a la manera de una piedra que esta ahí sin tener un mundo ni cuidarse de él.
- **El ser unos con los otros en el mundo**-Este es el compartirlo juntamente, tiene una señalada determinación ontológica. El modo fundamental del *ser – ahí* del mundo que unos y otros tienen juntamente es el hablar. El hablar, considerado en su plenitud, es un hablar con otro sobre algo expresándose. Sobre todo en el hablar está en juego el ser – en – el – mundo del hombre. En la manera que el *ser – ahí* habla en su mundo está dada juntamente una interpretación del *ser – ahí* acerca de sí mismo.
- **El ser – ahí como “yo soy”**-El *ser – ahí* es un ente que se determina como “yo soy”. Para el *ser – ahí* es constitutivo el carácter respectivo de cada uno que va inherente al “yo soy”. El *ser – ahí*, tan primariamente como es en – el – mundo, es también mi *ser – ahí*. Es en cada caso propio y, como propio, respectivo de cada uno. Si este ente ha de ser determinado en su carácter ontológico puede abstraerse, pues, del carácter respectivo como mío en cada caso. Por tanto, todos los caracteres fundamentales deben encontrarse juntamente en lo respectivo de cada uno como lo mío en cada caso.

²³Gabás Pallás R. y Escudero A.. Op. cit. P.36

- **El ser juntamente con otros**-En tanto el *ser – ahí* es un ente al que va ajeno el soy yo y a la vez está determinado como ser – juntamente – con – otros, mayormente y como término medio no soy yo mismo mi ser – ahí, sino que lo son los otros; Yo soy con los otros. Nadie es él mismo en la cotidianidad. Lo que allí es y cómo es alguien, presenta la faz de nadie: nadie y, sin embargo, todos juntamente. Todos coinciden en no ser él mismo. Este nadie que nos vive en la cotidianidad, es el *Uno*.²⁴ Con ésta palabra M. Heidegger caracteriza el modo de la impropiedad al tratar la cuestión de “quién” es en el mundo. Se dice se escucha, se está a favor de algo se cuida de algo. En la obstinación del dominio de este *Uno* descansan las posibilidades del *ser – ahí*, y a partir de ésta nivelación es posible el “yo soy”. Un ente, que es la posibilidad del “yo soy”, es como tal generalmente un ente que uno es.
- **En su cotidiano y específico ser en el mundo le va su ser**-El ente así caracterizado es tal que en su cotidiano y específico ser – en – el – mundo le va su ser. Del mismo modo que en todo hablar sobre el mundo va inherente un expresarse del *ser – ahí* acerca de sí mismo, así también toda actividad de procurarnos cosas es un cuidarse del ser del *ser – ahí*. En cierto yo mismo soy aquello con lo que trato, aquello de lo que me ocupo, aquello a lo que me ata a mi profesión; y en eso está en juego mi existencia. Las ocupaciones del *ser – ahí* han puesto en cada caso el ser en el cuidado, cosa que en el fondo conoce y comprende la interpretación dominante del *ser – ahí*.
- **Sobre el yo y el para si mismo**-En el término medio del *ser – ahí* cotidiano no se da ninguna reflexión sobre el yo y el para si mismo, y a pesar de esto el *ser – ahí* se tiene así mismo. Se encuentra consigo mismo. Da consigo en aquello de lo que normalmente se ocupa.
- **El *ser – ahí* no puede demostrarse a manera de un ente**-El *ser – ahí* no puede demostrarse a manera de un ente; tampoco podemos mostrarlo. La relación primaria con el *ser – ahí* no es la de la contemplación, sino la de “serlo”. El experimentarse, ó el hablar sobre sí mismo, ó la auto – interpretación, sólo es un

²⁴ Martin, Heidegger. Op. Cit. P. 142

modo particular y determinado en el que el *ser – ahí* está dominada por la cotidianidad, por aquello que se acostumbra a decir sobre el *ser – ahí* y la vida humana, está dominada por el *Uno*, por la tradición.

1.3 Hacia la integración del tiempo y el espacio en la materia a partir del concepto.

En este punto, el maestro Tadashi parece alejarse de una tutela sobre los proyectos en el seminario, pues la práctica de las nociones de fenomenología aplicadas en ejercicios específicos y revisados anteriormente, necesitan enfocarse en la experiencia de cada alumno, es decir, que surjan del inconsciente del alumno, pues en él y solo en él, es la última realidad misma de hasta dónde y hacia dónde se dirige la intención y meta de la creación de obra de cada uno de ellos. De este modo, entiendo que los conocimientos de fenomenología y de la tríada tiempo-espacio-materia, como mero entrenamiento perceptual, me obliga a comprender que si “*conocer es un modo de ser*”²⁵, es necesario crear mi propia estructura conceptual como estrategia en la producción de obra artística.

Después de haber revisado los contenidos de los dos seminarios del Mtro. Tadashi Uei, en dónde se practicó la experiencia desprejuiciada (partir de cero)²⁶ en la producción de obra y se tomó como objeto de estudio y desarrollo mi forma de pensar en la práctica artística y después, a partir de la fenomenología de E. Husserl y M. Heidegger, hacer uso de la epistemología como posibilidad de entender otras realidades; y de cómo estas pudieron generar una estructura conceptual propia como estrategia en la producción de obra artística, usando como medio a la instalación.

Por lo anteriormente dicho, la generación de obra artística a partir de la instalación, me conlleva a reflexionar en el segundo capítulo de esta investigación, sobre esta disciplina artística y así preguntar por su origen y características formales, es decir, preguntarme por el origen de la obra de arte, por lo que una cosa es lo que es y tal como es.

²⁵ Martín Heidegger. Op.cit.pág.55

²⁶ Tadashi Uei. Op.cit.nota del seminario II

*No hay escape del significado.
No hay escape de lo físico y no hay escape ni de la mente.
Las dos están en constante curso de colisión.*

Robert Smithson

CAPITULO 2

2.1 Genealogía de la instalación

En este capítulo segundo, la investigación se enfoca en el estudio de la instalación como disciplina artística y para demostrar esto último, he considerado estructurar éste capítulo en tres secciones de investigación.

Para la primera sección le corresponde el punto 2.1 **Genealogía de la instalación**, en dónde me ocuparé de explicar y describir, según sea el caso, los antecedentes formales, conceptuales y sociales que guardan algunas de las vanguardias del siglo XX que derivaron en la instalación; Y esto último no con el fin de dilucidar la definición de instalación ó de crear una a partir de hechos histórico – estéticos sucesivos, sino para manifestar el alejamiento al objeto tradicional y el abandono de la jerarquización de lo estético, insertando en su lugar la expansión del campo del arte y la generación de una nueva sensibilidad en sus diversas modalidades, en interacción directa entre los objetos y los sentidos subjetivos, en donde no sólo se genera la producción de un objeto para el sujeto, sino también de un sujeto para el objeto, reivindicando los comportamientos perceptivos y creativos, haciendo énfasis también en los cambios espaciales en y alrededor de la obra de arte.

Para la segunda sección le corresponderá el punto 2.2 **La instalación**, aquí ya una vez dado el acercamiento hacia los antecedentes de la instalación, aquí me avocaré a describir, enumerar y ejemplificar lo que la instalación es a partir de los años 70's, 80's y 90's, esto es, como obra en unidad y en extensión entre lo conceptual y lo objetual.

En ésta sección la instalación será considerada como un medio de expresión, así como de sus implicaciones de ensamble en un sitio específico, desde sus características abiertas y cerradas.

Y finalmente la tercera sección le corresponderá al punto 2.3 **La instalación en sitio específico y lo modular, dos ejemplos**, en donde se realizará el análisis formal y conceptual de obras de dos artistas del siglo XX, que utilizan en la producción de su

obra, el tema que es de mi interés en esta tesis: la intervención espacial en sitio específico a partir de sus posibilidades múltiples de acomodo estratégico y modular.

Para poder hacer dicho análisis, me apoyaré en la información de las dos secciones anteriormente descritas, así como también me acercaré a otras fuentes de información como catálogos, páginas web, artículos publicados y libros de los artistas a investigar.

El ya citado análisis tiene una importancia crucial en ésta investigación, puesto que es la conjunción de los dos primeros puntos de éste capítulo y su aplicación en ésta última sección para entender el manejo de dos propuestas artísticas diferentes sobre un mismo tema, y también hacer el preámbulo de lo que será mi tercer capítulo.

La problemática de definir a la instalación como disciplina artística, reside en el modo en que ésta surge, por lo cual considero necesario hacer una revisión de las principales expresiones artísticas de principio de siglo hasta los comienzos de la década del 70, en donde las convulsiones políticas, sociales, científicas, técnicas y culturales, guardan estrecha relación con el arte y en específico con sus características espaciales en concreto.

2.1.1 Del objeto representado, al objeto presentado

Pareciera ser que el afán de capturar diferentes momentos y espacios dentro de la bidimensionalidad de sus cuadros, los cubistas y en específico Pablo Picasso con su “ *Nature mere á la chafes caneé* “ (1912) (fig.1), y aún más con “ *Relieve con guitarra* “ (1912), y George Braque con sus “ *Naturalezas muertas con guitarra* “ (1912 – 1913) (fig.2), no sospechaban que el acento material del cuadro, establecía un alejamiento total de la pintura tradicional; el hecho de que ambos artistas sustituyeran la construcción pictórica del objeto representado por el propio material pegado sobre la superficie del cuadro, constituyó no solo la alteración de la condición plana de la pintura, sino también la apertura a un extenso sistema de relaciones de tiempo y espacio, que desencadenarían una serie de cambios en la historia del arte del siglo XX.

A partir de ahora, el pegar una parte del objeto mismo en una identificación de lo representado y la representación le reconocía al objeto prefabricado de valor no artístico, ser declarado obra de arte.

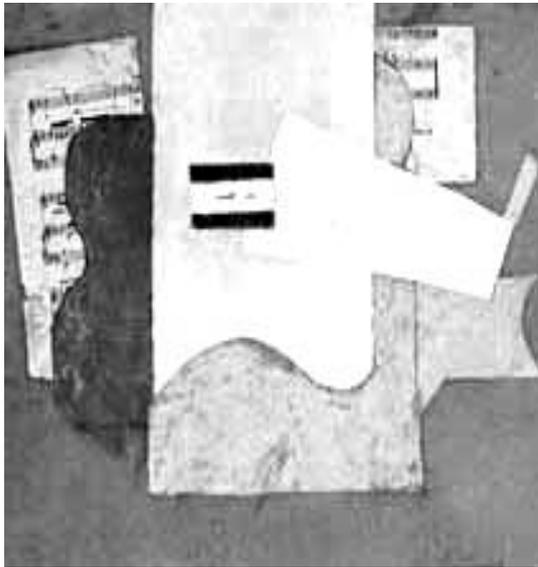


Fig.1

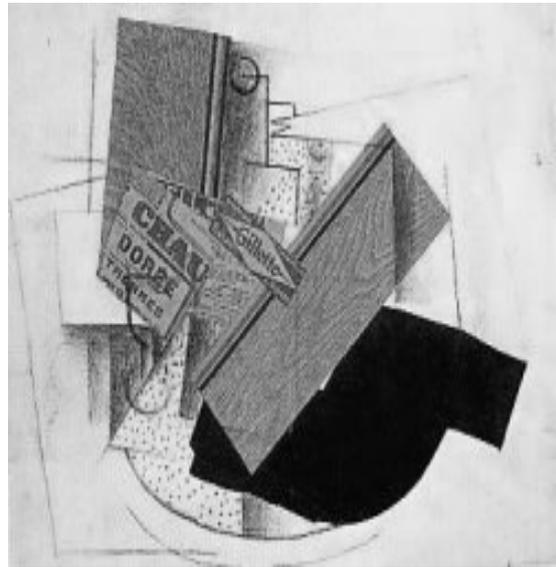


Fig.2

Para los cubistas, ésta actitud frente al cuadro de incorporar a la materia pictórica fragmentos de realidad y en el caso de P. Picasso, al conferir una mayor relevancia a éstos fragmentos objetuales, muestra el interés de los cubistas por las metamorfosis posibles de la obra y las nuevas significaciones en ésta, haciendo fuerte énfasis en el abandono de las perspectivas ilusionistas de representación de la realidad, vigente desde el renacimiento.

Por otra parte, a diferencia de los intereses de los cubistas como P. Picasso y g. Braque, la preocupación del cubo – futurismo ruso por el valor propio del material, hace que en algunas de las composiciones de Malewitsch, I. Puni y en los *contrarrelieves* de Tatlin (fig.3), desarrollen el uso del collage a condiciones dadas con anterioridad por las características del material a configurar.

A sí de esta manera, el collage inauguraba la problemática de las relaciones entre la representación y lo reproducido, restableciendo la identificación entre ambos niveles.



Fig.3

Por supuesto, que esta nueva actitud artística en los principios del siglo XX, no era solamente una cuestión formal relacionada con lo plano ó lo volumétrico, sino que el interés de muchos otros artistas de diversos ámbitos era profundizar en la concepción del arte como lenguaje, por lo cual sabían que era necesario hacer una reflexión plástica alejada del restringido mundo de lo pictórico ó escultórico, dicha reflexión tenía que profundizar en el problema de los nuevos soportes del lenguaje plástico en su relación con lo real, amén de la comprensión de ésta y en la descontextualización de los objetos y de las formas para su inclusión en el arte. En el caso de los *contrarrelieves*, la lógica constructivista promovió un nuevo posicionamiento del espectador frente a la obra de arte y de poner en duda la propia consideración representativa de lo artístico.¹ Desde un punto de vista semántico, se acusa una preferencia por la alegoría, en virtud de la cuál el fragmento u objeto de la realidad pierde su sentido unívoco con el fin de explorar la riqueza significativa.²

Esta cualidad de experimentar con las características de los materiales, que relaciona la práctica de P. Picasso con arte objetual de los *ready – mades* dadaístas, donde éstos últimos le otorgan nuevos significados al objeto común, dentro de los

¹ J.Larrañaga. *Instalaciones*. pág.11

² S.Marcahn F. *Del arte objetual al arte de concepto*. pág.188

límites tradicionales de la pintura, escultura y la poética, así también como los *objet trouvés* surrealistas, no solo desplazan al objeto de su medio habitual, sino que intervienen lo cotidiano mediante la otra realidad, la del mundo de lo interno, lo irracional, lo que permitió su transfiguración onírica en pleno estado de vigilia.³

El paso decisivo para que el objeto fuera declarado obra de arte, corrió a cargo de Marcel Duchamp (bajo el pseudónimo de R. Mutt), cuyo gesto implicó el traslado al campo del arte una realidad sin modificaciones. En el año de 1917, M. Duchamp abandona la pintura y envía a una exposición la obra “Urinoir “ o “ fuente “ (Fig.4), siendo miembro del jurado. Debido al rechazo a dicha obra, Duchamp escribió: “*Que el señor Mutt haya producido o no la “ fuente “ con sus propias manos, es irrelevante. La ha elegido. Ha tomado un elemento normal de nuestra existencia y lo ha dispuesto de tal forma que su determinación de finalidad desaparece detrás del nuevo pensamiento para éste objeto “.*⁴ Este gesto se convierte en un parteaguas en la historia del arte, pues no sólo profundiza en primer lugar en la propuesta cubista de superación de las técnicas tradicionales, sino aún más en la aproximación del arte a la realidad, alterando esquemas de comportamiento y formulando la integración y fusión arte = vida. En segundo lugar, se libera a los objetos de sus características de utilidad y consumo. A éstas obras M. Duchamp les confiere el nombre de *ready – made* ó *ready – made aidés* si añadía alguna otra cosa al objeto.



Fig.4

³ F. Reyes P. *Qué es una instalación*. Curare # \$-5, documentos..pág.36

⁴ Citado en W. Retzler. *Objekt – Kunst*. Pág.31

Como podemos ver, M. Duchamp abre el campo del arte y en específico el del arte objetual, en el que el proceso artístico posibilita la realización de obras sin las premisas del conocimiento manual tradicional y en la misma operación se convierte en el pionero del arte objetual y conceptual, en cuanto sostiene al mismo tiempo el polo físico de la permanencia y el mental de la elección y metamorfosis significativa.⁵

Por su parte los dadaístas, grupo del cual M. Duchamp formaba parte, consideraban como principio rector de sus obras la simultaneidad, entendida ésta como una sucesión sin coordinar, y lo casual como cotidiano, concibiendo al anti – arte como la superación de la frontera arte – vida.

De ésta manera, mientras el grupo Dadá de Berlín y en específico G, Grosz y J. Heartfield, producían unos fotomontajes políticamente provocativos, la actitud de Kurt Schwitters llevaba a los límites el principio de arte = vida con sus obras *Merz*, aprovechando el ritual de la destrucción de los objetos, pues para él *Merz* significaba una utilización de lo viejo, de lo dado como material para la nueva obra.

Su objetivo se enfocaba en las relaciones entre todas las cosas del mundo (especialmente entre la literatura, las artes plásticas y la arquitectura), con el propósito de unirlos a su propia existencia, es decir, crear una unidad entre el arte y el no – arte, en *Merz* como arte total.

Schwitters crea así los primeros *objet trouvé* y *assemblages*, conformados de desperdicios caseros, fluidos corporales, productos textiles e incluso desperdicios metálicos.

Por su parte, Man ray, otro dadaísta, se erige como uno de los más provocadores en la manipulación del *ready – made aidé*.

Por ejemplo, en la obra *Cadeau* ó “Regalo” del año 1921 (fig.5), presenta una plancha a la cuál le pega una fila de clavos en su base y añadiendo una lista de instrucciones que dice: “útese sobre un Rembrant”, introduciendo así el *objet désagréble* u *objet dangereuse* del surrealismo al de los objetos insólitos.

⁵ S.Marcahn F. Op.cit,pág.190



Fig.5

Lo explícito de ésta obra de Man Ray, es otra mención directa del abandono hacia la pintura y específicamente del cuadro, del límite y en su caso del pedestal de la escultura, pues como se verá un poco más tarde en la obra “Columna sin fin” de Constantin Brancusi (fig.6), la eliminación del pedestal, es una referencia hacia la extensión de la obra de arte, vinculándola de esta manera al espacio del espectador, pues dicha escultura surge del suelo y por causa de su forma que consiste en la repetición de un módulo y del tamaño de la misma, provoca en el espectador el sentimiento de infinita, pues pareciera ser que solo estamos viendo una parte de la escultura, que por su formato y presentación, alude a una escultura que sale del suelo y se proyecta al cielo ininterrumpidamente.

Por su parte Umberto Boccioni, presenta en el manifiesto futurista dedicado a la escultura, un escrito que muestra la nueva actitud frente al espacio de la obra de arte: *“Proclamemos la absoluta y total abolición de la línea finita y de la estatua cerrada. Abramos la figura y encerremos en ella el ambiente, no puede haber renovación sino a través de la escultura ambiente, pues en ella se desarrolla la plástica yla atmósfera que circunda las cosas”*.⁶

⁶ J.Larrañaga.Op.cit. .pág13

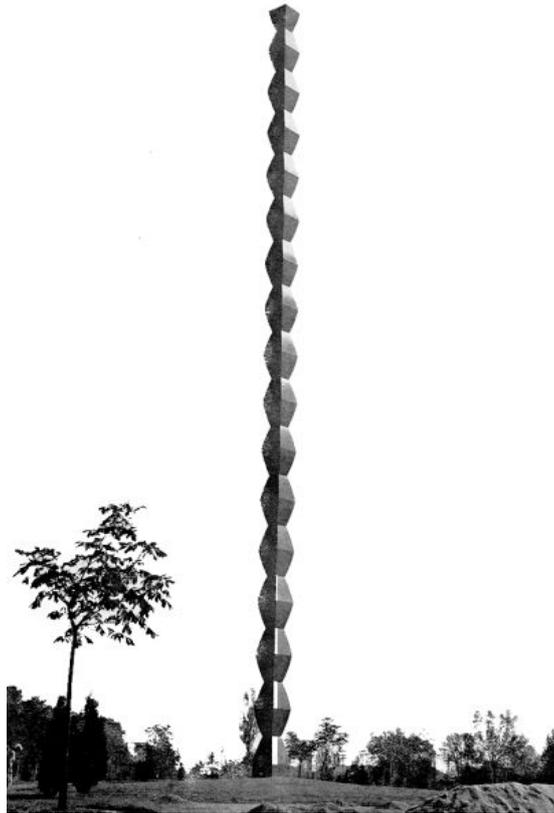


Fig.6

En ésta misma dinámica, el surrealismo por su parte, continúa la actitud antiburguesa y antiartística del dadaísmo y del futurismo, pero en ésta ocasión más preocupados en un cambio a nivel espiritual que político, con el objetivo de la liberación individual.

El surrealismo abraza el azar en la elección de los objetos, lleva el *objet trouve* a un nivel más puramente vivencial y espontáneo, en éste desconoce su fin y utilidad ó en su caso es rechazado su peso significativo y práctico para subrayar en una encuentro casual con el sujeto, el efecto específico de la reunión alegórica. Un ejemplo de éste estado de ánimo en que los surrealistas componían sus obras, es A. Bretón (fig.7) escribía lo siguiente en el primer manifiesto surrealista: “*El surrealismo se apoya en la creencia, en la realidad superior de ciertas formas de asociación descuidadas hasta hoy en día, en la omnipotencia del sueño, en el juego desinteresado del pensamiento*”⁷.

⁷ S.Marcahn F. Op.cit. .pág.192

Así el *objet trouvé* se convierte a la vista del surrealismo, en algo encontrado y cambiado por casualidad, en una elección promovida por estructuras psíquicas impulsoras de vivencias⁸ y ésta conciencia vivencial desatada se dirige a una expansión de la conciencia hacia lo experimentado con las cosas que nos rodean, es decir, el azar implica una aproximación a la realidad y a la vida.



Fig.7

Por su parte los constructivistas hacia el año de 1919, presentaban propuestas de gran innovación para la escultura, pintura y la arquitectura ya que rechazaban la manera de hacer arte en una sociedad caduca que demandaba obras de arte construidas, pintadas y esculpidas para la eternidad, por lo cual, el nuevo arte tridimensional que proponían los constructivistas era una alternativa de sustituir tanto las formas de producción artística así como la comprensión del mismo arte y su relación con la sociedad y la vida. Por una parte Moholy – Nagy había sustituido la masa de sus esculturas por estructuras tubulares, aprovechando la ligereza y dureza de éstos materiales industriales para la elaboración de obras con peso visual, de bajo costo y poco peso físico (Fig.8) Y en el caso de El Lissitzky su propuesta era la realización de una obra tridimensional, un

⁸ Ibid..pág.192

edificio utópico – conceptual, construido de paneles hechos con materiales de construcción ensamblados, componiendo figuras basadas en el círculo, el cuadrado y la línea recta. A cada uno de los paneles les llamaría *proun* (Fig.9), es decir “Proyecto para la fundación de nuevas formas artísticas”, dado que se trataban de piezas destinadas a ser engarzadas conformando espacios para la vida en una sociedad que, según su concepción, arte y vida se proponían como un cuerpo unido, “*una sociedad en la que todo lo que nace es arte*”, según sus propias palabras.⁹

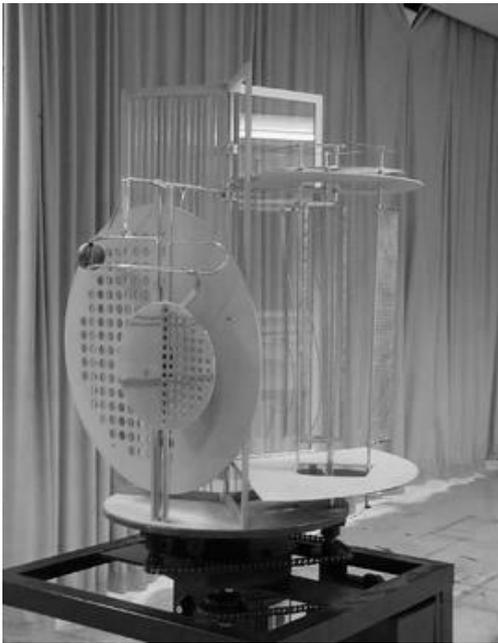


Fig.8



Fig.9

Como anteriormente se ha descrito, la preocupación por expandir el espacio en el campo del arte, ha provocado que el manipular, recrear y crear nuevos objetos, nos conduce a entender las diferentes formas y el enfoque en cada uno de los casos en que éste arte objetual se dirige.

Por un lado, el afán innovador del cubismo, en su carácter bidimensional de llevar más allá de sus fronteras físicas la representación del objeto, por otro lado la actitud Dadaísta de provocación y apoderamiento sobre lo cotidiano y por otro la recodificación objetual –espiritual – psicológica de los surrealistas y por último la

⁹ J.Larrañaga. Op. cit. pág.15

practicidad romántica de los constructivistas, allanaron el camino para lo que hacia finales de los años 50's y durante las décadas del 60's y 70's sería la recuperación del arte objetual, pero en ésta ocasión provocando que el objeto rebase sus propios límites hacia los acontecimientos físicos.

2.1.2 Morfología en el arte objetual

Al final de los años 50's, se genera una recuperación del arte objetual de estilo dadaísta y surrealista, debido al creciente interés que provocaron la publicación en 1951 de la antología de R. Motherwell¹⁰, la exposición de K. Schwitters en 1956 en Hannover y la muestra dadaísta de 1958 en Düsseldorf. Para varios de los artistas de comienzos de los años 60's, había una pregunta en el centro del debate sobre el uso de arte objetual y ésta era que: ¿en el qué? De las cosas, subyace ¿el qué? Del mundo, sabiendo que es lo que se contrapone, podríamos tal vez saber la esencia de qué soporta la contraposición. Dilucidando la última instancia del objeto, caeríamos en la cuenta de lo que el sujeto representa. La definición de que "sujeto es actualidad" (acción) no es suficiente, como tampoco la que identifica sujeto y consciencia, por la pasividad de ésta.¹¹

A partir de ésta pregunta sin respuesta, se encuentra el motivo original de lo que se llamaría el arte del *assemblage* ó arte del ensamble, en donde ya hay un abandono total del marco del cuadro pintado y del pedestal de la escultura y esto en consiguiente, por las mismas características físicas que presenta el ensamble. Dichas características se identifican por la incorporación de materiales tridimensionales no artísticos y de objetos encontrados, los cuales, desprovistos de sus determinaciones utilitarias y no configuradas a unas reglas compositivas preestablecidas, sino agrupados de un modo casual o aparentemente al azar. Este "medio mezclado", permite la presentación de la obra, ya sea colgada en el techo, en la pared o simplemente yace en el suelo como cualquier otro objeto, permitiendo que éstos fragmentos de realidad empleados en la obra, pudieran tener un significado asociativo con otros materiales más específicos

¹⁰ R. Motherwell. *The dada painters and poets*, pág.167

¹¹ J.Eduardo Cirlot. *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, pág.23

como fotografías, textos y también con materiales más simples ó que abrirían el comienzo de una práctica que se daría en el arte de proceso del póvera más tarde.

Debido a éstas características y posibilidades que presentaba el arte del ensamble, hay que notar como esta vuelta al comportamiento natural con las cosas y de la fuerza expresiva de éstas, hace que la obra producida en los años 60's tiende a expandirse en el espacio circundante, tanto en lo físico como en lo conceptual. Un ejemplo claro es la experiencia neodadaísta del Pop, en dónde se asoma un interés por la estética del desperdicio, en un intento de unir arte y vida. En éste ámbito encontramos a J. Cage y a Allan Kaprow, éste último en el año de 1958 publica sus "Notas para la creación de un arte total", con la propuesta de hacer un arte participativo y ligado con la vida.

Es hacia el año de 1959 que presenta en la Reuben Gallery de New York sus "18 *happenings* en seis partes", una pieza que inauguraba la implicación de los espectadores en la obra y de la coexistencia o confrontación de las diferentes lecturas que el espectador vertía sobre la experiencia adquirida. Hacia 1968, A. Kaprow publica "La forma de arte del *environment*, esto a cuenta de la exploración que el artista hizo entre el llamado arte de acción y el desarrollo de sus llamados ensambles transitables, en dicha publicación A. Kaprow hace una reflexión acerca de los recíprocos del lugar y la obra, haciendo notar las obras realizadas para los *happenings* de Dine, Oldenburg, Whitman y él mismo, reivindicando así un nacimiento conjunto para ambas prácticas artísticas. Por otro lado A. Kaprow inserta una cualidad inconfundible en sus obras y ésta es la fragilidad física de las mismas obras, pues A. Kaprow señala que "*Se intenta que la obra dure un tiempo breve y se destruya inmediatamente después de su exposición. En casi todos, si su obsolescencia no esta planificada deliberadamente, es esperada*".¹²

Esta actitud de A. Kaprow muestra el interés rebelde y anti – comercial que impregna a muchos de los artistas de los años 60's, pero por otra parte y a la par de Kaprow, otro artista nos lleva por un camino diferente en sus *combine – painting* o pinturas combinadas (fig.10), éste artista es R. Rauschenberg, el cuál hace una síntesis de pintura y montajes materiales en donde introduce objetos de la producción de

¹² A. Kaprow. *Assemblage, environments and happenings*. Pág.167

consumo. A R. Rauschenberg el objetivo de su obra radica en lo existencial, en una actitud irónica y dramática, evocadora de la vida contemporánea de los E.U.A.



Fig.10

Mientras R. Rauschenberg y J. Dine establecen el lado existencial de una sociedad por medio de sus *pinturas – combinadas*, el arte objetual de Wasselman subraya la trascendencia de la mercancía y el consumo como punto de analogías existenciales a partir de la su propia existencia. Por su parte, E. Kienholz, en sus esculturas ambientales, subraya éstas analogías existenciales de Wasselman por medio de la intervención y expansión del espacio circundante a la obra de arte, un ejemplo lo es su ensamblado “La espera” de 1963 (Fig.11), donde representa la figura de una mujer envejecida, formada de huesos animales disecados y cubierta con ropajes amarillentos; la cabeza es la fotografía de una mujer joven y su cuerpo descansa sobre una silla vieja utilizando sus instrumentos de tejido; frente a ella hay una mesa y sobre de ésta los retratos de un joven soldado portando un uniforme; la inmovilidad de ésta escena es en mucho contrastada por la movilidad de un perico vivo que canta dentro de una jaula que se encuentra a un lado de la mesa; posiblemente, ésta obra es una alusión a la guerra de Vietnam, ya que mediante el uso y yuxtaposición de objetos y materiales que muestran el paso del tiempo de la vida interior del ser humano y de la muerte exterior de los

objetos, en donde sucede la apropiación de la realidad convertida en obra de arte, todo esto en estrecha relación para activar la actividad sensorial del espectador.



Fig.11

Por otro lado, el medio más usado por los *nuevos realistas*, fue el *arte de la acumulación*, ésta como otra modalidad objetual muy próxima al *arte del ensamble*, solo que en ésta ocasión la selección y disposición de los objetos es muy distinta. En primer lugar, la preocupación espacial la resolvían a partir de la selección de objetos de igual o de distinta naturaleza, que serán amontonados para conformar relieves ó espacios de color uniforme debido a la repetición de los objetos con idénticas características dentro de la composición de la obra, también otra modalidad fue disponer los objetos en cajones, en forma de colección de objetos.

Un representante y protagonista del *arte de la acumulación* fue Armann (fig.12), pues no sólo sistematiza al objeto encontrado en confrontación con otros objetos, sino a partir de la repetición de objetos idénticos ó de uso similar y formas, los dispone uno junto al otro con el afán de unificar visualmente éste cúmulo de objetos idénticos en un solo objeto constituido en su propia fuerza visual y no significativa.

En las piezas de Arman, se conjunta un mundo visual irreal, fantástico, dónde las lecturas de la obra se expanden hacia una posibilidad casi infinita de asociaciones, donde el recurso de composiciones repetitivas, caóticas y casuales, derivan en la *pintura mática europea* y en el *informalismo* de Tinguely.

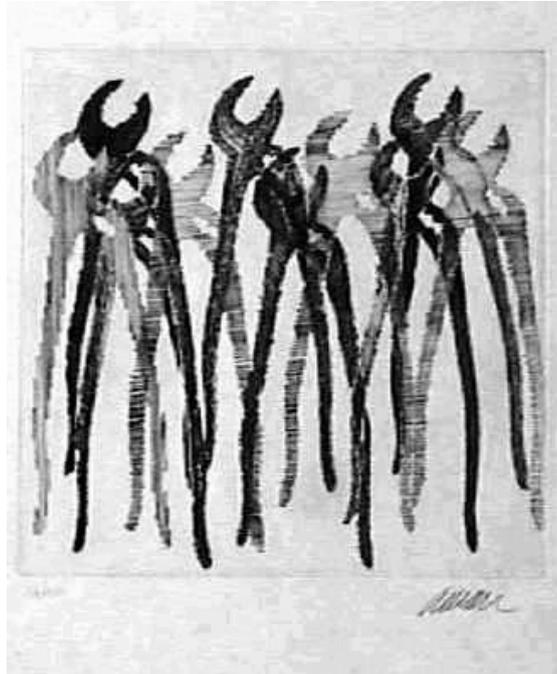


Fig.12

La actitud del *nuevo realismo* frente al objeto, considera la transformación estética de éste último como algo decisivo, el sacar al objeto de su estado banal y simple mediante la elección, atribuyendo a éste acto una expresividad potencial y una declaración como obra de arte.¹³

Durante la década de los sesenta tanto el uso del *assemblage* y del *arte de la acumulación*, habían sido el medio por el cual varios artistas exploraron las posibilidades espaciales de la obra de arte, así también, el *environmental art* ó *ambiente*, exploró la problemática en la cuál el espectador quedara envuelto en un espacio y a través de éste el espectador pudiera trasladarse y desenvolverse, es decir, un espacio en donde el espectador cesara de estar “frente de” para “situarse en” y aún más, moverse “a través de” y entre los objetos.

¹³ S.Marcahn F. *Op.cit.*pág.197

Las más de las veces tanto el *ensamble* y el *ambiente* mezclan, pero una diferencia que podría mostrar el carácter último entre éstas es que mientras el *ensamble* tiende a llenar el espacio y recorrer la obra alrededor de la misma, el *ambiente* se debe únicamente a sus dimensiones y capacidad de ser transitable dentro de la misma.

El *ambiente* como medio de expresivo durante las décadas de los sesenta, evolucionó hasta los años setentass, debido al afán de llevar la obra de arte fuera de los géneros establecidos y de su alejamiento de los canales institucionalizados de comunicación artística, así de ésta manera el *ambiente* en el arte *pop*, desarrolla la posibilidad de los medios mezclados y un claro ejemplo lo serán los ambientes psicodélicos.

La intensión de éstos *ambientes psicodélicos*, en dónde la coexistencia de películas, diapositivas, música, bailes, diferentes instrumentos musicales, así como los gritos, las risas, la respiración los ruidos de la multitud e incluso, a veces, el acto sexual, es comprometer al espectador de un modo total. Así es como, debido al carácter *subterráneo* de la *psicodélica*, derivada de la subcultura *hippie*, surge el concepto de *discoteca*, que exige una participación activa de todos los presentes al evento, siendo así la *discoteca* la mejor expresión de los *ambientes psicodélicos* y de su integración al sistema establecido. De éste modo, varios artistas *psicodélicos*, fueron los diseñadores y decoradores de muchas *discotecas*, como sucedió en la *discoteca "cheetah"* (de Cassen y Stern) y la *discoteca "Electric circus"* (de R. Raiback), ambas en la ciudad de Nueva York.¹⁴

En general los *ambientes psicodélicos* han promovido decisivamente la aplicación de la *intermedia* con implicaciones visuales, sonoras, olfativas, táctiles y lúdicas, principalmente como ya se había mencionado, con la utilización del film y las diapositivas y todo esto con la finalidad de impulsar un cambio en la percepción y el comportamiento, es decir, provocar una ruptura con los medios rutinarios del ver, oír, tocar, etc.

Como ya se ha revisado anteriormente, cada una de las maneras en que los artistas han provocado un cambio en la obra de arte de adentro hacia fuera, expandiendo el espacio de la misma hasta el punto de replantear el papel del espectador, es cierto

también que la activación de éste espacio de la obra de arte hacia fuera, sigue manteniéndose dentro de los parámetros de la representación y lo representado, es cierto también que la reflexión de ambas por medio de relaciones asociativas de los objetos entre sí, liberaron al artista de la bidimensionalidad hacia una tridimensión, es pertinente señalar también que las cargas sociológicas del *arte objetual* y su consiguiente desmaterialización, se han sucedido por la disminuida actividad del artista sobre la obra de arte, provocando de ésta manera la participación más activa del espectador, abriendo de éste modo el preámbulo a lo que será el cambio del espacio circundante a la obra de arte durante las próximas décadas.

2.1.3 Morfología del campo artístico

A mediados de la década de los años sesentas, la interrogante sobre el papel del artista en la sociedad y de la identidad del arte así como de sus estrategias a seguir para la implicación del espectador en éste, son el punto de arranque para cualquier proyecto en pos de la renovación del arte. Ante ésta preocupación, se inicia en el arte un amplio movimiento abierto a todo, y me refiero a todo debido a la amplia y variada gama que se conoce como *arte conceptual*, *arte de idea* ó de la *información*, que se identifica por una extendida renuncia a éste artículo único, permanente, portátil y vendible que caracteriza al tradicional objeto de arte.¹⁵

Esta nueva forma de hacer arte, representó una ruptura respecto a las usuales actividades de producción, adquisición, contemplación y apreciación artísticas. El resultado fue una especie de arte que vivía, sin importar la forma que adoptara (ó no adoptara), dependiendo así su existencia, en la plena y más compleja concepción del artista y del espectador, al cuál se le exigió un nuevo tipo de atención y participación mental.

En un principio muchos artistas de mediados de los años 60's, se encontraron faltos de interés por las tradicionales connotaciones de estilo, valor y aura que acompañaban al objeto, querían sortear y en algunos casos ridiculizar el sistema de

¹⁴ Ibid. *Op.cit.* pág.214

¹⁵ Nikos Stangos. *Conceptos de arte moderno.* pág.211

mercado artístico ó salir del confinamiento que representaba el espacio mismo de la galería ó el museo, por lo cual buscaron varias alternativas de expresión, que interrelacionadas entre si a las formas y prácticas tradicionales, pronto encontraron en el *process art* o *arte de proceso* y también llamado de *antiforma*, un camino en el cuál sin prescindir de los materiales, sí dejaron de lado el objeto, despojando a su obra de estructura, permanencia y límites y todo esto a través del esparcimiento de fragmentos de cosas tanto en interiores como en exteriores. Los materiales usados tenían características de ser no rígidos y efímeros, tales como: el serrín trocitos de fieltro, pigmento suelto, harina látex, nieve, etc.; todo esto a manera de rastros ó residuos de algo que existió, dejando que el espectador reconstruyera en su mente la obra. Así pues, nos encontramos en lo que el *arte conceptual* toma como objetivo: la mente. A manera de explicación de ésta nueva actitud, el conceptualista Mel Bochner dijo a mediados de los 70 durante una entrevista sobre Malevich: “*un punto de vista conceptualista doctrinario diría que las dos características relevantes de la obra conceptual ideal, serían: que tuviese un correlativo lingüístico exacto, es decir, que pudiera describirse y experimentarse en su descripción y que fuera infinitamente repetible. Debe carecer absolutamente de aura ó condición de única que se le parezca*”.¹⁶

Así de ésta, manera la creación pasó a residir en la capacidad de nombrar del artista y no ya en la ejecución. De igual modo, el gesto y la acción sustituyeron al principio de factura, pero es quizá así que éste arte donde la idea como obra resulta la máxima negación de la materialidad del arte, llegando a extremos donde la desmaterialización del objeto se basa en la tesis de que lo tocado, lo enunciado e incluso lo pensado por el artista se considerará arte.

A pesar de la extrema variedad de ésta actitud frente al campo del arte, lo que unía a la mayor parte de la actividad conceptual, era poner adelante unánimemente al lenguaje o sistemas lingüísticamente paralelos, es decir, de que de que el lenguaje y las ideas eran la verdadera esencia del arte, así como de que la “*condición del arte de que goza el arte es un estado conceptual*”¹⁷

¹⁶ John Coplans. “*Mel Bochner on Malevich, an interview*”. Revista. Art forum, junio de 1974. Pág.62

¹⁷ Joseph Kosuth. “*Art after philosophy I. Studio International*”. Revista. Octubre de 1969. págs. 134 - 137

El lenguaje le dio su característica principal a los conceptualistas y por ende materiales como los periódicos, las revistas, anuncios, el correo, telegramas, libros, catálogos y fotocopias, se utilizaron como medios para comunicar y en el caso especial de la fotografía, el vídeo y los filmes, la recuperación que hacen los conceptualistas se basó en que la imagen no única está casi tan extendida como el lenguaje.

Las divisiones y categorías en que se pudieran dividir las manifestaciones conceptuales dependiendo de la utilización del lenguaje, de la fotografía, temáticas ó de su condición física, es muy vasta, por lo que solo mencionaré dos obras que a mi juicio considero son las que reúnen muchos de los aspectos más característicos del *arte conceptual*.

La primera obra es de Walter de María, del año 1977 que se intitula “Kilómetro vertical en tierra” (Fig.13), dicha obra consiste en una vara de latón de un kilómetro de longitud enterrada en el suelo, de la que no se ve sino su extremo superior un pequeño disco de latón de 5 centímetros de diámetro y aunque dicha obra a pesar de su tamaño y manufactura, existe solamente en la mente del espectador, el cuál le confiere la existencia de la obra tan solo por el hecho de que haya sido llevada a cabo como señala el autor.

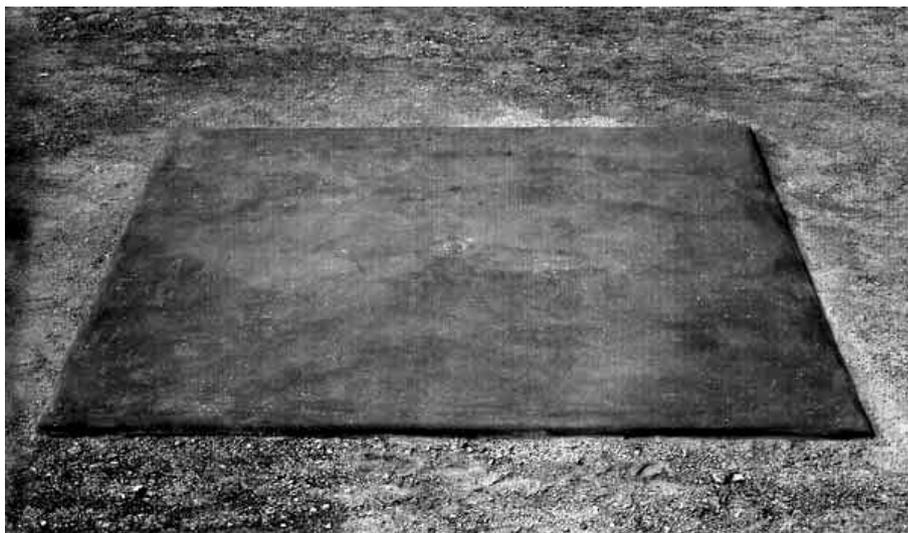


Fig.13

Por otra parte Joseph Kosuth fue capaz de llevar su *arte – idea* a un escenario tan simple y llano dentro del campo visual, combinando la fuerza visual de lo presentado ante el espectador y la inmediata reflexión del mismo sobre lo que realmente tendría que ver; dicha obra se intitula “Una y tres sillas” (fig.14), que consiste en la presentación física de una silla plegable corriente, una fotografía de tamaño real de la misma silla y la definición de diccionario de la palabra silla; aquí es cuando un desplazamiento desde lo real a lo ideal cubre las posibilidades fundamentales de la “silleidad”.

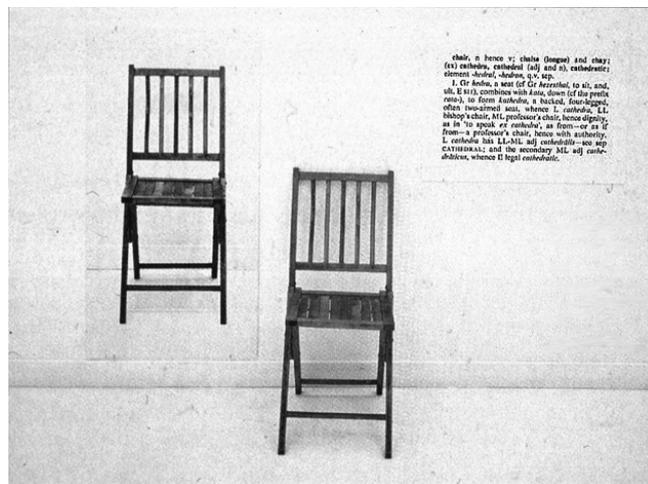


Fig.14

La extensión del arte conceptual en la segunda mitad de los años 60's como medio de expresión y ampliación que hace en el campo del arte, así como de la reconsideración de los procedimientos de producción y presentación de la obra, se demuestra en muchas manifestaciones artísticas, como en el *arte – acción* ó *happening*, el cuál por la necesidad de crear una nueva comprensión del hecho artístico, se niega a enaltecer estéticamente la realidad, ya que ésta última como cotidianidad será presentada como arte por medio de la acción, acentuando su objetivo como una investigación de comportamiento. Con relación a esto último, cito lo que para Kirby representa el *happening*: “El *happening* es una forma teatral concebida

*premeditadamente, en la que elementos alógicos, inclusive la actuación no subordinada a modelos, se organizan en una estructura dividida en comportamientos.”*¹⁸

Dentro de éste contexto, considero recalcar tres antecedentes del *happening*, uno es la *action painting*, en donde el acto de la acción pasaba cada vez más al primer plano, y esto debido a que Jackson Pollock en sus pinturas gestuales de gran formato, puso más interés en el proceso que hay en la pintura, es decir, la intervención física del artista en su obra dejando en un segundo plano el producto terminado, provocando con esto un nuevo punto de partida para la capacidad de reflexión frente a la obra, tanto por parte del autor como del espectador. Por otra parte, como ya había mencionado, el antecedente más próximo del *happening*, fue “18 *happenings* en 6 partes” obra de A. Kaprow, donde construcciones de paredes, esculturas con ruedas, música concreta, monólogo, proyecciones de diapositivas, movimientos de baile y un cuadro realizado durante la exposición, interactuaron en tres espacios y en seis partes sucesivas, denotando el interés de A. Kaprow por la creación de un espectáculo que mezclara diversos elementos en transformación, acentuando la intensidad del acontecimiento vivido. El tercer antecedente al que me quiero referir, fue la primera exhibición “*Gutai*” en el *Ohara Kaikan* de Tokio, en donde el artista japonés Saburo Murakami (fig.15), miembro del grupo *Zero*, colocó seis enormes bastidores de pie, los cuáles estaban cubiertos de papel, uno tras de otro y con una pequeña distancia entre ellos. La acción consistía en perforarlos con su propio cuerpo, atravesando las sucesivas barreras bidimensionales. Dicha acción, muestra como la implicación del cuerpo en la obra del artista, hace referencia a la apropiación del espacio por medio de la acción.

¹⁸ Citado por Aldo Pelligrini. “*Nuevas tendencias en la pintura*”. Pág. 238



Fig. 15

Así, a través de una ampliación de la percepción, el *happening* nos demuestra como por medio de la activación de una observación, el espectador intenta liberarse de prejuicios ante un acontecimiento y por lo tanto provocar en dicho observador supera su pasividad al convertirse éste en partícipe del acontecimiento, pues por la naturaleza anti-objetual de éste medio de expresión y su cualidad de ser transitoria – efímera, exige de la presencia del espectador como aspecto integral y existencial del propio *happening*.

Otra modalidad del *arte – acción*, ha sido el *fluxus*, éste como movimiento muy ligado a la renovación de la música, del teatro y las artes plásticas, pero a diferencia del *happening*, el *fluxus* se concentra en la vivencia del acontecimiento sin previa planeación, centrando su interés en acciones muy simples, como por ejemplo, sentarse en una mesa y beber una cerveza.

Como organizador ideológico de éste movimiento, se considera figura primordial a G. Maciunas, quién desde 1961 empieza a trabajar con éstas experiencias con los artistas Maxfield, Melow y Flynt. Hacia 1962 G. Maciunas se traslada a Europa, organizando junto con Vostell y Jan Num Paik, los festivales *fluxus* de Wiesbaden y Düsseldorf.

El *fluxus* como movimiento paralelo y ligado al *happening*, tiene otra gran diferencia, mientras éste último es más espectacular y envuelve al espectador, el primero es más simple y permite al espectador distanciarse del acontecimiento.¹⁹

Por un lado el *fluxus* es permeado por las formas del arte popular tradicional, esto se debe a que al formarse el grupo *fluxus* en E.U.A., los objetivos y gestos del movimiento se tornan a compromisos sociales y políticos. Una forma de entender ésta actitud frente al arte y la sociedad, se ejemplifica en algunas cartas y artículos que G. Maciunas y Flynt mandan a T. Schmidt, J. Beuys, Vostell (fig.16) y otros:

“Los objetivos del fluxus no son estéticos, sino sociales e implican la eliminación progresiva de las bellas artes y el empleo de su material y capacidades para fines sociales constructivos.”

“Esta en contra del objeto artístico tradicional como mercancía falta de función y contra el arte como artículo comercial.”

“Al estar en contra de la cultura seria, se opone a todas sus instituciones (ópera, teatro, Kaprow y Stockhausen) y está a favor de las artes populares, como el circo, las revistas, las ferias, etc.”²⁰

De alguna manera, éste movimiento, que por un lado rechazó toda validez al objeto artístico y que en algunos casos rechazó toda actividad artística y creativa, por otro lado hizo tangible llevar el arte a un modelo de vida transformador de su entorno social y político, es decir, el artista trasladó el campo de las ideas y de la estética a una realidad directa de las necesidades sociales de su entorno.

Ya para los inicios de la década de los setentas, toda ésta visión del arte = vida se extiende a ámbitos más extensos, tanto en lo espacial, material y temático.

Las extensiones a las que me quiero referir, comienzan con un medio de expresión que tuvo origen europeo, específicamente en Italia, éste movimiento tomo el nombre de *arte póvera* ó *arte pobre*.

¹⁹ S.Marcahn F. *Op.cit.* pág. 249

²⁰ *Ibid.* pág. 249

Dicho término se acuñó a través de la obra de Germano. Celant en la exposición en el Museo Cívico de Turín en 1971.

En ésta modalidad, la presentación de la obra como cosa, tal cual, reside en que los materiales empleados son los protagonistas más importantes de la obra.

El *arte póvera*, hace uso de diversos materiales como plantas, tierra, sogas, troncos, cera, verduras, que son presentados como antiforma, reduciendo así la elección de dichos materiales encontrados sin un rígido ímpetu de estructuración, esto hace la diferencia con el arte tradicional, el cuál abogaba por la elección de los materiales para la composición de la obra.



Fig.16

El *arte póvera* presenta los materiales en negación de su pasividad, promoviendo el acento energético y transformador que reside en los mismos materiales. La intención del artista en ésta modalidad, es el poner atención a los cambios físicos, químicos y cíclicos, que ofrece la naturaleza, apoyándose y trabajando en conjunto con biólogos, ecólogos, etc. Este acercamiento a la naturaleza y la intención de poner atención en éste redescubrimiento de la misma, lleva a varios artistas a experimentar con la

maleabilidad, conductividad, flexibilidad y rigidez de los materiales, aprovechando al mismo tiempo, las características del *ensamblado* como medio estructurador de la obra. Con esto no quiero decir que el *arte póvera* se interesa por la reconstitución del objeto, sino al contrario, se aboca a conformar una visión heterogénea de los elementos y formas del campo visual.

En éste sentido, Hans Haacke con sus sistemas biológicos, físicos y sociales, se limita a presentaciones modélicas de la obra, remitiéndose a la complejidad de los fragmentos de realidad en sus respectivos dominios.²¹

En éste caso H. Haacke se enfoca en la potencialidad transformadora del material a través del tiempo, es decir, subraya el sentido procesal físico y objetual de los materiales en la obra (Fig.17).

En otros ejemplos, podemos ver como la heterogeneidad de los materiales ó en el caso de R. Smithson con la manipulación de piedras minerales, de ramas de árboles que M. Merz utiliza ó en el caso de A. Geva que en su obra intitulada “invernadero: sol, agua, plantas, peces, personas”, remite a las formas ó estados de transformación que pueden alcanzar los materiales presentados. En dicha obra A. Geva crea un invernadero experimental en funcionamiento, en el cuál los conceptos de reciclaje, renovación y regeneración de materiales de deshecho, son cruciales en éste sistema ecológico; también en ésta obra el artista disipa la línea entre arte y vida y del trabajo sofisticado del artista con el de un granjero común, pues dicha obra unifica los esfuerzos humanos con una ideología comunal.

²¹ Ibid. 1974.pág. 258

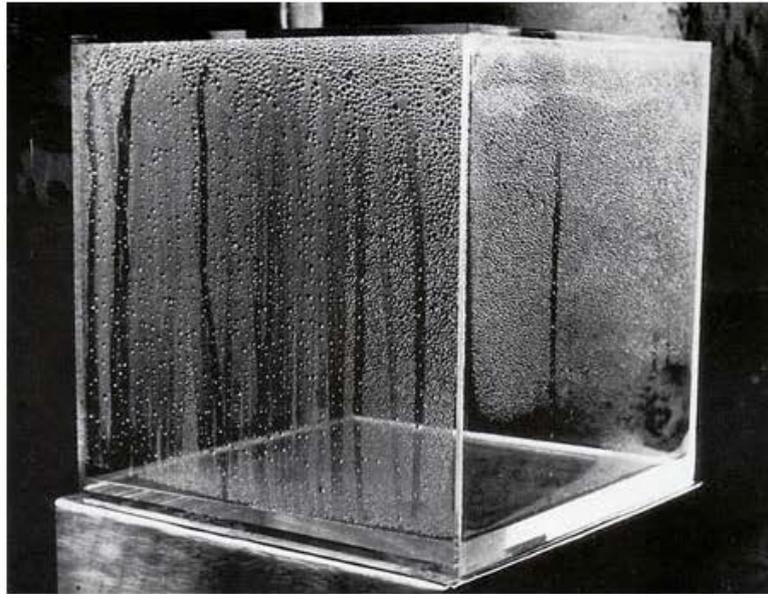


Fig. 17

En obras como ésta, se pone énfasis en la negación de la obra de arte como pieza terminada, ya que como hemos visto, ahora la materia es mutable y su objetivo no estaba en su permanencia de acabado, sino en su transición física – conceptual en tiempo y espacio.

Todas éstas premisas enunciadas tienen su culminación en el *land art* ó *arte de la tierra*. Algunas de sus características consisten en el abandono del contexto de la galería ó del museo, así también en que las obras son producidas y presentadas en su contexto natural, en el espacio abierto, como en montañas, en el mar, en el desierto e inclusive en la ciudad. Otra característica importante de éstas obras es su formato, que en algunas ocasiones rebasan lo imaginable para una obra de arte. Esta manera de intervenir en grandes espacios, es la réplica anglosajona del *arte povera*, abocándose a espacios del paisaje natural, esto con el propósito de convertirlos en objetos artísticos y las más de las veces por medio de la intervención a su estado original, por eso el espacio del *land art* es una nueva forma de comunicación con el entorno natural, por un lado el confrontar cómo el hombre y su civilización ha roto el equilibrio entre la naturaleza y la tecnología, aunque sin profundizar demasiado en ello y por otro como el *land art* logra entablar una nueva relación con la naturaleza a niveles espaciales que no se sujetan a la escala humana.

Este medio de expresión tiene varias vertientes, por una parte vemos artistas como Flanagan (fig.18), André y Smithson, que consideran el entorno natural como materia y lugar de experimentación y por el otro a artistas como Heizer y Oppenheim que abren su discurso conceptual sobre las bases físicas de la propia naturaleza como la inmensidad a manera de forma – medio – contenido – lugar, por lo cuál las características impredecibles de la naturaleza se integran al proceso creador, cómo el cambio de estaciones, la lluvia, el viento y la erosión, entre otras, marcan la temporalidad de la obra misma.

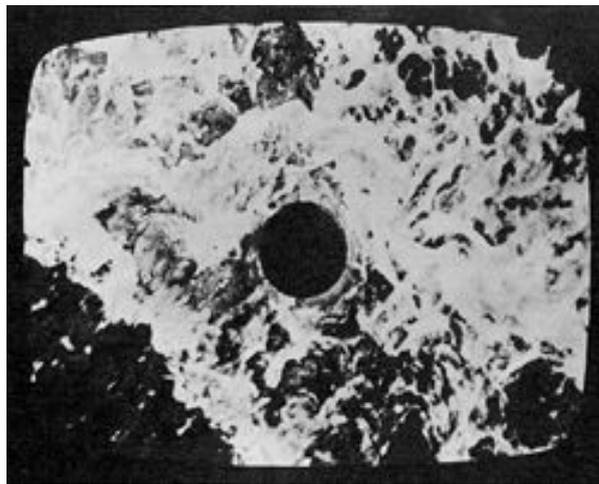


Fig. 18

El *land art* al llevar implícito el objetivo por concebir y realizar las obras en lugares abiertos con cierta especificidad, trajo consigo una variedad en el discurso y presentación de la obra frente al espectador, esto es, que para dar a conocer dichas obras a un público más amplio, se hizo menester la utilización de la fotografía, el film, el vídeo y la televisión para hacer el registro de la obra, pero en otro sentido éstos medios ya no sirvieron para representar, sino para visualizar la obra que se encontraba a gran distancia y en cierto modo también éstos registros cumplirían la función de la obra tradicional en museo y galerías, deviniendo en un auténtico estímulo conceptual para la conciencia del espectador, pues se entabla una discusión entre lo que es la obra en el espacio físico y lo que es la obra en el espacio bidimensional de una fotografía ó un monitor.

Por un lado la fotografía lleva implícito un alejamiento respecto al formato físico de la obra, pues al no estar el espectador presente físicamente frente a ésta, se coarta la sensibilidad de monumentalidad que se pudiera experimentar en vivo y por otro lado la

utilización de la foto, el film ó el vídeo marcan el factor temporal de la obra, incitando al espectador a explorar las propiedades ocultas de la obra y sus relaciones que guardan ésta con los fragmentos de realidad que se le muestran.

Si bien el *land art*, hace referencia inequívoca de la intervención humana en un espacio vacío, es cierto también que muestra evidencia de la artificialidad del paisaje urbano – tecnológico, aunque ésta evidencia ha operado más como síntoma que como denuncia explícita.

Con el *land art*, cierro la revisión de algunas de las vanguardias del siglo XX, las cuáles nos acercaron al origen, influencias y relaciones que guardan con la lo que a finales de los años 70's se llamaría *instalación*, éste término y medio de expresión, el cuál como ya había mencionado, es difícil de explicar y delimitar, puede ser entendido a partir de los elementos que la componen y le dan lectura. Por una parte hemos visto los desplazamientos que ha experimentado el arte como medio de expresión, así como de las extensiones de su propio espacio, también como el arte del siglo XX ha prestado atención más que nunca a los fenómenos sociales de cada época y al mismo tiempo al sucesivo desarrollo del mundo tecnológico, incorporando a éste último a manera de espejo de nuestra propia realidad, convirtiéndose en muchos de los casos en ontología, abandonando la idea positivista de una historia lineal y desarrollando una nueva relación entre arte y pensamiento.

El arte del siglo XX, ha contribuido a ver ésa realidad social y tecnológica, enunciando en sus diversas modalidades la necesidad de un nuevo comportamiento frente a la realidad por medio de una nueva comprensión del entorno social como experiencia espacial y temporal. Así es como también en éste siglo XX da paso a estructurar un marco mental por el cuál el lenguaje se mostrara como espacio regidor de todo significado y experiencia, superponiéndose al lenguaje que se limita a designar a las cosas. Y es así como éste giro inaugura la posibilidad de entender de otra manera el carácter histórico, social o discursivo del propio espacio del arte.

En general, habrá que considerar ahora el espacio del campo del arte, como una sucesión de construcción y destrucción, en dónde se expondrá a las cosas que nos rodean, incluyendo a nosotros mismos, a manera de un espacio psicológico, perceptivo,

social, un espacio de los fenómenos y de las experiencias y también un espacio lingüístico y contextual, en donde se confrontará la estructura de la realidad.

2.2 La Instalación

La expresión *realizar una instalación*, se relaciona normalmente a partir de los años 60's a la forma de equipar a las construcciones de tipo moderno de toda clase de servicios, desde la tubería del agua, hasta del sistema de líneas telefónicas, lo que en pocas palabras es, equipar tecnológicamente un lugar específico y esto es, para que cada uno de los componentes ó servicios *instalados*, confluyan ó sirvan para un objetivo común; también el *instalar* se refiere a la función de establecer criterios de orden y distribución en un espacio determinado, como *instalar* la cocina ó la recámara de nuestra casa; otro caso en que puede ser usada la expresión *instalar* es: poner en posesión de un empleo ó dignidad ó también *instalarse* en su nuevo domicilio.²²

Como podemos notar, hacer una *instalación* es preparar un lugar determinado, para que pueda ser utilizado por el *usuario*, es decir, poner en funcionamiento un conjunto de instrumentos ó servicios que puedan activar una serie de funciones según las necesidades del *usuario*.²³

Esto es, que el complejo *instalado* posibilita una utilización del espacio en el que el *usuario* actúa y a su vez éste es quién le da un determinado uso.

En lo que se refiere al arte, citaré otra terminología de la palabra *instalación*, proveniente de un diccionario de arte y artistas.

Instalación. Obra multimedia, multidimensional y de formas múltiples, las cuáles son creadas temporalmente para espacios ó lugares específicos, incluso para exteriores e interiores, en un museo ó en una galería. La *instalación* sólo existe en el

²² A:A:V:V: *Diccionario esencial de la Real Academia Española*. ESPASA. Ed. Madrid. Pág.583

²³ J.Larrañaga.Op.cit.pág.31

tiempo que dure instalada, a manera de una obra de arte tradicional pero experimentada en tiempo y espacio, interactuando con el espectador.²⁴

Como podemos observar, la utilización de la palabra *instalación* en el ámbito del arte, es muy adecuada para designar a éste medio de expresión que se apropia de todo tipo de recursos par establecer una red que permita la conjunción de lo diverso en el discurso artístico; es decir, aquí como en la acepción del diccionario de español, las apreciaciones y significados que le confiere a la *instalación*, van muy en concordancia a lo que el término artístico de *instalación* agrupa.

A partir de éstas características arriba mencionadas y de los antecedentes ya descritos en el punto anterior de éste capítulo, hay que entender que la *instalación* constituye una obra abierta, ambigua y sobre todo híbrida, compuesta fundamentalmente como un espacio que en su conjunto de mecanismos es puesta al servicio del *usuario*, donde se interrelaciona a los objetos y sujetos actuantes y esto es así porque la *instalación* trabaja en la intersección de tres experiencias: La espacial, la perceptiva y la lingüística.

De esta manera, en la *instalación* confluyen algunas de las cuestiones más innovadoras de las que se ha ocupado el arte del último siglo, conformándose como un medio por el cuál se pueden plantear preguntas y problemas en relación con la concepción del arte y su ubicación en un objeto ó espacio concreto, así también refiriéndose al papel del nuevo espectador de arte, al concepto del arte mismo en el contexto actual y a los sistemas de producción y presentación de la obra de arte.

La colaboración directa con proyectos arquitectónicos y paisajísticos, han sido un campo natural y enriquecedor para el desarrollo de soluciones espaciales en las que se ubica el arte, ayudando a la realización y adecuación del lenguaje visual en la *instalación*, disponiendo también un lugar de intercambio en el que la relación significativa puede estar abierta a un juego semántico, enmarcado en cierta estructura poética, pero no determinada, por lo cuál, el espacio toma un lugar preponderante en la realización de la obra, pues ahora se trata de un espacio que no solo sirve de soporte ó marco para la obra, sino que es parte fundamental de ella, por lo que desde su misma

²⁴ Herbet Read. *The thames and Hudson Dictionary of Art and Artists*. Pág.185

concepción en el ámbito de los sentidos, el lenguaje, la percepción y contexto de la obra, es contenido y como tal espacio de acción. Esta última se refiere aquí a una construcción de significados a través de un recorrido, basándose dicha construcción en la experimentación directa de los diversos fenómenos más allá de lo visual que se manifiestan en una *instalación*.

2.2.1 La adecuación al espacio: Gordon Matta-Clark

La *instalación* no se considerará como un lugar unidireccional, sino como un conjunto de posibilidades con las que el artista trabaja para ponerlas a disposición de su obra, un ejemplo lo es Gordon Matta – Clark, en la exposición “Términos cambiantes”, en la cuál presentó la obra intitulada “Tuberías” (fig.19). La citada obra consistió en la prolongación de una tubería de abastecimiento de gas al edificio hasta el lugar de la exposición. La tubería era mostrada a la vista del espectador en un corto recorrido, para después ocultarse tras la pared y en ésta parte oculta por los muros falsos del edificio, G. Matta – Clark dispuso fotografías de la tubería, siguiendo su recorrido hasta la calle.

En ésta obra nos muestra la faceta cambiante del arte en esos años a manera de metáfora, pues por un lado se mostraba la tubería por medio de fotografías y por el otro la tubería que realmente sí existía oculta por los paneles ó muros del mismo edificio y ambas haciendo el mismo recorrido.

Esta obra provoca la comprensión del espacio por medio de la presentación y representación de algo real como obra de arte para el espectador, haciendo alusión a las relaciones entre lo exterior, lo privado y lo público, lo visible y lo oculto y por supuesto marcando el desvanecimiento de la frontera entre la obra de arte y el espectador, incluyendo la primera a éste último por medio de su recorrido.

También es importante señalar la estrecha relación que guarda la obra con el espacio en que ésta se muestra, pues la obra se hace patente en la medida en que ése espacio le permite sostenerse y mostrarse.

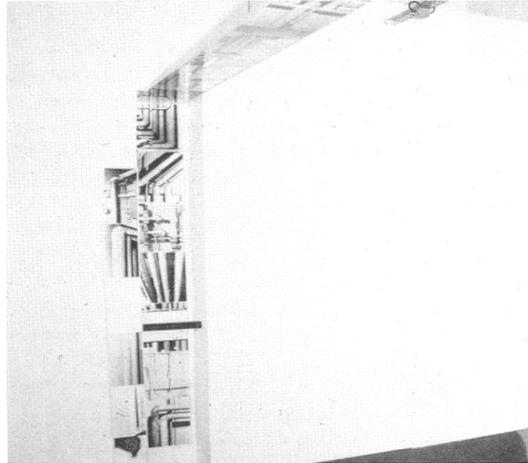


Fig. 19

A éste respecto el autor señala: *La tubería tenía dos vidas, una era su prolongación física, además de la fotográfica y trataba al edificio como un sistema mecánico en lugar de cómo una serie de espacios discretos.*²⁵

Como podemos ver, la *instalación* ocupa un espacio en el que se adecua la propuesta sin que las condiciones de uno y otro se interfieran, mientras en otras se actúa sobre él ó lo que es lo mismo se le incorpora a la obra con su historia, referencias y características formales ó incluso aquella ésta proyectada para hablar de y con la arquitectura que la acoge.²⁶

2.2.2 El espacio y su construcción: Christian Boltansky

Por otra parte, hay *instalaciones*, que se adecuarán a sus límites físicos, esto es que, algunas de éstas *instalaciones* se sujetan a unos límites concretos y a unos recorridos previamente determinados, pero en otras ocasiones también hay obras que no requieren de dimensiones estrictas ó precisas, por lo que podemos ver que hay *instalaciones* en dónde la arquitectura del lugar que las acoge no es fundamental para la realización de la obra, mientras en otras obras sí es primordial, en otros casos la *instalación* conforma sus propios límites mientras en otros las construye.

²⁵ G. Matta – Clark. Citado por J.Larrañaga. *Op.cit.* pág. 40

²⁶ *Ibid.* pág. 55

Otro ejemplo de lo anteriormente dicho, es la obra de Christian Boltansky, intitulada “La casa ausente” de 1990 (fig.20); La obra toma lugar en las laterales del solar de la *Gosse Hamburger Stasse*, en remembranza de los ancianos que fueron exterminados en los campos de concentración nazis y que algún día habitaron en cada uno de los pisos del edificio que ahí existió.

Esta obra se articulaba en dos espacios: uno era en el jardín del museo en donde se presentaban diferentes archivos con documentación de los hechos y el otro espacio era el propio solar que se mantuvo como obra permanente en donde C. Boltansky colocó tantas placas como inquilinos, con nombres, profesiones y fechas de estancia en el edificio de cada inquilino.

De ésta manera el artista interviene el lugar a partir de la intención de indicarlo por medio de la historia misma del espacio que contiene a la obra.



Fig. 20

2.2.3 El contenedor espacial: Ilya Kabakov, Haim Steinbach, *M Merz* y *Allan McCollum*

Otro artista imprescindible que quiero citar es el ruso Ilya Kabakov, quién a partir de sus instalaciones y el libro que escribe sobre su experiencia en ellas *Uber die totale installation* (“sobre la instalación total”)²⁷, diserta y describe características formales y conceptuales para abordar la instalación, así como de las posibilidades de proceso y estructuración de obra.

Citaré algunas partes a continuación lo que dice I. Kabakov en su libro, ilustrando los ejemplos:

“No puedo dar una exhaustiva respuesta a la pregunta de ¿qué es una instalación?, en esencia no lo sé, sin embargo, yo aunque yo he estado envuelto en ella por muchos años, con gran entusiasmo y pasión. Y a pesar de eso, debemos aún ahora discutir sobre el tema, y primeramente nos enfocaremos en el tipo de instalación de la cuál puede llamarse “instalación total”, desde su estructuración para un público (y sumado a la variedad de componentes que participan en él) que se encuentra dentro de ella, complementándola. En consecuencia, examinaremos unas cuantas instalaciones de diferente tipo:

Pequeñas instalaciones, las cuáles incluyen combinaciones de pequeños objetos (por ejemplo las “repisas” de Steinbach)”²⁸

²⁷ Ilya Kabakov. *Uber die totale installation*..pág.242

²⁸ Ilya Kabakov.Op.cit. Pág.243.

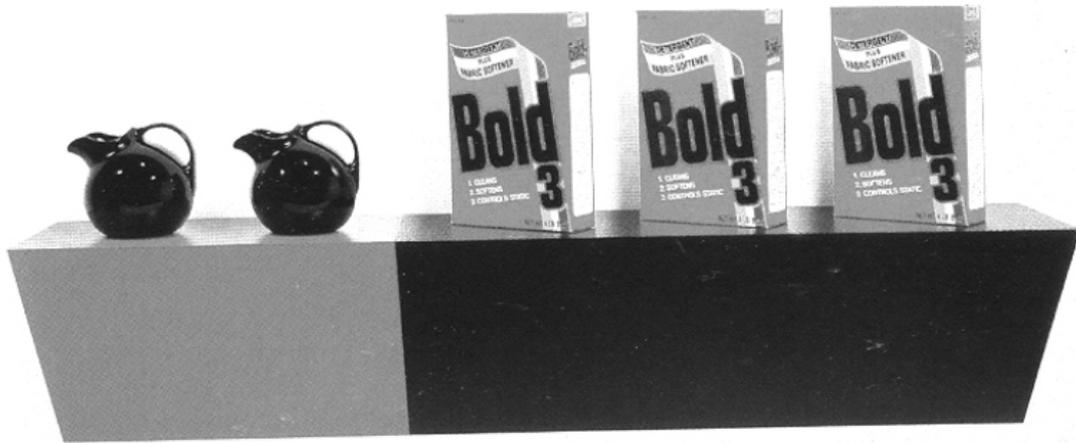


Fig.21

En ésta obra “Negro Supremo” (Fig. 21) de Haim Steinbach, se plantea la cuestión de valoración del arte, se trata de una obra de arte única, construida a partir de productos fabricados en serie.

La disposición estratégica de los diferentes elementos en forma cromática y figurativa, resalta la manera en que se toman las decisiones estéticas en la vida diaria, en la compra de bienes de consumo y objetos domésticos

“Instalaciones que descansan sobre la pared, utilizando la pared entera o parte del piso (como vemos en M Merz)”²⁹

²⁹ Ibid. Pág.243

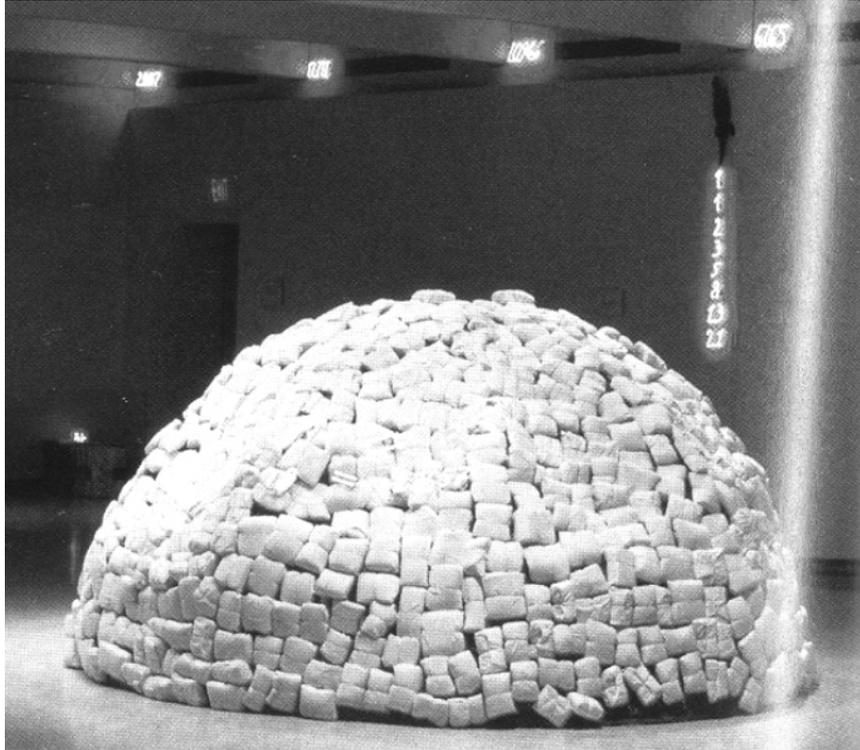


Fig.22

La obra en cuestión, “Iglú Fibonacci” (Fig.22) forma parte de una serie basada en un principio matemático medieval de Leonardo da Pisa (Fibonacci), y es un intento de calcular la tasa de reproducción de los conejos, en una secuencia de números que crece sumando las dos cifras anteriores: 1, 2, 3, 8, 13, etc. M. Merz utiliza la secuencia para construir los bloques de su iglú, colocando un paquete en la parte superior y después dos, tres, cinco, etc.

El sistema puede encontrarse en la espiral del caparazón de un caracol o en las cúpulas de las catedrales. Esta obra plasma las leyes naturales del diseño, explorando verdades metafísicas.

“Instalaciones que llenan completamente ó virtualmente el espacio gradualmente con el tiempo (Allan McCollum)”³⁰

³⁰Ibid. Pág.243



Fig.23

La pieza “Sustitutos de Escayola” (Fig.23), está construía por cientos de cuadros negros, pero no producidos en serie, pues cada cuadro es diferente en dimensiones y proporciones, de manera muy sutil, por lo que cada uno es único. Esta instalación de formas repetitivas, alude a la obra de arte producida artesanalmente y a los objetos manufacturados en un proceso mecánico e impersonal. A.McCollum cuestiona así, la idea de autenticidad y singularidad, así como a los sistemas de validación y comercialización del arte.

Así continúa I. Kabakov:

“En los tres casos, el espectador es completamente libre, pues el espacio alrededor de él y la instalación en sí, permanece completamente indiferente a lo que encierra en ella para él. Y sin embargo en la primera y segunda pieza, las variaciones de los objetos deben de ser muchos, y en la tercera pieza el espacio de exhibición debe estar completamente poblado y recargado como una gigantesca tienda dónde nada es visible por la abundancia de las cosas. Es por eso que se conforma el espacio, donde todo está dispuesto de manera que todo es absolutamente indiferente a los objetos y esta a través de él (el espacio), que quiere decir de su existencia y no a cuenta del espectador, pues

el llega y se va, y el espacio de la “instalación total” permanece como un contenedor neutral”³¹

De ésta manera el “contenedor” del que nos habla I. Kabakov, es un espacio en el que habita el espectador, el mismo lo genera o en su caso lo modifica y es esta la actitud o rol del público de las instalaciones, pues éste nuevo espectador entabla diálogos con el espacio de una forma más directa, a través de sus sentidos y su percepción.

Por otra parte, ahora veremos una pieza de I. Kabakov, “El hombre que voló hacia espacio desde su departamento” (Fig.24), esta es una pieza que conforma una pieza mayor (“Diez personajes”), dónde nos narra el hecho histórico de la conquista del espacio de una manera irónica.

En un departamento reconstruido por el artista, se nos presenta una acción ya pasada, es decir no estamos frente al hecho mismo, sino a partir de la lectura de cada uno de los elementos que componen la pieza, es que vamos reconstruyendo el hecho.

La pieza es una metáfora, el hombre que voló al espacio, que se envolvió en el espacio, un espacio mental, donde él mismo se veía volando mucho antes de la hazaña histórica por el gobierno soviético de la guerra fría.

De tal manera, el artista a través de su obra, está en evaluación del espectador, que examina y estima la instalación, siguiendo asociaciones y recuerdos, como un juego de Sherlock Homes, dónde el artista ofrece el escenario y el espectador junta las pistas, las pone en consideración, experimentando en corto los problemas que puede presentar la pieza ante él, pues en última instancia, experimenta en sus pensamientos, preconcepciones y sus nociones básicas de física en un espacio y tiempo modelado por el artista.

³¹Ibid.Pág.244



Fig.24

Si bien, éstos ejemplos que he mencionado en éste punto no son los únicos caminos para hacer y presentar una *instalación*, sí considero que son los más comunes, que debido a sus características reúnen los elementos formales y conceptuales, propios de una *instalación* en donde el *lugar de acción* que contiene el habitáculo en el que se *instala* la obra de arte, se desarrollará el contexto en dónde deben interpretarse y activarse los mecanismos propuestos por el artista.

En éste sentido, hay que decir que para acercarnos a lo que es una *instalación*, hay que entender que ésta no trata de crear objetos de arte únicos e inmutables, más bien se ocupan de alterar la consciencia de cómo percibimos la continuidad espacial y temporal de la experiencia, abriendo una nueva dimensión, una dialéctica entre nuestra percepción del espacio y nuestra relación con él. Las *instalaciones* generan sucesos que ocurren dentro de un tiempo y un lugar determinado, sucesos que transcurren y se deterioran, insertando la obra en la temporalidad, transformándose en proceso, en dónde se interrelaciona a los objetos y sujetos actuantes, así debido a la premisa de que los destinatarios (*usuarios* ó espectadores) constituyen el sentido último de cualquier *instalación*.

2.3 Lo modular y la instalación en sitio específico: Dos casos.

En este punto desarrollaré dos conceptos con los que trabajo en la producción de mi obra: La construcción a partir de un *módulo* y la intervención espacial en *sitio específico*.

Con respecto a lo modular, en un sentido general, revisaré el origen de *modularidad* como manifestación del principio universal de economía en la naturaleza, resaltando la posibilidad de diversidad de estructuras resultantes de algunos conjuntos de elementos geométricos básicos y sus combinaciones; para después hacer un análisis de tiempo-espacio-materia a una obra del artista norteamericano Sol Lewitt, quién aplica operaciones lógicas de principios *modulares* en la construcción de sus obras.

El segundo concepto a revisar será: *La instalación en sitio específico*, como obra diseñada especialmente para el lugar a exponer (ya sea en espacio abierto o cerrado), resaltando su carácter percedero y su imposibilidad de ser reconstruida en otro espacio, pues éste último, es el que determinará la obra. De esta manera tendré que hacer una rápida revisión del origen en el manejo del espacio en las vertientes del *Land Art* y el *Earth Art*. Y más adelante se hará un análisis de tiempo-espacio-materia con una obra del artista Británico Andy Goldsworthy, quién a partir de manipulaciones mínimas del paisaje, explora las conexiones y tensiones naturales del espacio en donde se generan sus obras, resaltando el carácter efímero de su producción artística.

2.3.1 La construcción modular en el arte.

Como *modularidad*, se entiende el uso de varios elementos básicos (módulos), para la construcción de una más extensa colección de diferentes y posibles estructuras (*modular*)³². En la ciencia, el principio de modularidad está representado por la búsqueda de elementos básicos (partículas elementales, a manera de mosaicos para diferentes estructuras geométricas). En el arte, los distintos módulos, serían los ladrillos de una construcción arquitectónica y en el diseño ornamental, serían las bases de

³² Jablan Slavik <http://members.tripod.com/modularuty/d3.htm>

estructuras modulares de composición de sus motivos. En el campo de la matemática, la importancia del problema para entender la *modularidad*, radica en el reconocimiento de algunos de los conjuntos de elementos básicos en la construcción de reglas y en la derivación de estructuras.

En todos los casos, el paso más importante es la elección (a manera de descubrimiento o reconocimiento) de elementos básicos en la naturaleza.

Esto último lo podemos corroborar con ejemplos del arte ornamental, donde algunos elementos originados desde el arte paleolítico y neolítico, están presentes hasta hoy en día, como una clase de arquetipo ornamental.

En algunos casos, la derivación de estructuras modulares discretas, están basadas en simetría (del *gr. sin*, con y *metron*, medida-proporción adecuada entre sí y con el todo mismo // Armonía que resulta de ciertas combinaciones: simetría arquitectónica)³³, combinando alguna de sus generalizaciones como: la antisimetría múltiple y simple, por colores, para que en ciertas estructuras modulares, se puedan definir amplias derivaciones de algoritmos e incluso, obtener una fórmula combinatoria para su enumeración.

A continuación enumeraré estructuras modulares que están en la frontera entre el arte y las matemáticas:

a) Elementos modulares derivados de objetos posibles e imposibles.

A partir del interés de las matemáticas y de la psicología de la visión, en la investigación de figuras tridimensionales, está estimulada en su mayoría por el famoso *tribar* o triángulo imposible de Penrose³⁴ y por las obras de M.C. Escher, pero sus más interesantes interpretaciones las encontraremos en los grabados de Piranesi (Fig.25), las serigrafías de Albers (Fig.26) o en el arte óptico de Vasarely. (Fig.27)

³³ A:A:V:V: Diccio...Pág.384

³⁴ Jablan Slavik Op.cit.d3.htm

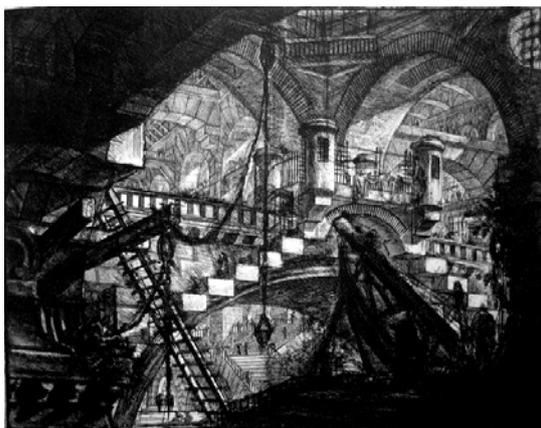


Fig.25

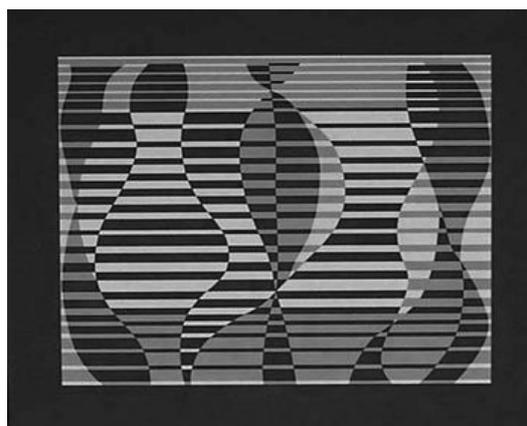


Fig.26

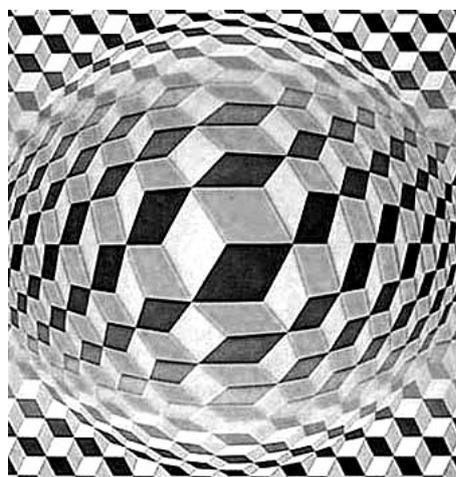


Fig.27

Al interrogar por el origen de estas obras, habrá que recordar los mosaicos de Antioquia (Fig.28), uno de ellos que consiste en cubos de *Koffa*, representa al mismo tiempo un ornamento y un plano regular con una estructura posible en tercera dimensión. En ambos casos es modular. Consideremos en primera instancia su elemento básico: Un cubo de *Koffa*, es multi-ambiguo, pues puede ser interpretado como tres rombos con un vértice común, como un trihedrón cóncavo o convexo ó como un cubo. Si aceptamos su interpretación “natural” en tercera dimensión, es decir, como un cubo que para el observador tiene tres posibilidades de posiciones en el espacio: arriba. Abajo. Inferior izquierda e inferior derecha, teniendo todos la misma posibilidad de ser un punto de vista. Así, por las tres direcciones correspondientes, un cubo *Koffa*

representa un punto de cambio, por tanto, al tener tal multiplicidad simétrica, satisface plenamente las condiciones de ser un elemento modular básico.

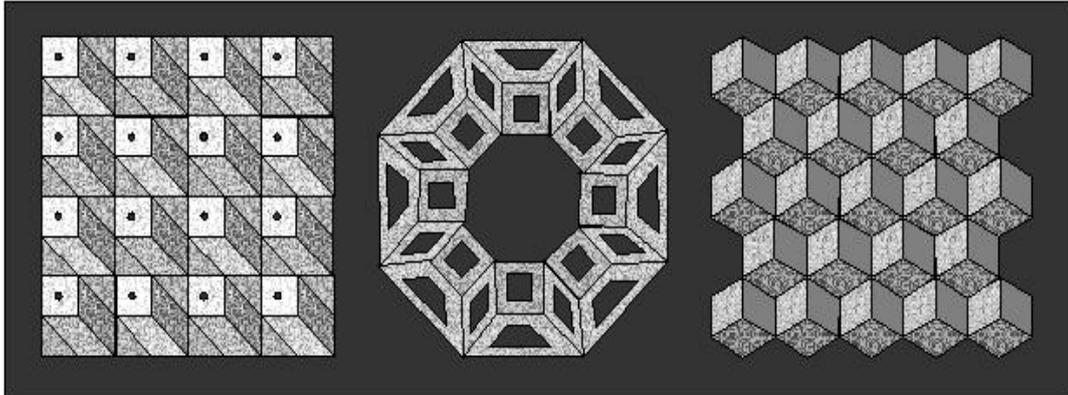


Fig.28

b) Proyecciones de nudos que ocurren en entramados uniformes y planos.

En el arte, los diseños de nudos están presentes desde tiempo muy remotos. En la práctica, los nudos y los enlaces ocurren como resultado de anudar, hilar o trenzar. Actividades humanas tan viejas como la humanidad misma, en éste sentido los diseños Celtas (Fig.29), los dibujos en arena de la región de Lunda (al este de Angola y al noroeste de Zambia) y los diseños Tameses, son los más representativos. (Fig.30)



Fig.29

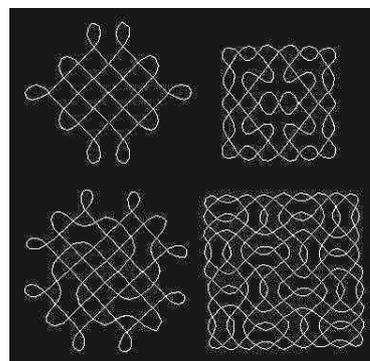


Fig.30

En el caso de los diseños Lunda, hay que notar que se conforman en cada caso de polinomios en un plano regular adoquinado, apoyado por un juego de espejos de dos lados incidentes en sus bordes o perpendiculares en sus puntos medios, y es que desde uno de ellos, una línea es proyectada para después de una serie de reflexiones en cada punto medio, formará una ruta cerrada (o circuito), una curva en espejo, si el polinomio está completamente cubierto de una curva singular, siempre presentará una proyección de un nudo, de otro modo, si es agotado por varios de sus componentes, la proyección será de un enlace. (Fig.31)

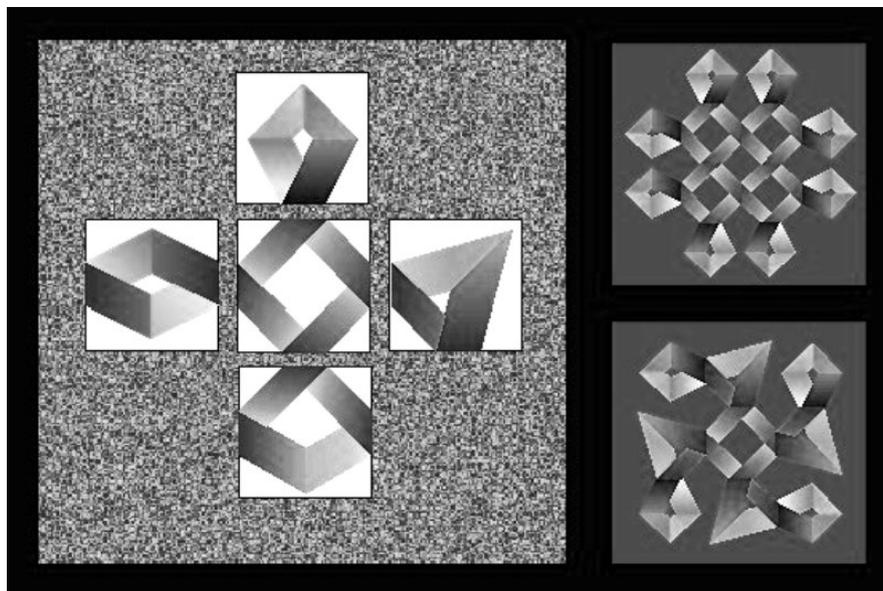


Fig.31

c) Ornamentos antisimétricos derivados de elementos modulares básicos.

Estos ornamentos derivan de elementos modulares (patrones-llave), compuestos por espirales, caminos serpenteantes, diseños intrincados y laberintos. Algunos ejemplos correspondientes se presentan en las culturas: Mezin, Egipcia, Griega, Romana, Tomsk (Siberia) (Fig.32), Mixteca (Fig.33), Celta (Fig.34), y China (Fig.35).

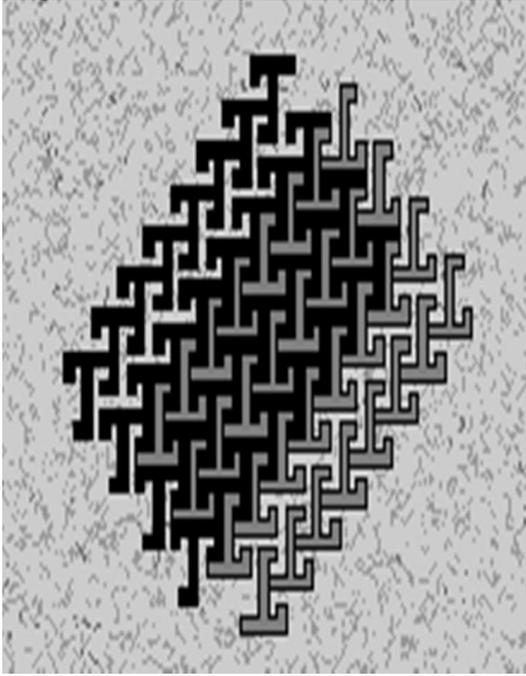


Fig.32

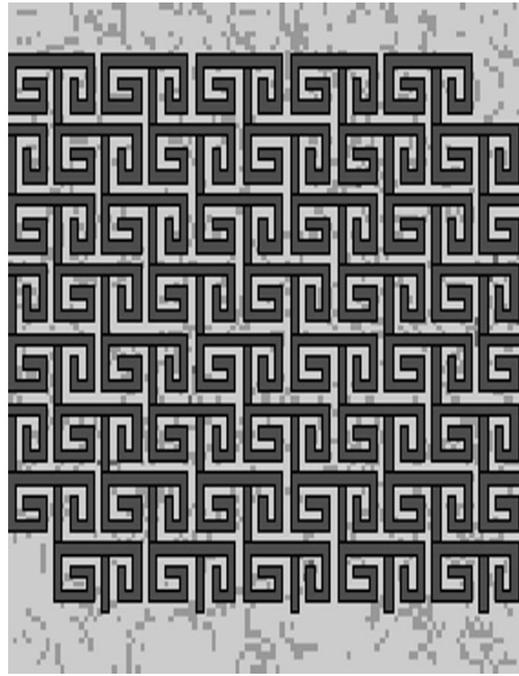


Fig.33

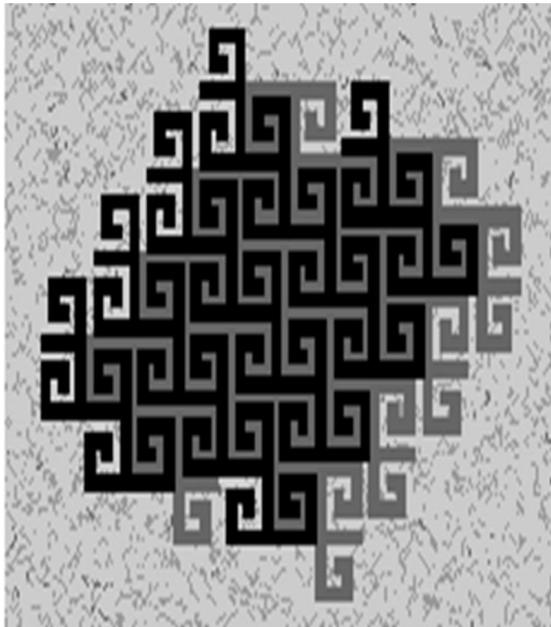


Fig.34

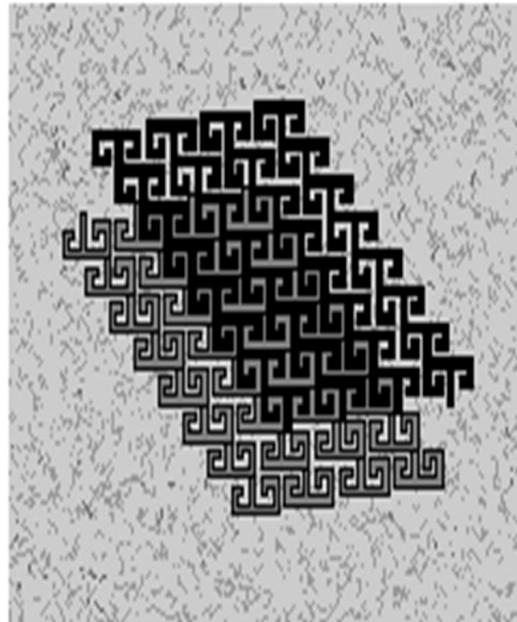


Fig.35

El más viejo ejemplo de patrones llave, pertenece al arte paleolítico de la cultura Mezin (23,000 a.c, Mezin, Ucrania). Todos los ornamentos de la cultura Mezin representan un estudio sistemático de posibilidades para derivar diferentes ornamentos de trazados básicos, a base de cuadrados con un conjunto de diagonales paralelas, que

en su configuración dan más posibilidades de combinación al usar otros elementos modulares básicos. (Fig.36)

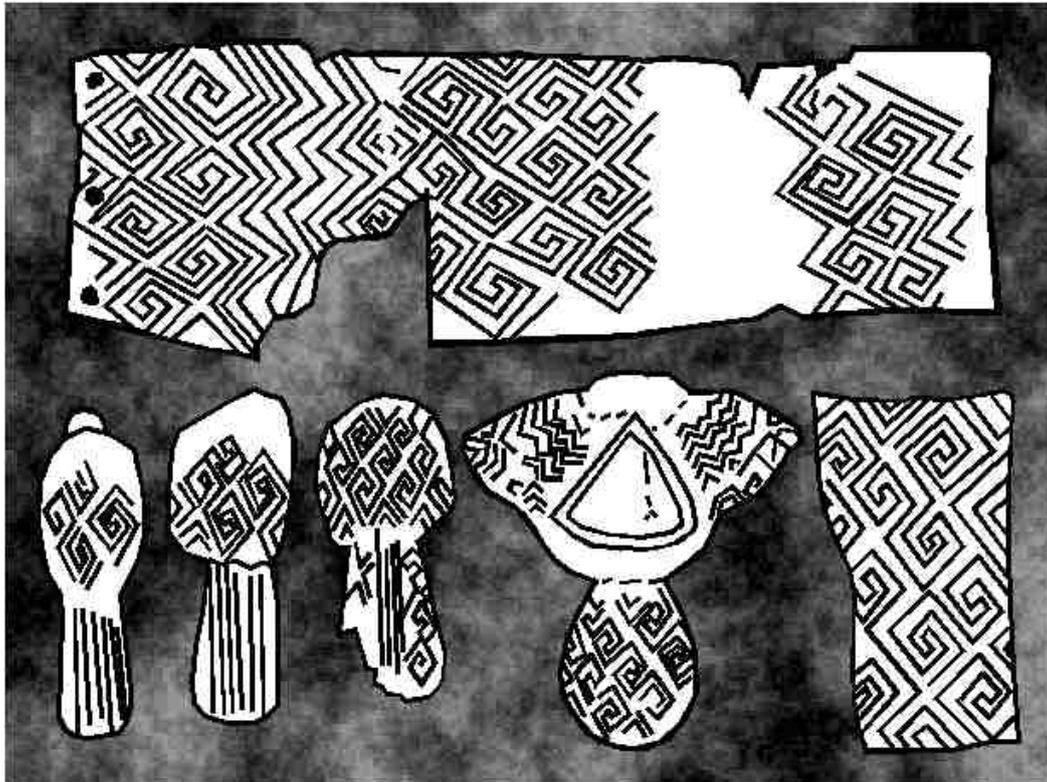


Fig.36

De este modo, la continúa combinación de elementos modulares básicos, nos da una antisimetría múltiple, que consiste en el modo de pensar con el múltiplo 0-1 (sistema binario). Así de esta manera, debemos entender que, la antisimetría no es solamente el contraste de opuestos, sino también, el principio de complementariedad, de que dos opuestos dan una unidad.

Otro ejemplo de lo anterior, sería ver la constitución de un patrón –llave antisimétrico en la escritura *kúfica*, arte ampliamente practicado por la cultura árabe. Un caso específico sería el siguiente diseño *kúfico* de la palabra *Alla*, en un manuscrito árabe del siglo XIV. (Fig.37)

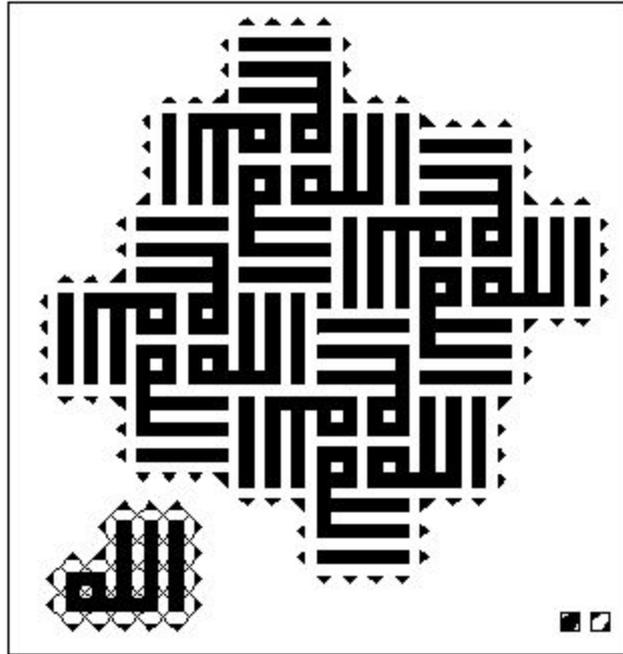


Fig.37

A continuación y retomando lo anteriormente citado, hará la revisión de una obra del artista norteamericano Sol Lewitt, quién aplica los conceptos de *modularidad* en la producción de sus obras.

2.3.2 Análisis de la obra “Tres cubos con uno a medias” de Sol Lewitt.

Sol Lewitt, quién es generalmente identificado como pionero en el arte conceptual, al hacer las primeras definiciones de éste en sus escritos “Paragraphs” (1967) y “Sentences on conceptual art” (1968), es un artista que utiliza los principios de modularidad en sus obras en un sentido más escultórico que conceptual, inclusive en sus escritos que son casi un dictado de lo que Duchamp decía sobre la relación sujeto-objeto, hace convivir una contradicción, pues al mencionar en 1968 que “*los artistas son más místicos que racionalistas*”³⁵, expulsa al sujeto en el encuentro con el objeto y ésta actitud denota un pensamiento anglosajón muy extendido en la época de los años 60’s y 70’s. En este sentido, la cultura anglosajona, se ha enfocado en analizar lo que es una obra de arte, su funcionamiento, su inserción en la realidad, pero lo han hecho desde

³⁵ Ellen Johnson. *Modern Art and the Object*.pág.48.

la actitud modernista que propugna por un sujeto retraído, que se sale del objeto, del mismo objeto que él produjo y que se niega así mismo como sujeto productor de una obra de arte.

En ésta actitud es que Sol Lewitt manda producir a fábricas sus esculturas, casi siempre en color blanco, (acentuando el distanciamiento entre el artista y el producto acabado), las cuáles son construidas en partes (ó módulos), que corren a través de numerosas combinaciones de acomodo de elementos similares. En este sentido, la obra “Tres cubos con uno a medias” (1969) (Fig.38), es una obra geométrica, compuesta por tres cubos abiertos, que conforman un ángulo recto, y ésta linealidad es lo que provoca la inmediata materialidad de la pieza y su indeterminación en significado. El artista utiliza tenues formas en oposición que se presentan ante nuestra conciencia, así la obra anima al espectador a advertir cambios de perspectiva, luz y sombra y aún más, para que se interrogue sobre la relación que guarda con el objeto a diferentes niveles, tanto psicológicos como físicos e imaginativos.

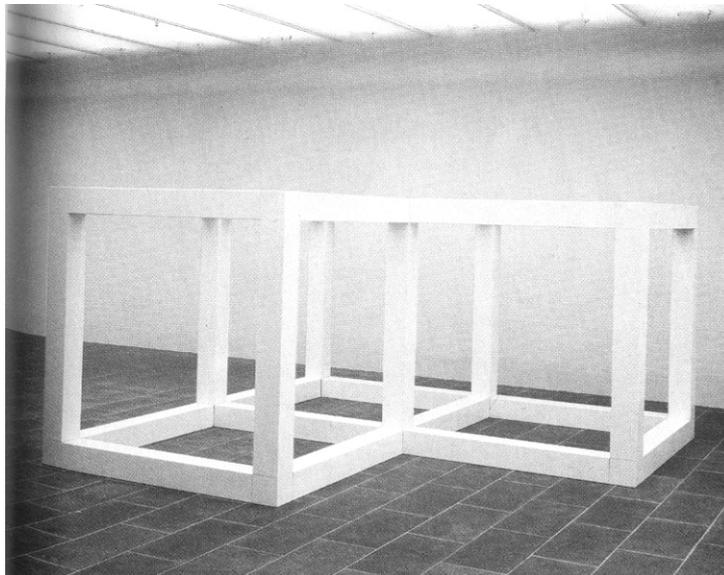


Fig.38

De esté modo, la obra es una escultura a partir de un módulo en articulación del conjunto de relaciones posibles, deseables o reales entre los objetos mismos, y en ese sentido es que analizaré a continuación la obra en tiempo-espacio-materia:

TIEMPO: El tiempo de la obra es activado al interactuar con el espectador, al preguntarse éste por la relación que guarda con aquella. La forma geométrica de la pieza, es compuesta por un módulo cuadrado, que dispuesto estratégicamente en tres posiciones, pareciera ser una obra rigurosamente austera en su forma y más no en su presencia, ya que la pieza deja pocas pistas sobre lo que ella significa, es en esta ambigüedad en la que el espectador interroga, se desplaza observando en pos de una referencia entre la obra y el mundo real significante.

ESPACIO: El espacio en esta obra es construido en la experiencia mental del espectador sobre la obra, provocando en el que observa, la reflexión de lo que está frente a él, dilucidando que la estructura modular que ve, está incompleta, pues los tres módulos cuadrados forman un ángulo, que sería la mitad de un módulo cuadrado conformado por otros dos idénticos en contraposición. En éste sentido la obra es compuesta por una estructura modular física, que es completada por una estructura modular idéntica en la mente del espectador ó en su defecto, por la posibilidad de combinaciones que la estructura modular permita.

MATERIA: La característica industrial que tiene la pieza, al ser mandada hacer por instrucciones precisas del autor, excluye el gusto y el estilo personal de la obra, acentuando su despersonalización y reduciéndola a sus elementos esenciales, acero, pintura blanca y módulos cuadrados.

De ésta forma, el espectador re-significará la obra, a partir de las características físicas primarias de ésta y sus posibilidades de construcción modular.

2.3.3 La instalación en sitio específico y sus orígenes.

El origen de la instalación en *sitio específico*, va muy ligado al origen de la misma instalación, es decir, deviene del arte occidental del siglo XX y en específico, del cambio de actitud con respecto al manejo del espacio en la producción de obra artística. Por lo cuál, retomaré la revisión que hice sobre el *Earth Art* norteamericano y el *Land Art* europeo, como los orígenes más inmediatos en esta actitud sobre el manejo del

espacio. Y lo hago por las cualidades formales que surgieron, en la aplicación de nuevas estrategias, conceptos y planes y en la generación de obras en espacio abierto y cerrado.

Como consecuencia de lo anteriormente mencionado, durante los años 60's, la concepción de una obra de arte como ambiente, determinó la idea de pensar en la escultura como un lugar, obviando el espacio del taller, la galería y los museos, expandiendo los límites de la escultura en espacios tanto urbanos como naturales. Este último, en especial, se convirtió en un medio y lugar de la obra de arte, configurándose así el llamado *Earth Art* o también como *Land Art*. En este caso citaré lo que Anna María Guasch dice para entender mejor éstas denominaciones: *“El término Earth Art, que se puede traducir como Arte de la Tierra, en tanto que manipulación de obras aisladas ó reunidas en conjuntos abarcables que se realizan con materiales procedentes de la tierra (tierra, piedras, troncos y hojas de árboles, pétalos de flores, etc.) fue utilizado inicialmente por los artistas norteamericanos, mientras que las manifestaciones europeas de este tipo, se agruparon bajo la denominación de Land Art. En este caso, sin embargo, el concepto de tierra o mejor de naturaleza, no se concibe tanto como un lugar proveedor de materiales, sino, como soporte que se manipula ó se altera para producir una acción de carácter artístico. A tenor de ello, la expresión Land Art, podría traducirse como Arte del Paisaje, aunque en éste caso entraría en conflicto con el tradicional género del paisaje (Landscape), o como Arte de la Naturaleza”*³⁶

a) Sitio y No-Sitio en el *Earth Art*.

A partir de lo mencionado anteriormente, el artista no solo supone el abandono del taller, sino la intervención directa en el paisaje, promoviendo un cambio en la forma y concepto sobre la objetualidad de la obra de arte. Y es en los E:U:A. que una buena parte de los artistas jóvenes de finales de los años 60's, continuaban concibiendo y ejecutando obras de gran formato, las cuáles empezaron a competir con las medidas de la arquitectura en el paisaje urbano, a través de estructuras simples y austeras tridimensionales, por lo cuál provocaron un diálogo con los espacios tanto públicos

³⁶ Guasch Anna María. *El Arte último del siglo XX*. Pág.51.

como personales, inmediatos y remotos en espacio abierto. Un ejemplo lo es el artista Robert Morris, quién afirma que: *“El tamaño de la obra, en cualquier caso, determina que la obra sea en espacio público ó de modo íntimo (en interiores)”*³⁷.

Así podemos ver como una obra en gran escala envolvería al espectador más directamente en un sentido físico y sensorial, compartiendo el espacio, no pudiendo escapar de él, desconectándolo de todo lo demás y dejándolo en la contemplación solo de la obra. Un ejemplo lo sería la obra de R. Morris intitulada *“Observatory”* (1971), donde se exige una triple noción de tiempo en la configuración de la obra: Un tiempo real (el del recorrido del espectador en, sobre, alrededor de la pieza), un tiempo histórico al que hace referencia el proceso de la obra en el paisaje intervenido y por otro lado un tiempo astronómico, pues la obra se concibe como un calendario solar, al igual que algunos monumentos megalíticos, como el circular de *Stonehenge*. (Fig.39)



Fig.39

En los orígenes del Arte de la Tierra y preocupado por el tema de la presentación y difusión de la obra de arte, es Tony Smith, quién en 1966, subrayó:

*“El potencial estético del paisaje norteamericano, un paisaje con escasas connotaciones culturales que, percibido desde la autopista se revelaba en todo su poder evocador y artístico”*³⁸

³⁷ Ellen Jonson. Op.cit. .pág.128.

³⁸ Wagstaff, Samuel Jr. *“Talking to Tony Smith”*. Revista. Art Forum. Pág.19.

De este modo artistas como Robert Smithson, proponen la reintegración de los conceptos de tiempo y de lugar en el discurso de la obra de arte, así, R. Smithson formula una distinción entre el sitio, como un lugar particular en cualquier parte del paisaje del mundo (Fig.40) y el no-sitio como representación en el espacio de la galería o el museo, a manera de transporte de material, fotografías y mapas relacionados con la obra en exteriores. (Fig.41)



Fig.40



Fig.41

R. Smithson enlista 10 puntos de diferencia entre el Sitio (*Site*) y el No-Sitio (*Non-Site*), siendo éstos los puntos:

SITIO	NO-SITIO
Límites abiertos	Límites cerrados
Una serie de puntos	Un ordenamiento de la materia
Coordenadas exteriores	Coordenadas interiores
Resta	Suma
Certeza indeterminada	Incertidumbre determinada
Información fragmentada	Información contenida
Reflejo	Espejo
Borde	Centro
Algún lugar (físico)	Ningún lugar (abstracto)
Muchos	Uno al cubo

La analogía que hace R. Smithson de estas polaridades, es la idea de que la obra, en lugar de solamente ocupar un lugar, constituye ya el lugar.³⁹ La idea de que el sitio puede ser entendido a través del creciente uso del término sitio-específico, que desde hace poco más de 20 años implica no tanto que la obra se encuentra en un lugar en particular, sino de que la obra es el lugar, es decir, si la obra es estructurada en un lugar y posteriormente presentada de la misma manera en otro lugar, eso constituiría una obra diferente. De esta manera, lo que es importante acerca del espacio, son una serie de cosas como: sus dimensiones, su carácter general, los materiales que la componen, el uso previo para el cuál está destinado, su historia, etc. Así el lugar ó sitio específico, puede ser el motivo de una instalación, determinada en sí misma por el contexto espacial-físico, histórico-político y sensorial del espacio a intervenir. Aunque no llevo primero los proyectos de obra-paisaje, fue R. Smithson quién en 1968, en colaboración con la galerista Virginia Dwan, que reunió por vez primera en la exposición “*Earthworks*”, a aquellos artistas que estaban trabajando con la intervención del paisaje (tanto urbano como rural). Algunos de ellos procedían del minimalismo de la antiforma, tal como Carl André, Robert Morris y Sol Lewitt y otros del Pop Art como Claes Oldenburg. Pero posiblemente lo más destacado, fueron las obras de los artistas que iniciaban su carrera en el campo del *Earth Art* sin condicionantes previos, como en el caso de Walter de María (Fig.42), Michel Haizer (Fig.43) y Dennis Oppenheim (Fig.44), quiénes fueron desarrollando una idea propia y muy particular sobre el manejo e intervención espacial, tanto en los sitios como en los no-sitios, haciendo énfasis al proceso.



Fig.42



Fig.43

³⁹ A:A:V:V: *Installation Art*. Pág.33

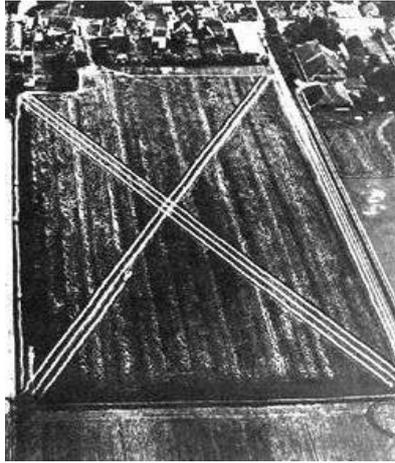


Fig.44

Al respecto R. Morris escribe sobre la designación del papel que juega el proceso en la obra de arte, y cito: *“El hacer el proceso no detrás de las escenas, sino que el proceso sea la obra”*⁴⁰.

En este sentido, vemos como la sentencia de R. Morris es aplicada en los procesos de otros artistas como Richard Serra (Fig.45), Claes Oldenburg (Fig.46), donde la gravedad, el peso, el balance y la monumentalidad son la sustancia de la obra y como en el proceso es que la pieza será determinada.



Fig. 45



Fig. 46

⁴⁰ Art Forum. *“Algunas notas en fenomenología de hacer: la búsqueda por el motivo”*.. Pág.66.

b) La escala humana y el proceso en el *Land Art*.

El *Land Art* europeo a diferencia de la monumentalidad del *Earth Art* norteamericano, reflexiona sobre las relaciones y tensiones entre el arte-espacio natural y el arte espacio-urbano, privilegiando el proceso de integración del artista y su entorno, haciendo énfasis en los soportes y materiales.

El *Land Art* europeo, acentúa el carácter procesual de la obra, y en el caso del artista inglés Richard Long, el proceso es el recorrido de espacios y lugares, como manera de estar en la naturaleza, oponiendo la irregularidad de ésta en construcciones geométricas hechas con instrumentos muy simples (como estacas, cuerdas para trazar círculos, etc), y los materiales usados en sus obras, son materiales que el mismo lugar ofrece, como piedras, flores, arena y tierra. En esta relación que hace el artista con el sitio, nunca sobrepasa la escala humana, su cuerpo es la medida del mundo que lo rodea. Un ejemplo de esto, es la obra “Una línea hecha caminando” (1967) (Fig. 47), donde el artista hace una clara referencia a la cultura paisajística inglesa del siglo XVIII y a su pasión personal de paseos en campo abierto y en solitario. En la obra citada, solo se valió de su propio cuerpo como instrumento artístico, siendo su cuerpo la medida del mundo que recorría, la superficie de la tierra sobre la que dejaba huella de su andar, el mundo como soporte de su arte.



Fig. 47

Otra solución dentro del *Land Art*, la ofrece la obra del artista holandés Jan Dibbets, quien experimenta sobre la intervención espacial en la naturaleza y el paisaje urbano. J. Dibbets concibe al espacio en su serie “*Perspective Corrections*” (1967-1969), a través de líneas de gis proyectadas en formas geométricas simples, tanto en el suelo de su taller como en espacios abiertos, urbanos y naturales, sin embargo, estas piezas en el lugar no son las obras, sino en las fotografías que el artista obtiene del paisaje seleccionado, un ejemplo es la obra de esta serie “Cuadrado con una cruz en el suelo” (1969) (Fig. 48).



Fig. 48

El interés de J. Dibbets, reside en anular la ilusión de la perspectiva creada por la composición fotográfica, desafía la tradición de “ver la realidad”, heredada del renacimiento, eliminando el espacio ilusionista, es decir, el espacio visual de la perspectiva artificial y el espacio visto por el espectador no se corresponden; lo que era un cuadrado y debiera ser visto como un trapecio que se fuga hacia la línea de horizonte, en la fotografía de J. Dibbets aparece como cuadrado, así el artista subvierte con un concepto pre-renacentista del espacio, la realidad registrada y cuestiona el valor objetivo de la fotografía como documento.

Por otra parte el artista alemán Hans Haacke, contrapone en sus obras el carácter intimista de las obras de R. Long y J. Dibbets, pues plantea una relación con el paisaje y el espacio más crítica hacia lo social y lo político. A mediados de los años 60's, se

instala en New York y empieza a hacer obras a partir de fluidos, que circulan y se van transformando a partir del paso del tiempo en sus piezas (peso, evaporación, condensación, etc), explorando las relaciones entre los sistemas biológicos y tecnológicos ante su entorno ambiental, llamando la atención sobre fenómenos sociales y en particular sobre las relaciones entre el arte y los negocios de multinacionales y los mecanismos del poder.

Una obra que llama especialmente mi atención, es “*Germania*” (1993) (Fig.49), en la cuál H. Haacke recrea una escena de destrucción, con un suelo hecho pedazos, que al pisarlo amplificaba el sonido de la acción en todo el espacio. El espacio de la obra hace referencia a la historia del pabellón alemán durante la Bienal de Venecia y en específico del edificio donde se albergó la obra, pues el edificio fue construido en 1909 y modificado por el Tercer *Reich* durante la segunda guerra mundial, conformándose como un icono de la ocupación alemana en Italia, así el espacio que contenía la obra de H. Haacke, fue un motivo perfecto a causa de sus propias asociaciones históricas para una obra artística.



Fig. 49

Aunque el *Land Art* europeo y el *Earth Art* norteamericano tienen diferencias en origen y actitud, comparten la misma preocupación artística formal, la concepción del espacio. Y es en ésta noción que la construcción del espacio del arte se extendió, se

revisó la forma, el material a usar, el entorno en que se tendría que instalar la nueva obra. En el caso del Earth Art norteamericano, se tiende a buscar un espacio más amplio en la conformación de obras que modifiquen el paisaje con una infraestructura enorme, para mover toneladas de piedras y tierra y por otro lado, tenemos el *Land Art* europeo, que surge como una reacción a la creciente comercialización del arte y en contra del contexto tradicional de la galería y el museo, entablando un diálogo directo con el entorno, de manera más sutil con estrategias de recolección, amontonamiento y acomodo estratégico de los materiales, acentuando su característica efímera, sin embargo, en ambos casos el *Earth Art* y el *Land Art*, son al mismo tiempo conceptuales y preceptuales, pues por su naturaleza de tamaño monumental o pequeño y generalmente dispuestos en lugares remotos. Son preceptuales para las personas que estuvieron físicamente frente a la pieza y para los que no, la experiencia solo existirá por medio de filtros mediáticos como la fotografía, los filmes, el vídeo o la televisión. (El 15 de abril de 1969 un canal de la televisión alemana, emitió el primer programa sobre arte de la tierra, por parte del galerista de Colonia, Gerry Schum).

Un ejemplo de lo anterior mencionado, será la obra de Christo y Jean Claude “*Valley Curtain*” (Cortina en un valle, 1970-1972) (Fig. 50), donde el filme del proceso de montaje de la pieza, juega un papel primordial en la difusión y apreciación universal de la obra. En éste caso la obra de arte no es la cortina levantada en aquél valle, más si el proceso, la preparación del evento y la totalidad de su historia a través de las actividades ordinarias de muchas personas para llevarla a cabo.



Fig. 50

Christo y Jean Claude, hacen de su arte su vida diaria y el registro del proceso (el filme) hace que el concepto sea claro, envolviendo emotivamente al espectador. Así el filme y el registro fotográfico del evento y los bocetos preparatorios del proyecto para los patrocinadores, son los objetos que se venden en las galerías y museos; y de ésta manera surge la discrepancia entre lo que el artista visiona y la realidad, pues el hecho es que, el artista tiene que vivir de algo y de que el dinero tiene que cambiar de manos de alguna manera.

2.3.4 Análisis tiempo-espacio-materia, de la obra “*Leafriverstone*” de Andy Goldsworthy.

La obra de A. Goldsworthy (Sale, Reino Unido, 1956), se inserta en el campo expandido del dibujo, la pintura y la escultura en contexto con los recursos de la tierra. Su obra sutil y frágil, se compone de elementos que encuentra en el contexto natural del mismo lugar a intervenir, utilizando la selección y recolección de materiales del lugar para su posterior desarrollo de estructuras bi y tridimensionales, siendo el soporte físico de su obra el mismo paisaje.

A diferencia de los artistas del *Land Art* y el *Earth Art* de los años 60's y 70's Andy Goldsworthy, refleja un cambio de actitud con respecto a la intervención del paisaje, pues se inspira en las características físicas del material (color, forma y textura) en conexión con su origen orgánico, haciendo énfasis en lo efímero de la obra, que reintegrará a su origen natural. Generalmente los motivos en la obra de A. Goldsworthy, se generan a través de la observación minuciosa del lugar a intervenir, siendo los cambios climáticos uno de los motivos inspiradores de muchas de sus obras.

Debido al carácter efímero de su obra y de que se realiza en lugares apartados, el medio fotográfico y en vídeo, es el documento que da fe del hecho artístico, generando en el espectador una experiencia estética diferente en relación con la obra física, la presencia del documento gráfico es la evidencia, la historia y descripción del proceso de la obra.

En el caso de la obra “*Leafriverstone*” de 1999 (Fig. 51), realizada en la Cornell University, Ithaca, New York, pertenece a una serie de intervenciones realizadas en una de las ramificaciones del río Fall Creek, que pasa a través del campus de la universidad de Cornell. Siendo en la parte boscosa alrededor del campus, fue que A. Goldsworthy por medio de caminatas, fue encontrando los diferentes motivos que el paisaje ofrecía para la obra.



Fig. 51

Y es en el segundo día de caminata, que el artista encuentra una laja de piedra con forma de triángulo-rectángulo y una longitud aproximada de dos metros y medio, con una superficie regular, de color gris perla oscuro.

La laja estaba ahí, dispuesta y en el camino para poder intervenirla, la forma regular y limpia de corte de la laja asemejaba una mesa en el piso, y es así como el artista decide trabajar con esa laja que encontraba con la humedad suficiente para fijar en ella un dibujo con las muchas hojas de color amarillo que se encontraban alrededor. La pieza tardó unas 9 horas de trabajo continuo para terminarla; la superficie de la laja quedó cubierta en su totalidad con hojas de color amarillo, contrastadas con hojas más oscuras en color marrón y verde.

Una vez terminada la pieza, se tomó el registro fotográfico y el artista decidió regresar al día siguiente para tomar más fotografías de cómo las hojas al irse despegando de la laja, revelaban a la laja en su estado original. (Fig. 52, 53 y 54)



Fig. 52



Fig. 53



Fig. 54

La técnica usada en la laja se repitió en más obras que realizó A. Goldsworthy a lo largo de dos semanas, utilizando como material primario las hojas de los árboles y pegándolas con agua sobre diversos soportes. (Árboles, piedras de río y lajas)

En la mayoría de las obras de A. Goldsworthy, el formato de las piezas son a medida humana, utilizando casi en su totalidad como herramienta sus manos y como material los elementos que ofrece el lugar y en éste sentido, la obra es efímera, el lugar es la pieza, pues el motivo surge a través de la experiencia del lugar, privilegiando la percepción que se tiene del entorno por medio del recorrido que hace el artista en él. De este modo, la obra de A. Goldsworthy es una forma de habitar el mundo, su cuerpo y sus sentidos experimentan el lugar, en espacio y tiempo a través de la materia, como un punto de referencia del recorrido hecho.

Las constantes en la obra de A. Goldsworthy y en especial en la obra "*Leafriverstone*", son el tiempo, el cambio y el lugar como motivos primordiales en la intervención sutil del espacio a trabajar.

A continuación haré el análisis en tiempo, espacio y materia a partir de éstas constantes que encuentro en la obra:

TIEMPO: La noción de tiempo en la obra va íntimamente ligada a los ciclos naturales del planeta, de esta manera, las estaciones de año marcan las características físicas de los elementos que conforman el entorno. Así, los cientos de hojas que en color, forma y textura, solo existen en otoño, son reordenadas por el artista, de tal forma que la obra es un marcador que fija un momento en el recorrido que hace el artista por el bosque en una estación del año específica. Así estos cientos de hojas ordenadas estratégicamente por la mano del hombre, empezarán en corto tiempo, un proceso de integración a su estado aleatorio natural, develando la apariencia física de la laja de piedra en franca trascendencia de la existencia humana.

ESPACIO: La obra tiene dos estados espaciales, el primero es el espacio físico.-real en que se concibió la pieza y en un segundo estado es el del registro fotográfico de la obra, y es en éste último en dónde uno como espectador tiene la oportunidad de hacer las analogías pertinentes para explicárnosla, pues la obra es una intervención del paisaje a través de elementos que en un estado natural no podrían ordenarse estratégicamente, sino a partir de la intervención de la mano del hombre, es decir, la naturaleza es aleatoria en la forma en que se nos muestra y acomoda sus elementos sobre la tierra, contrario a la lógica humana de ordenar los elementos a su propia medida; siendo en

ésta contraposición, que el espacio creado por el artista se nos presenta perceptualmente a través de elementos ordenados estratégicamente en formas reconocibles a nuestra lógica.

MATERIA: Los elementos que constituyen a la obra, son concebidos como materia en constante cambio, así la materia en la obra es la posibilidad de hacerse presente ante nuestra percepción, a través de la manipulación de la materia por parte del artista, es decir, los elementos de la obra se encuentran previamente dispersos en el lugar, luego el artista los reordena a partir de contrastes entre formas, colores y texturas, obviando su presencia en el entorno, para después dejarlos integrarse de manera natural a su origen aleatorio original.

*Una cosa es segura;
ya sea al mediodía o llegue la medianoche,
siempre queda una medida, común a todos,
pero también hay algo propio reservado a cada uno,
allí va y llega a cada uno, a donde puede.*

Hôlderin

PROPUESTA

CAPÍTULO 3

3.1 Propuesta de la obra “Pirámide Uno”

En este último capítulo desarrollaré y explicaré el proyecto de tesis que me he propuesto: *Lo Uno en lo Múltiple* (La intervención espacial en sitio específico, a partir de una estructura modular, como estrategia conceptual para la aprehensión del espacio circundante en sus diversas posibilidades). Por lo cuál considero necesario comentar el contexto en el cuál el proyecto toma forma y se aplica en la obra “Pirámide Uno”, y esto es porque la obra fue presentada en una exposición internacional en Japón, curada por el artista holandés Kees Owens, quién organizó el proyecto de exposición. A continuación haré una breve reseña del proyecto.

La obra formó parte de la exposición internacional “*Tanbo X Project*”¹ en los campos de arroz de la ciudad de Seiyo, prefectura de Ehime, Japón en el año 2004 (Fig.55). El proyecto fue organizado por el artista holandés Kees Owens, quién también estuvo a cargo de la curaduría del evento.

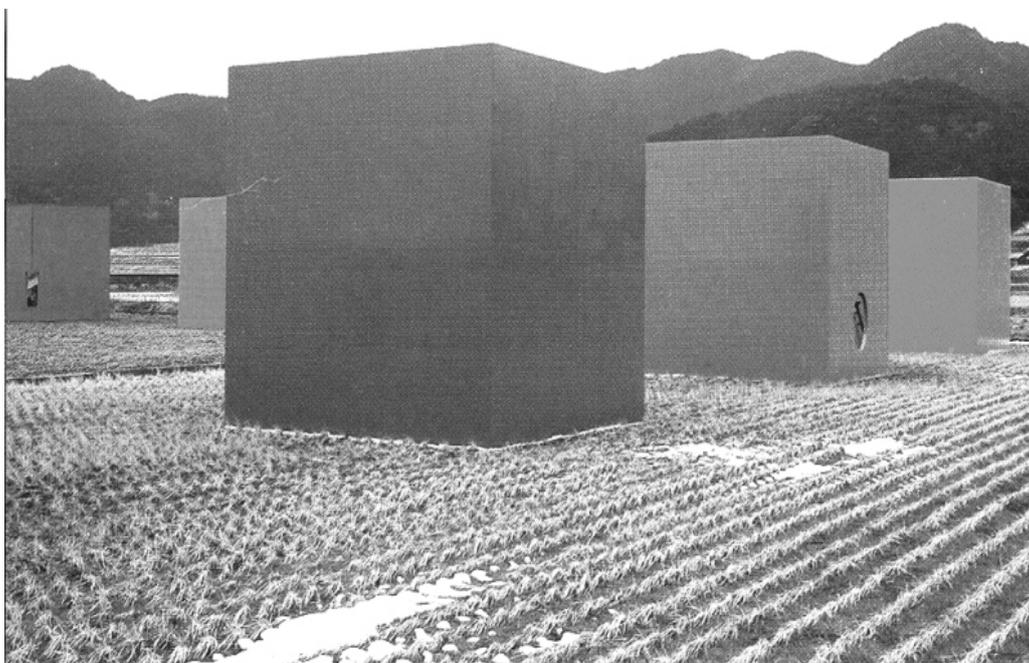


Fig.55

¹ Tanbo: campo de arroz en idioma japonés.

“Tanbo X Project”, es la continuación de la exposición “Tanbo Project 2000”, proyecto individual del artista Kees Owens, quién presentó aquella vez, una serie de esculturas en piedra de gran formato en campos de arroz, a lo largo de un año, como un proyecto donde el arte y el contexto natural se integrarían a la obra a partir de los cambios climáticos del lugar. De esta manera, para el año 2004, K. Owens, pensó incorporar más artistas para la realización de un proyecto más grande. Así la idea que proyectó para la realización de una exposición internacional, residía en como poder mostrar el trabajo de varios artistas de diferentes países y disciplinas, en un proyecto que integrara al paisaje por medio del arte.

Los campos de arroz, las cajas de forma cúbica, las cuáles fueron hechas de los mismos materiales (Marcos y placas de madera), para que cada artista invitado las interviniera.

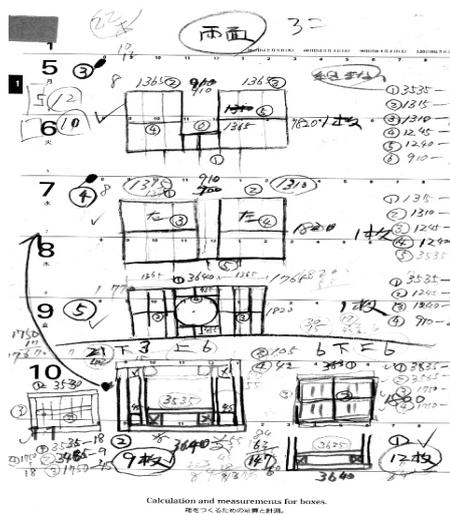


Fig.56



Fig.57

De esta manera, todas la estructuras cúbicas eran de la misma forma y tamaño (3.6 metros de alto, largo y ancho), careciendo de techo y piso (Fig.56 y Fig.57). Así, la apariencia de todas las cajas debería de ser la misma, sin embargo, eran diferentes en lo que contenían a causa del diseño, la idea, materiales y disposición de elementos usados por el artista en el interior de cada caja. Y en ese sentido K. Owens tuvo la necesidad de hacer una selección de los artistas a partir de los proyectos presentados previamente,

derivando en la construcción de 16 cajas, 13 de las cuáles fueron hechas de madera y tres con tubular de acero que no requerirían paredes.(Fig.58 y Fig.59)



Fig.58



Fig.59

A continuación citaré lo que K. Owens escribe como objetivo principal de éste proyecto en el catálogo de exposición del “Tanbo X Project”.²

“El objetivo principal de estas cajas, es el invitar al espectador a entrar en ellas, de alentarlos a caminar alrededor y al interior de cada caja, experimentando los espacios interiores y exteriores, que son totalmente diferentes. (la vista general de las cajas sobre el campo de arroz y el espacio íntimo de cada caja).

Incluso el encontrar o experimentar la relación entre naturaleza y arte, entre campos de arroz y cajas, tierra y cielo, en relación con las cajas como obras de arte.

Y el llegar a entender que cada una de las cajas no tienen que ser solamente vistas como un objeto de arte, sino que tienen que ser vistas como arte en relación de la manera en como están en el lugar y como son mostradas”. (Fig.60 y Fig.61)

² Armando Gómez. Catálogo de exposición “Tanbo .X. Project”. Pág.2

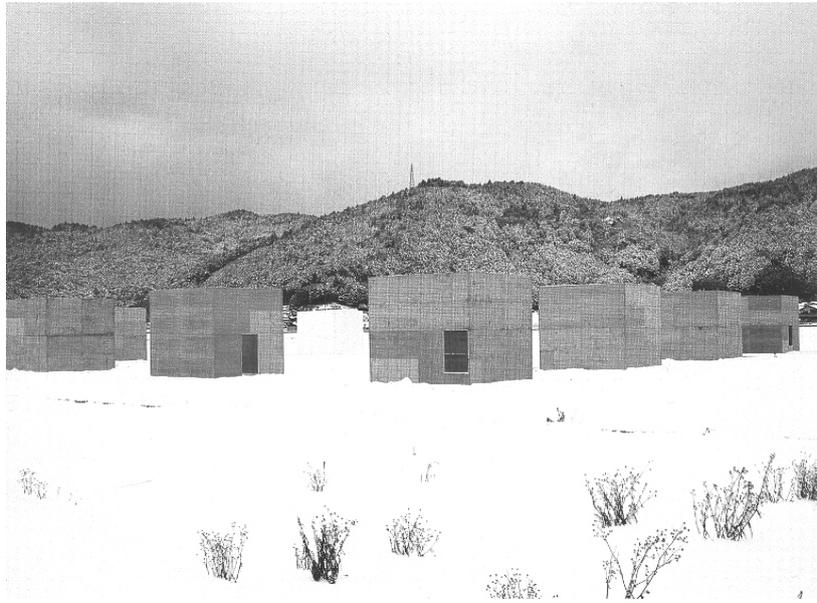


Fig.60

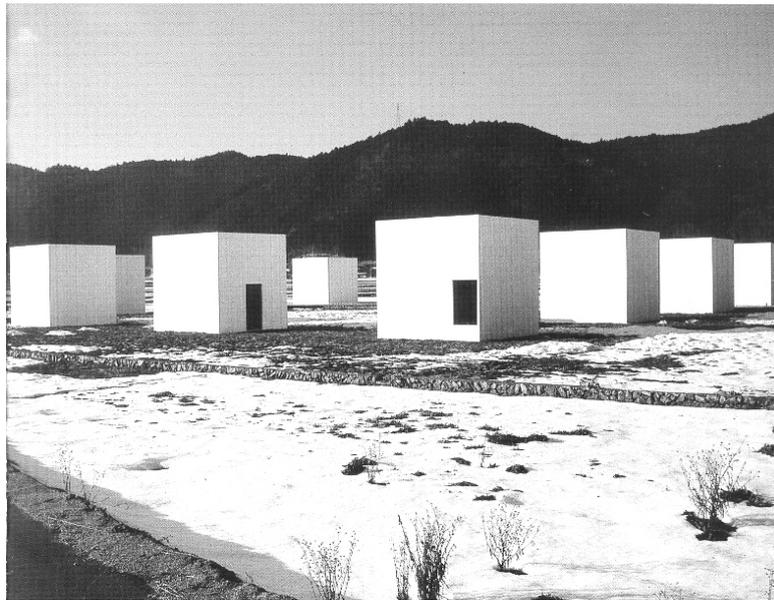


Fig.61

*“Campo de arroz y caja = tanbo y caja = tanbo .X. “Tanbo .X. Project” no tiene una explicación o significado especial, es solamente lo que es. Un campo de arroz es un campo de arroz, el cielo es solo el cielo, la gente es gente y el arte es arte”.*³

³ Armando Gómez. Op.cit.Pág.2

A partir de ésta breve reseña del proyecto “*Tanbo .X. Project*”, es como describiré el origen, desarrollo y presentación del proyecto de instalación “Pirámide Uno” en la exposición en Japón. (Fig.62)

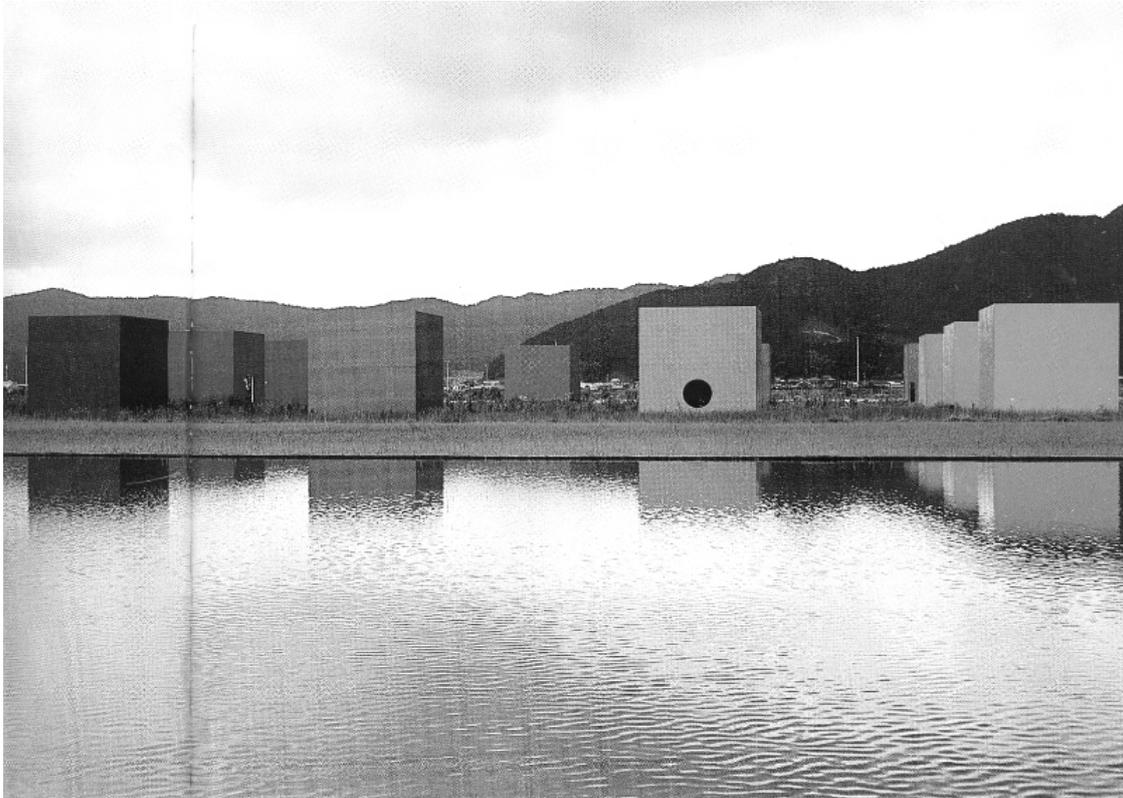


Fig.62

Dicha exposición es la suma del entrenamiento y aplicación de las nociones y conceptos desarrollados en los capítulos 1 y 2 de éste trabajo de investigación.

En el desarrollo de éste capítulo, desglosaré el origen de la propuesta, a partir de los antecedentes de mi producción artística de los últimos años en los campos del ensamble, de la gráfica y la instalación, con el objetivo principal de ver las constantes formales y conceptuales de mi obra para la detección del motivo principal en mi producción.

Una vez detectado el motivo, se explicará el concepto de la obra “Pirámide Uno”, con nociones de fenomenología y modularidad, para después hacer una descripción de los materiales usados en la obra.

Así dejaré para la última parte de este capítulo, el análisis de la obra como instalación en sitio específico y su integración en tiempo, espacio y materia, el registro del proceso y el montaje de la misma.

3.2 Planteamiento y desarrollo hacia una metodología propia

Para este punto considero necesario hacer una revisión de casos específicos en mi producción artística, para identificar el motivo principal de esta última.

La revisión la haré de manera breve en tres campos en los que he desarrollado mi producción artística, el ensamblaje, la gráfica y la instalación, tomando solo algunas obras que considero ligadas a mi tema de tesis, esto es, obras en las que se identifica el origen, desarrollo y estructuración de una metodología práctica en la producción de mi obra.

3.2.1 El ensamblaje y la metáfora

La producción en la técnica del ensamble que he estado desarrollando ya desde que era estudiante, se ha ido enriqueciendo con mucha de la obra que he estado realizando en otras disciplinas, aunque el discurso en los ensambles que presento, generalmente hacen alusión al mismo objeto, porque que el objeto encontrado es puesto en contraposición con otros elementos por medio de sus características físicas y significativas para hacer una metáfora del encuentro.

Por una parte, la forma en que selecciono muchos de los objetos que se añadirán a la obra y por la otra, los objetos que manufacturo en específico para ésta, llevan un proceso de transformación que inevitablemente me remite a la historia misma del objeto

a transformar, esto es, que a partir de la carga simbólica, el desgaste y las huellas dejadas en éste, forman las directrices sobre las cuáles me baso para transformarlo.

También en ésta técnica, mezclo el lenguaje (en forma de textos y sonidos) en el objeto, surgiendo piezas de tipo cinético.

De alguna manera, estos objetos intervenidos, funcionan como espejo de las cosas que quiero ver, oír, sentir y pensar; así de éste modo las piezas producidas, establecen un diálogo con quien las mira, oye y manipula, provocando que el espectador cree su propia historia sobre el objeto.

A continuación presento tres obras en las que se fueron generando algunas de las constantes formales y conceptuales con las que actualmente sigo trabajando:

La primera obra se titula “Péndulo”, es una pieza que surge a partir de la recolección de motores de licuadoras y batidoras eléctricas (Para mí, estos elementos eléctricos hacen alusión a la acción de transformación de la materia).

El motor de la pieza es de una licuadora, para la cuál le hice una estructura de metal (85 cm X 30cm largo y 30 cm de ancho), la cuál funcionaba como contenedor del motor que accionaba un mecanismo de sonido y luz a base de baterías, que a su vez permitían ver al interior de la pieza donde se habían dispuesto cuatro dibujos en miniatura.

La pieza era un colgante a manera de péndulo (que era colgado a una altura 1.60 metros a partir de la medida media de la pieza), que presenta cuatro caras en las cuáles coloqué dos interruptores y una mirilla para puerta en cada una de las caras.

El péndulo era dispuesto en el medio de un salón y debería ser activado por el espectador, de esta manera un interruptor prendía la luz interior de la pieza, permitiendo ver a través de la mirilla uno de los dibujos, el segundo interruptor accionaba el motor de licuadora produciendo su sonido tan característico; así el recorrido de la pieza por parte del espectador era alrededor de la misma para ver a través de cada mirilla los dibujos del interior. (Fig.63)

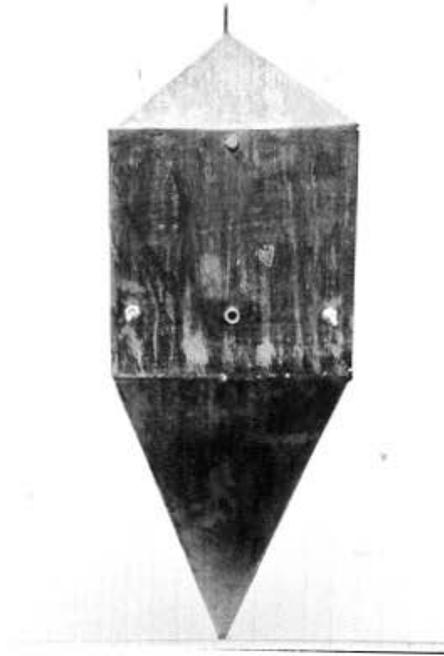


Fig.63

En general, la pieza hace referencia al espacio exterior en que vemos a un objeto en apariencia y al espacio interior del objeto que nos devela su contenido. En ambos casos, el espectador también se encuentra en dos espacios, uno pasivo, donde mira el objeto y los elementos que lo componen y en uno activo, donde solamente a partir de su interacción con el objeto, podrá acceder al contenido visual y sonoro que guarda éste en su interior.

La siguiente pieza se titula “Una Plancha”, es un ensamble de característica efímera donde se contraponen las cualidades físicas de cada objeto.

La pieza consta de una plancha vieja (que ya no calienta) que en su forma nos deja ver claramente su naturaleza como utensilio y el otro elemento es agua en estado sólido. Así en el ensamblado de estos dos elementos, se trató de crear una composición donde el hielo formara parte de la base de la plancha a manera de extensión de esta última.

El ensamble de los elementos en la pieza se compone en dos tiempos y espacios, en un primero se sigue una armonía en color y forma para su ensamblado y en un

segundo término se oponen las cualidades de permanencia del material, pues el hielo estará en un proceso natural de cambio físico en contraste con la plancha que permanecerá en su forma física, de este modo se trata de crear el tiempo-espacio de un objeto ambivalente entre la permanencia y fugacidad de los elementos que lo componen. (Fig.64)

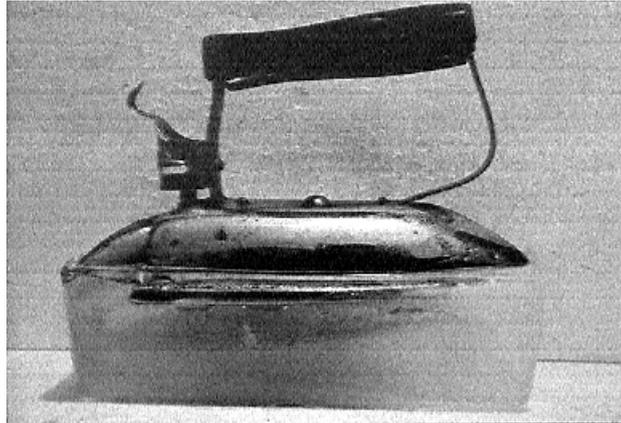


Fig.64

El tercer ensamble se titula “Herencia” (Fig.65), es una pieza de tipo efímera que se compone de tres elementos:

- 1 base de una lámpara de mesa
- 8 monedas de plata heredadas
- Hielo

De tal guisa, aquí los elementos son ensamblados a partir de sus cualidades físicas, de uso y afectivas. En ésta condición la pieza hace alusión a un tiempo-espacio de tipo afectivo, donde las monedas son el símbolo de la existencia de un ser querido que murió.

La pieza en cuestión, es un ensamble en el cuál se empezó (gradualmente) a verter y congelar agua en un molde, para después ir colocando las monedas, el objetivo de este proceso consistía en poder encapsular las monedas en el hielo producido en el molde, para poder montarlo después sobre la base de lámpara.

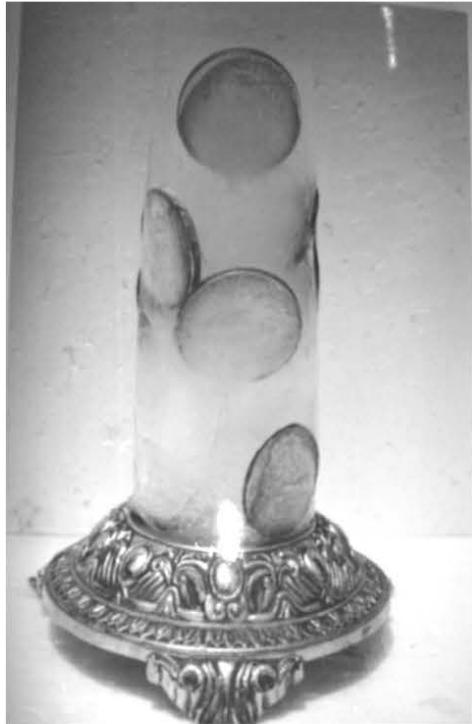


Fig.65

El resultado es un ensamble de características efímeras, pues a partir de la transformación de uno de sus elementos en líquido, permitirá oír la caída de cada una de las monedas, dejando al último una composición aleatoria de éstas alrededor de la base que en algún momento las sostuvo. De ésta manera, cada uno de los elementos que componen al ensamble, construyen la poética y estructura física del objeto creado.

3.2.2 La Gráfica y la fragmentación

Mi entrenamiento durante mi estancia en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, se desarrolló en las disciplinas del ensamble, instalación, pintura y gráfica, siendo en ésta última y en específico en la técnica de la litografía, donde mi quehacer artístico se basó.

A través de los años, mi experiencia en dicha técnica fue creciendo, de tal manera que antes de terminar la carrera en artes visuales, fui miembro fundador del

taller de litografía “Claudio Linatti”, donde me formé como impresor profesional y autor.

También mi desarrollo en la gráfica abarcó otras técnicas como en la serigrafía y el huecogrado en menor medida.

En los últimos años, mucha de mi producción gráfica se ha realizado en la gráfica digital y técnicas mixtas, siendo en éstas técnicas, donde mi discurso artístico se ha enfocado en la revisión de las técnicas tradicionales de estampa por un lado y por el otro encontrando la especificidad de la técnica en los soportes digitales. Así que, el motivo en la producción de mi obra gráfica actual se basa en relativizar la forma de hacer imágenes con los soportes tradicionales de la estampa, esto es, utilizando materiales, soportes y procesos “ajenos” ó “no tradicionales” en una técnica ya estabilizada y por otro lado me ocupo de representar en el soporte digital imágenes cotidianas en su más mínima esencia, utilizando estrategias de descomposición, multiplicidad y recorte; por lo que en ocasiones la imagen original desaparece y se convierte en otra cosa.

A continuación presento una serie de obras representativas de mi quehacer gráfico en tres rubros técnicos: Transferencia de impresión láser sobre papel, Impresión de imágenes desde soportes digitales en inyección de tinta y transferencia de mugre y polvo sobre papel, mosaico y acrílico.

En el rubro de la transferencia de impresión láser sobre papel, haré mención de tres obras que corresponden a una serie trabajos gráficos, donde el objetivo principal de producción era trabajar sobre una imagen previamente dibujada y digitalizada, la cuál sería fragmentada al azar y reordenada a partir de las cualidades físicas de color, transparencia y forma.

La primera pieza se titula “Jade”, la cuál se deriva del dibujo de un corazón hecho por mí (Fig.66), el cuál fue digitalizado para después imprimirlo en láser sobre papel y posteriormente recortarlo azarosamente. Acto seguido, empecé a reordenar los fragmentos a partir de dos círculos concéntricos como composición final.

Los fragmentos fueron transferidos en papel de algodón, usando un par de mascarillas (a manera de bloqueo) que tenían la forma de los dos círculos anteriormente descritos (Fig.67). El resultado fue una imagen que no permitía identificar el dibujo original, sin embargo, la composición que devino de aquél proceso de recorte y pegado, evocó en mí, una serie de relaciones matéricas, que finalmente me llevaron a identificarlo como una joya de jade de la antigua cultura Maya.



Fig.66



Fig.67

En el caso de las siguientes dos piezas, el proceso fue muy parecido, aunque en esta ocasión se trató de experimentar más con la imagen del dibujo original (Fig.68), esto como acomodo estratégico de un elemento repetido en una composición concéntrica. De éste modo las piezas “Corazón VI” (Fig.69) y “Corazón VII” (Fig.70), se nos muestran en unidad como un círculo en un momento, para después dejar ver los elementos individuales que lo construyen.

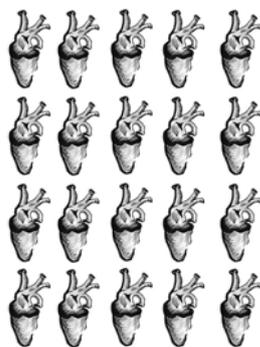


Fig.68

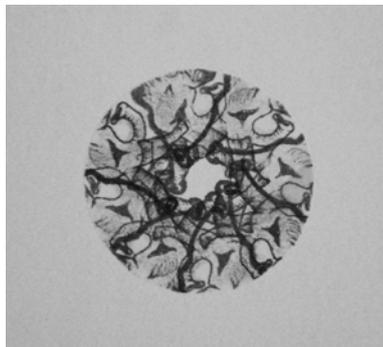


Fig.69

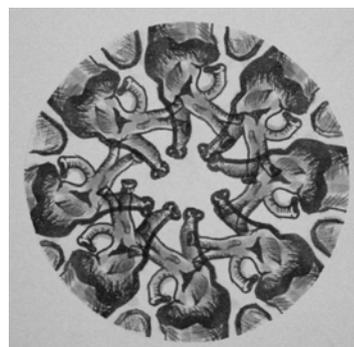


Fig.70

En el caso de las imágenes impresas en inyección de tinta, utilizo la computadora y en específico el programa de edición de imágenes *photoshop* para la manipulación de imágenes fotográficas previamente tomadas por mi.

El proceso en el soporte digital, se genera a partir de la necesidad de poder manipular imágenes fotográficas de objetos bastantes comunes, con la intención de modificar su contexto, hacia una representación mínima del mismo.

Tal es el caso de la siguiente pieza que lleva por título “A una cuadra” (Fig.71), la imagen original es de la colonia Allende (Zona de tolerancia) de la ciudad de Coatzacoalcos, en el estado de Veracruz. La imagen fue tomada de la barda de una de las decenas de cantinas y centros nocturnos que conforman la colonia Allende, la imagen ocupaba toda la barda de una de estas cantinas, haciendo la indicación de que había cerveza a una cuadra, a manera de una espontánea exageración, pues en todas las cuadras de aquella colonia había cantinas con una profusa difusión de venta de cerveza y alcohol en sus paredes.

De esta manera retomo la imagen en fotografía para digitalizarla y manipularla en la computadora, para darle un nuevo juego de relaciones espaciales, lingüísticas y estéticas.



Fig.71



Fig.72

La siguiente pieza se titula “*Cigar*” (Fig.72), la cuál pertenecía a una serie de diez piezas.

El origen de la pieza surge por la necesidad de entregar la última pieza de esa serie al día siguiente, sin embargo, en esa noche ya no se me ocurría una pieza más para completar la entrega, por lo que opté por limpiar mi lugar de trabajo y relajarme al son de una cajetilla de cigarrillos frente al ordenador, al paso de media hora ya había consumido siete cigarrillos que había colocado en el cenicero, y es ahí cuando decido volcarlos sobre el cristal del scanner con el que estaba digitalizando las imágenes fotográficas, y estratégicamente empiezo a reordenar cada una de las colillas sobre el cristal del scanner y las digitalizo. La imagen resultante me pareció tan singular que decidí no manipularla digitalmente, pues al fin y a cabo, la manipulación había sido hecha ya.

La última pieza en soporte digital lleva por título “*Mar*” (Fig.73), la imagen fotográfica fue tomada desde el fuerte de San Juan de Ulúa en el estado de Veracruz, el motivo en cuestión es una boya oxidada, ya sin uso frente al fuerte, que de alguna manera es el elemento más humilde frente al paisaje del puerto, el fuerte, los astilleros y dos buques que estaban saliendo hacia mar adentro. Así y solamente en esa boya abandonada fijé mi atención, cerrando la toma fotográfica en la boya y el mar que la contiene.



Fig.73 (Detalle)

La intención principal para la manipulación de la imagen en la computadora, se determinó a partir de oponer una cualidad física de los dos elementos que aparecen en la fotografía, su tamaño. De este modo, el tamaño de la pieza es de 4 metros de largo por 9 centímetros de alto, tomando en cuenta que la imagen original en la fotografía solo mide 9cm de alto por 12cm de largo. De tal suerte que el trabajo en la computadora, fue el de extender la longitud del mar en la imagen, hacia un desvanecimiento de textura y terminando progresivamente en un color azul plano.

Por último en el rubro de transferencia de polvo y mugre sobre papel, mosaico y acrílico, el proceso de la gráfica surge a partir de un encuentro fortuito. Al estar trabajando en otras piezas con adhesivo en aerosol, note en el mosaico de mi casa, que la mugre de mis zapatos se había fijado en las zonas donde había esparcido el material adhesivo, por lo que en las semanas siguientes empecé a experimentar con el adhesivo en aerosol para fijar la mugre y polvo de varias cosas.

La primera pieza se intitula “Infinito” (Fig.74, 75 y 76), la cuál fue creada partir de la recolección de polvo de la Escuela de Artes de la UAEM donde laboro. Lo primero fue hacer una plantilla de cartulina con la silueta de un círculo previamente calado; el procedimiento a seguir fue colocar la plantilla en el suelo de la entrada de la escuela y rociar el adhesivo en aerosol sobre ella, para después barrer sobre la superficie del piso el polvo recolectado, y así sucesivamente fui girando la plantilla y repitiendo el proceso en dos ocasiones más, de esta manera obtuve una gama de siete calidades de grises.

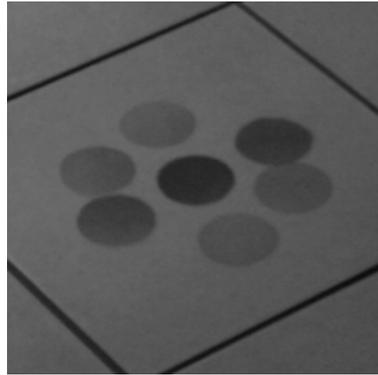
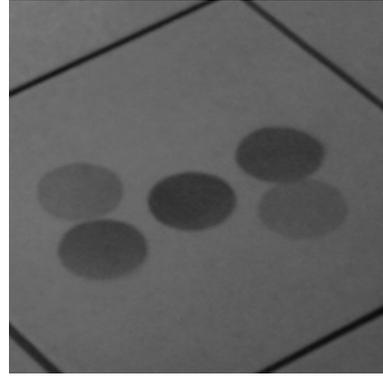


Fig.74

Fig.75

Fig.76

La segunda pieza lleva por nombre “Par de Círculos” (Fig.77), que consta de poder imprimir la mugre y polvo del fieltro de un tórculo. En esta ocasión el objetivo del trabajo consistía en tratar de no utilizar una matriz en el proceso de impresión, y aunque la plantilla con la silueta de los dos círculos calados formó parte del proceso como mascarilla de bloqueo para poner adhesivo en aerosol sobre el papel de impresión, la plantilla no fue usada cuando se paso el papel sensibilizado con adhesivo por el tórculo.

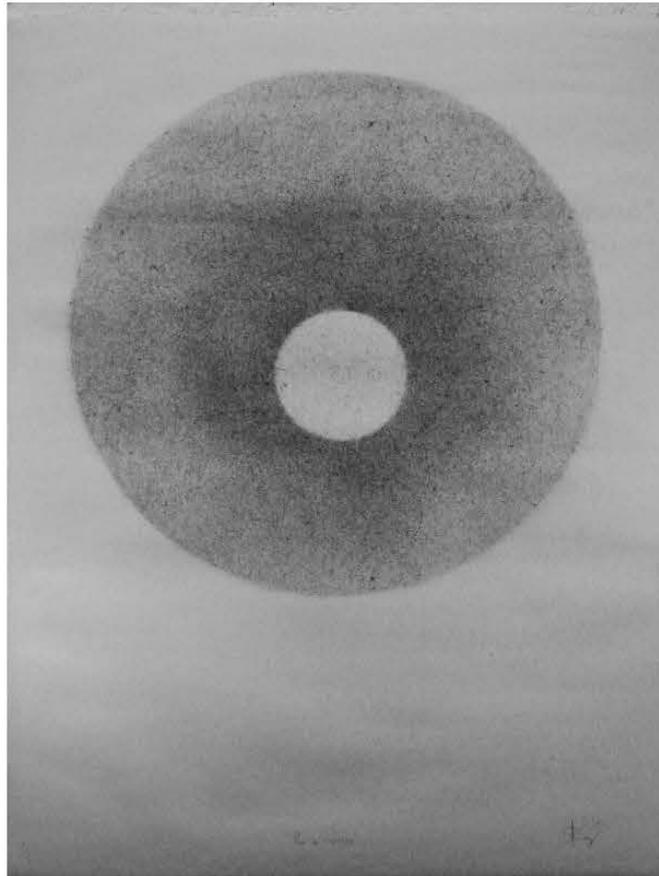


Fig.77

El proceso consistió en colocar la plantilla con el diseño previamente calado sobre el papel de impresión, para poder rociar el adhesivo sobre él, acto seguido, coloque el papel sobre la platina del tórculo y dejándolo en contacto directo con el fieltro, para después pasarlo por el tórculo; una vez hecho lo anterior, se quitó el papel que quedó ligeramente pegado al fieltro y así repetí el procedimiento para lograr contrastes y grises en la imagen.

La tercera y última obra se intitula “Todo verbo es del polvo...incluso el suyo” (Fig.78), para ésta pieza el motivo principal era hacer un paisaje o mapa, de ésta manera recree la vista aérea del primer cuadro de la Ciudad de México.

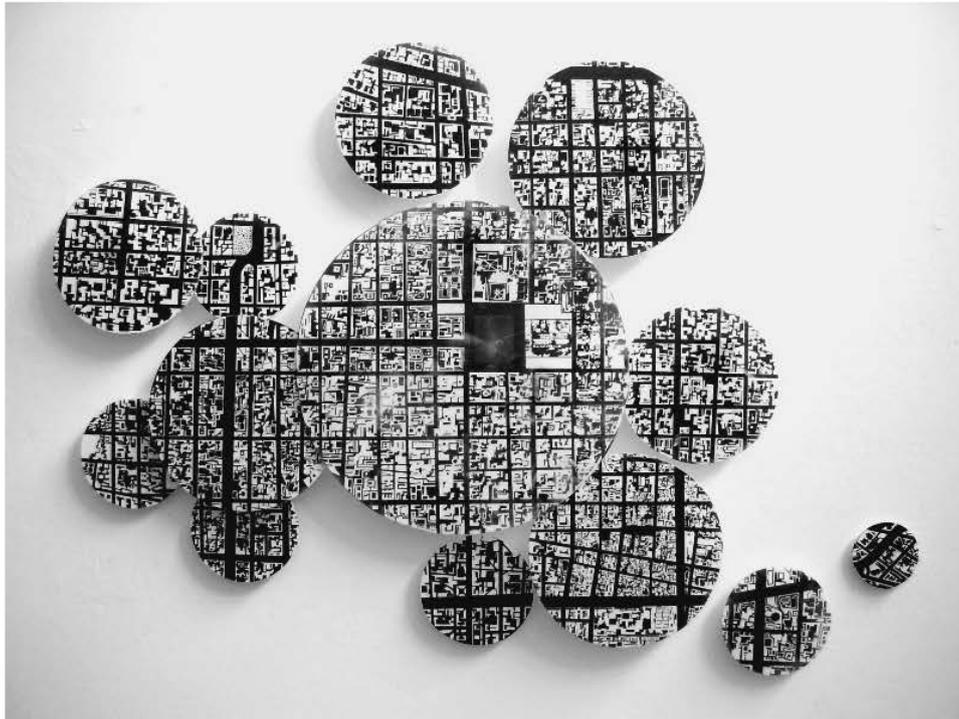


Fig.78

La diferencia de este proyecto con los dos anteriores, versó sobre la posibilidad de fijar polvo previamente recolectado de un lugar en específico, sobre diferentes soportes, de este modo, el polvo tendría una carga significativa a partir de la forma que tomara el diseño de la imagen, es decir, el polvo y mugre acumulados de distintas partes de la Ciudad de México, conformaría la imagen del mismo lugar que lo generó. Por otra parte, la utilización del acrílico como soporte, obedeció a la posibilidad de éste en las variantes de montaje que ofrece el material, por una lado su ligereza y fácil manejo, así como de la forma que tomaría, pues son una serie de círculos de distintos tamaños que colocados estratégicamente tratan de evocar una suerte de sarampión en extensión.

Por lo anteriormente descrito, el motivo principal de esta serie de trabajos con polvo y mugre, eran el de utilizar a éstos como el pigmento o tinta en una composición bidimensional. Así, la inconciencia colectiva de los hechos y el polvo como episodio de vida, se conjunta en la intención de estampar lo que se encuentra ahí, a la mano, lo que no desaparece y que sin embargo se trata de ocultar y disimular, transportándolo de un lugar a otro, adquiriendo así, poco a poco un olor a memoria, conformando imágenes como un acto de representación paisajístico en mugre y polvo, en oposición a una pretendida pulcritud de la conciencia social.

3.2.3 La instalación y la multiplicidad

Como ya he mencionado, la práctica de la instalación en mi producción artística, se originó en los seminarios del Maestro Tadashi; ilustrando los trabajos realizados en ése período en el capítulo primero de este trabajo de investigación, por lo cuál considero pertinente ahora mostrar ocho de los trabajos más representativos en mi producción artística posteriores a los seminarios del maestro Tadashi.

La primera obra es una instalación en campo abierto intitulada “Alfombra Cero” (Fig.79 y Fig.80), compuesta por decenas de nidos de pájaro manufacturados en yute; siendo el motivo principal de la pieza el de contrastar por una parte el color, textura y forma regular de los nidos con los de la tierra del lugar y por otra parte la disposición estratégica de cada nido a manera de módulo en una estructura regular contra la apariencia aleatoria de la tierra que sirvió de soporte de la pieza. (La pieza tiene una medida de dos metros de diámetro por 35 cm de altura)

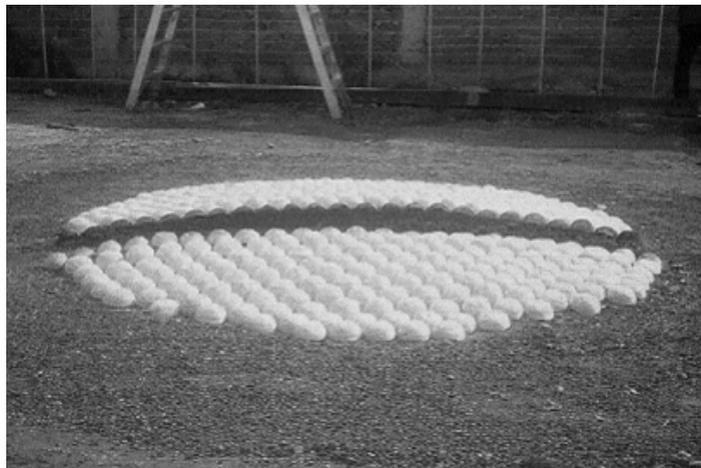


Fig.79

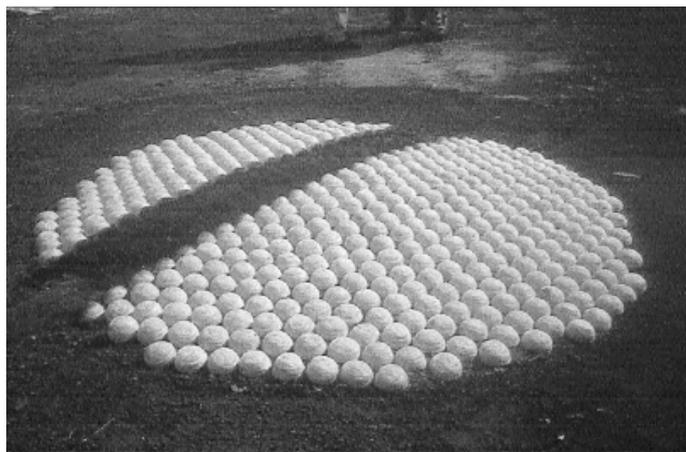


Fig.80

La siguiente pieza es “Alfombra Límite” que ocupaba un área de 35 m² (Fig.81 y Fig.82), la cual se origina a partir de una intervención espacial en el bosque de Tlalpan en Cd. De México.

La pieza es el resultado de un trabajo de campo en el lugar a intervenir, donde se analizaron las características físicas, sociales y estéticas del lugar; dando por resultado que el bosque no era tal, pues parecía estar más emparentado con el concepto que tenemos de un jardín, pues el territorio de éste “bosque”, estaba en constante amenaza de extinción por diversas índoles, tales como la contaminación, las invasiones urbanas por parte de los diferentes grupos sociales que tienen su casa alrededor del bosque y el maltrato y olvido al que es sujeto por visitantes y autoridades del lugar.

De tal manera, este bosque era más parecido a un jardín que dependía del cuidado y mantenimiento por parte de los usuarios, pues ya no era capaz de originar sus propios ciclos naturales de regeneración.

Y así bajo estos datos y la consiguiente conceptualización del espacio a intervenir, decidí hacer fehaciente esta actitud urbana del uso indiscriminado del espacio natural por un espacio más a nuestra medida humana. Así, que coloqué poco más de 250 adoquines de cemento como una estructura modular entre algunos árboles, usando la tierra y paja del lugar como soporte de la pieza.



Fig.81

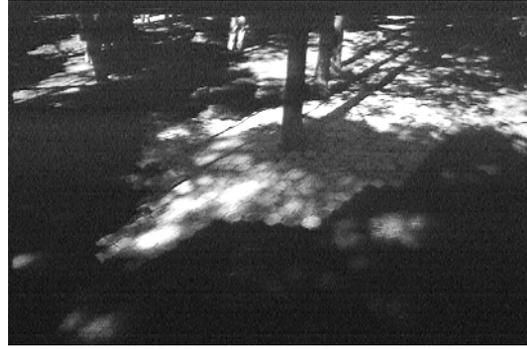


Fig.82

La siguiente instalación se titula “Círculo Dos” (Fig.83), que es una pieza en espacio cerrado y con un diámetro de 1 metro, se compone con cientos de varas de ahizote previamente cloradas, piedras y tierra del lugar.

En la pieza la tierra y las piedras son el soporte de las varas de ahizote, de tal importancia que el soporte tendría que ser de materiales en una relación con el lugar donde se mostraría la pieza, por lo que se tuvieron que recolectar del basamento del museo (en Toluca); y por otro lado las varas fueron recolectadas en la Cd. de México, por lo que la obra hace referencia en cada caso particular del tiempo-espacio de cada uno de los materiales.

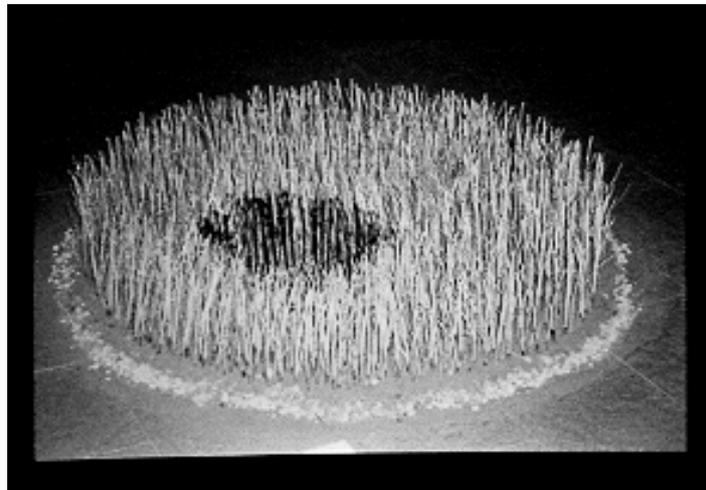


Fig.83

A continuación la pieza “Alfombra Uno” de 29 m² de área ocupada y una altura máxima de 60cm (Fig.84 y Fig.85), es una obra conformada por 15m³ de tierra del lugar y poco más de 2700 nidos de pájaros hechos de yute, es una obra que contiene las características formales que conforman un paisaje, tales como, horizonte, perspectiva, alturas variables y un ordenamiento aparentemente aleatorio de los elementos que lo forman.

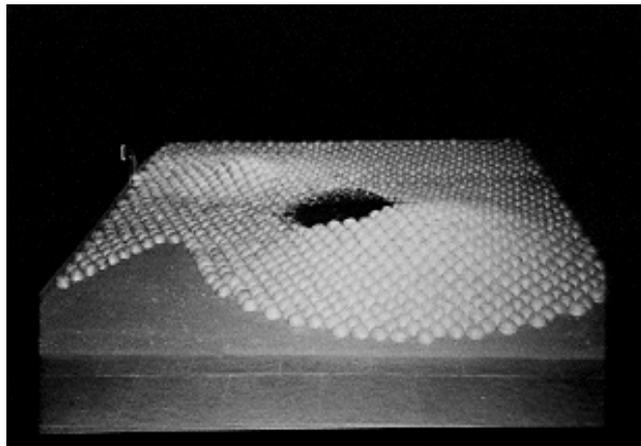


Fig.84

La pieza fue ajustada a un espacio específico dentro de un museo para poder ser vista desde distintos puntos, pues el acceso a la sala es por medio de una rampa que va bajando por un costado donde se dispuso la pieza, luego la vista frontal y una vista aérea a la que se tenía acceso por otra parte del museo en la doble altura que ofrece la sala de exhibición.

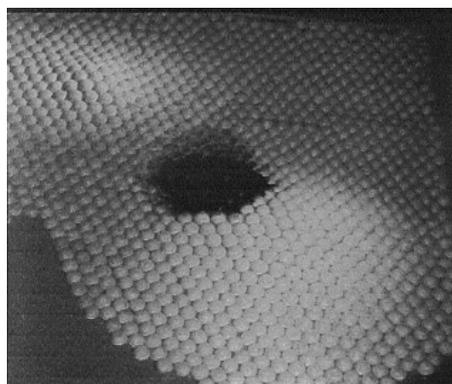


Fig.85

La obra que veremos ahora lleva por nombre “Espiral”, es una pieza de 1.7 metros de diámetro y una altura de 1 metro (Fig.86, Fig.87 y Fig.88), que tiene como elementos principales: nidos de pájaro hechos de yute, tierra y arena del lugar.

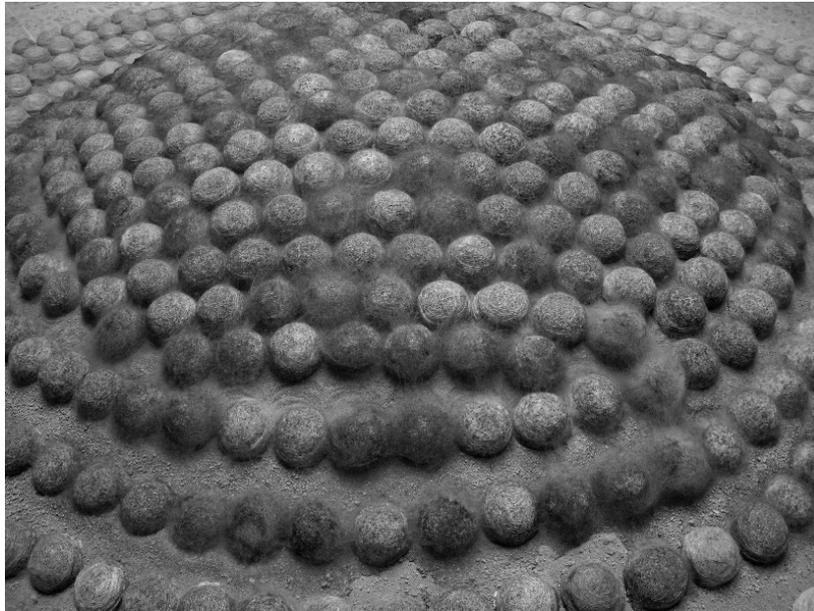


Fig.86

La obra, como dice su título, es una espiral compuesta por cientos de nidos de pájaro de yute acomodados sobre un cúmulo de tierra y arena recolectada del lugar, pero en ésta ocasión, la tierra y arena fueron recolectadas húmedas y dispuestas dentro del cubo de luz de un edificio que se ocupa como centro de cómputo del tecnológico regional de Toluca.

El techo del cubo de luz era un domo translúcido de acrílico y las paredes del cubo eran de cristal, que delimitaban el área de decenas de equipos de cómputo con el espacio de tránsito de los usuarios del edificio. De tal manera, esta última área contenía todo el calor del edificio, por lo cuál, una vez emplazada la pieza, la cubrí con una lona plástica para recrear un microclima, que a los dos días formó una capa homogénea de moho sobre los nidos, cambiando el color y textura de la obra en su totalidad, a manera de un sistema en estricto orden ecológico.

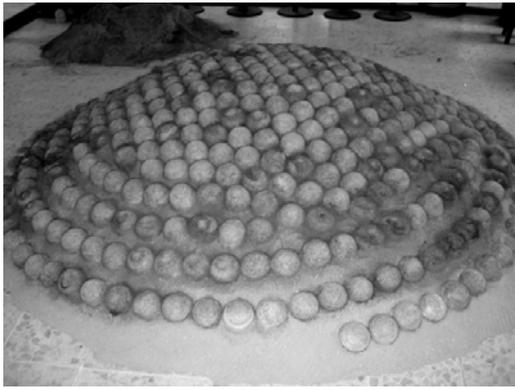


Fig.87

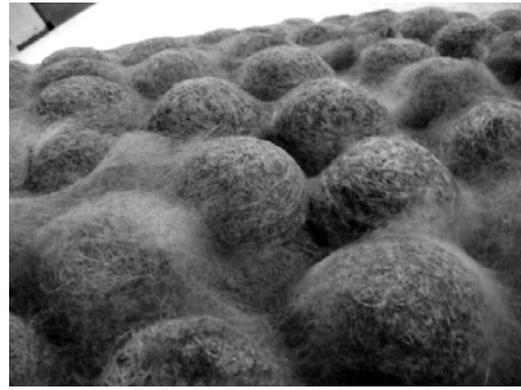


Fig.88

La siguiente instalación la nombré “Avión”, tiene una medida aproximada de 75m² y una altura máxima de 7 metros (Fig.89, Fig.90 y Fig.91). La intención principal de ésta pieza, es la de intervenir el espacio de un edificio con doble altura, que permite ver la obra en diferentes ángulos, permitiendo así al espectador diferentes referentes visuales de la pieza.

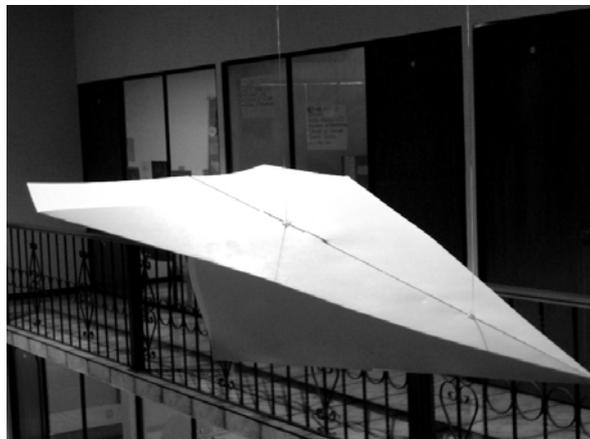


Fig.89

Los elementos que componen a la obra son hechos en su totalidad de aviones hechos de papel, partiendo de la medida de un 64avo de un papel tamaño carta, que fue creciendo hasta la medida de una avión de papel de 3.5 metros de envergadura, hacia el fondo del edificio en dirección ascendente.



Fig.90



Fig.91

La obra en cuestión se intitula “Paisaje” (Fig.92, Fig.93 y Fig.94), que es una instalación que tiene como objetivo, el provocar en el espectador una observación profunda sobre lo que se encuentra enfrente de el, a partir de la apariencia en color, textura, forma y disposición de los elementos en la obra con relación de las leyes físicas de gravedad de la materia.



Fig.92

La pieza en cuestión, es una instalación en espacio cerrado, que toma lugar en un edificio de triple altura, ocupando un espacio de 27 metros cuadrados y con una altura de 9 metros.



Fig.93



Fig.94

La última instalación a revisar lleva por título “Cuarto Uno”, es una pieza que mide 2.6 metros de alto por 2.60 metros de ancho y 6.70 de profundidad (Fig.95, Fig.96 y Fig.97).

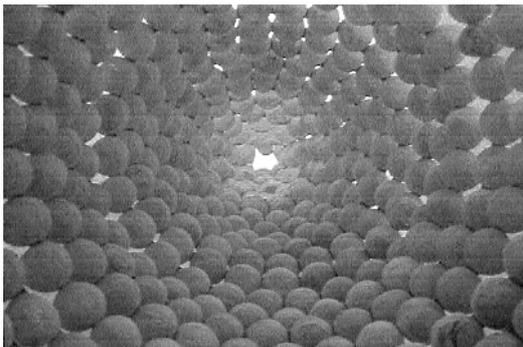


Fig.95

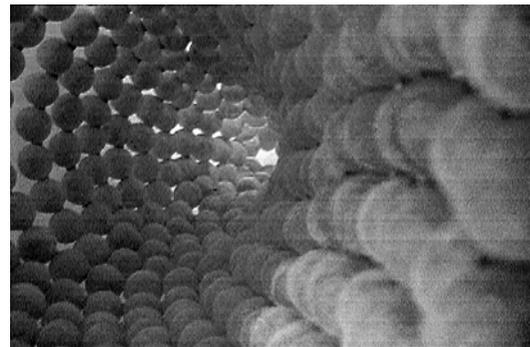


Fig.96

La pieza es un colgante, que ocupa el 85% del espacio de la llamada galería de pequeño formato de la Escuela de Artes de la UAEM, el reto fue cambiar la percepción del espacio, a partir del emplazamiento de cientos de nidos de pájaro hechos de yute y montados sobre guías de madera comprimida (MDF).

Cada guía de MDF fue colgada una delante de la otra, partiendo del volumen de un solo nido y así de forma concéntrica ir multiplicándose de atrás hacia delante, siendo el límite espacial de la pieza, el propio espacio de la galería.

La forma en que fue montada la pieza, permitió que ésta tuviera características móviles, acentuando el punto de fuga de la obra y modificando la percepción del espacio en volumen y luminosidad.

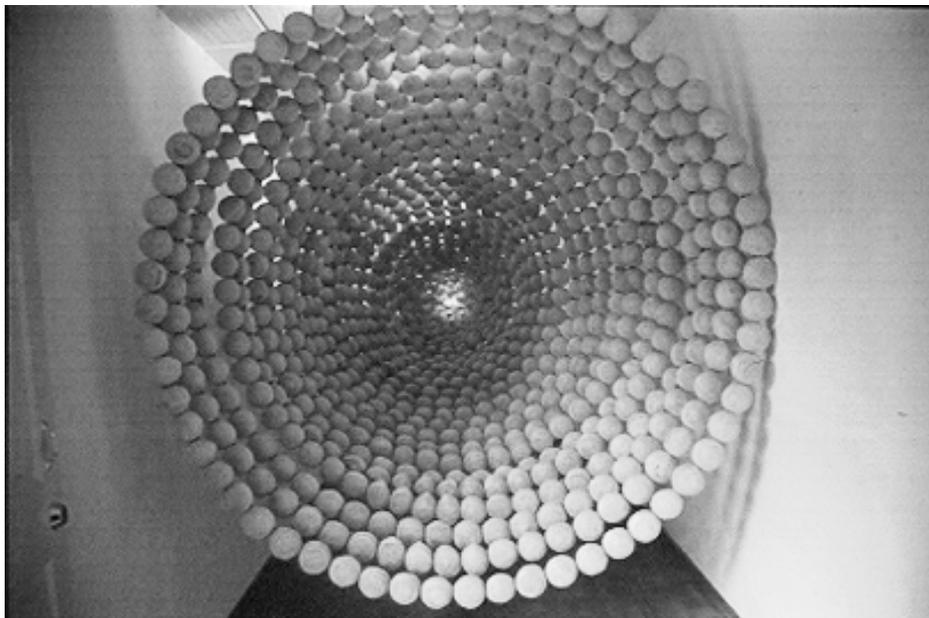


Fig.97

Una vez que he mostrado una parte de mi producción artística, solamente me queda mencionar las constantes formales y conceptuales que se pueden notar en mi desarrollo profesional.

Por una parte en la técnica del ensamble, la característica principal es la de construir un objeto a partir del ensamble de otros objetos de deshecho, basándome en una recolección previa de los objetos que compondrán la pieza final, relacionando las cargas simbólicas, históricas y de apariencia físicas de cada objeto a manera de contraposición.

En el caso de la producción en gráfica, los procesos técnicos son de gran importancia para mí, pues el motivo primordial de mi quehacer gráfico se basa en la relativización de los materiales de impresión y en los soportes que uso para poder estabilizarlos bajo las reglas de edición, impresión y conceptualización de la matriz, dándole a los materiales que utilizo en cada pieza una carga simbólica.

Así mismo, utilizo como estrategia práctica en la manipulación de las imágenes, el recurso del recorte y repetición de un motivo en sus diferentes posibilidades de acomodo.

En lo referente a la instalación, el proceso de cada obra se determina en la elección del espacio a intervenir, se trabaja sin un plan previo, privilegiando la intuición en el proceso de conformación del espacio intervenido. De tal modo, la obra se genera a partir del acomodo estratégico de los elementos que la componen de manera modular, para la creación de un espacio transitable.

Y por otra parte, se complementa con el criterio para la selección y recolección de los materiales que se utilizarán en cada pieza; resultando de la observancia de sus cualidades físicas, tales como su color, textura, volumen y posibilidad de acomodo en un conjunto.

3.3 Concepto de obra

La estrategia que desarrollé para integrar la tríada tiempo-espacio-materia en un concepto, fue a partir de darle al material a usar en la obra una importancia esencial en la intervención espacial de un sitio en específico, esto es, que la selección del material sucediera a partir de las cualidades físicas que ofrecía en color, peso, volumen y textura del mismo, determinando la producción de la obra. Así el material serviría como una unidad de convención para determinar las proporciones del espacio a intervenir, de tal manera que, el material seleccionado tendría dos cualidades en el proceso de producción: al principio uno de tipo noético y después otro de tipo afectivo o de connotación, para después ver la transición entre ambos y al final poner en el medio del proceso mi ser en el mundo, con él y dentro de él, en la producción de la obra artística.

A continuación explicaré el proceso de cómo el concepto de Lo Uno en lo Múltiple cobra forma.

3.3.1 Lo Uno en lo Múltiple

En un principio, la construcción del concepto “Lo Uno en lo Múltiple”, como estrategia, se compone de dos estados o situaciones que presento en diferencia, sin que esto se entienda que están irreconciliables o en oposición.

Para ejemplificar lo anteriormente dicho la letra “A” representará lo Uno y la letra “B” lo Múltiple, así estos dos estados o situaciones, constituirán una dualidad a manera de que A significará “bueno”, “derecho”, “justo”, “equilibrado” y B será “parcial”, “unilateral”, “desequilibrado”, “desviado”. A continuación muestro una tabla con equivalentes que me sirven para hacer la analogía en la construcción del concepto:

A	B
<p>Lo absoluto Lo infinito Dios Lo oscuro Igualdad Vacío Sabiduría Lo universal Lo uno</p>	<p>Lo relativo Lo finito El mundo La luz Diferencia Forma y materia Amor Lo particular Lo múltiple</p>

Así que, el “A” en lo “B”, significa que lo uno es lo múltiple, Dios en el mundo, lo infinito en lo finito y así sucesivamente, pero en realidad, no hay que entender ésta analogía en oposición, pues si pensamos que el “A” es el “A” y “B” puede ser el “B” cada uno por si mismo, no podremos avanzar, lo que quiero mostrar es que lo que hace lo múltiple (B) lo múltiple es que lo uno (A) está en ello, y que si lo uno (A) no está allí, no podemos hablar ni siquiera de lo múltiple (B).

3.3.2 Lo Múltiple en lo Uno.

Una vez estructurado el primer ejemplo, explicaré la siguiente estructura (que en el fondo es la continuación de la primera).

Si lo uno (A) está en lo múltiple (B), entonces lo múltiple debe estar en lo uno, y lo explicaré con dos situaciones o estados ya mencionados:

Dios es el mundo y el mundo está en Dios.

Dios y el mundo están separados y no son idénticos en el sentido de que Dios no puede existir fuera del mundo y que lo uno no se distingue de lo otro.

Es decir, son uno y sin embargo, cada uno conserva su individualidad, pues así, Dios es infinitamente particularizante y el mundo de particulares se encuentra anidado en el regazo de Dios.⁴

3.3.3 De lo noético a lo connativo.

En el presente punto, la transición de las cualidades noéticas de los dos puntos anteriormente desarrollados, se transforma en connotación, se encarna, es una personalidad viva, sensible y volitiva, dispuesta a demostrar, indagar, considerar, exponer y conocer algo, es decir, aparece la forma de ser del ser ahí como ser en el mundo.

Es en este punto, cuando el concepto de lo uno en lo múltiple y con un en medio que es mi propia existencia, es que me pregunto por mi propio ser, pues, si dios es el mundo y el mundo está en Dios, entonces la pulga en Dios es más real que el ángel por si mismo⁵. De tal manera pregunto por mi ser más sustancialmente, pues lo uno y lo múltiple se unifican como una identidad viva de la contradicción, y así desde el en-medio, sale a manera de un ente que interroga al ser por su sentido.

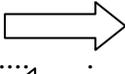
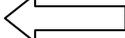
3.3.4 La abstracción lógica.

En este último punto, es cuando se tiene conciencia lógica y noética de lo uno y lo múltiple, y puedo referirme a su identidad contradictoria con todas las referencias y analogías a mi ser –ahí, que adviene en su más peculiar poder ser, denostando primero movimiento y luego en un advenir, en un desplazamiento de la lógica a la personalidad, es decir, el *logos* sale ahora de su encierro y se encarna, entrando en un mundo de complejidades de tipo intelectual, afectivo y de connotación en un continuo movimiento por llegar a la meta.⁶

En este sentido, establezco los siguientes diagramas, dónde lo uno es A y lo múltiple es B, mostrando cada una de las estaciones de transformación:

El primer estado es: A  B

El segundo estado es: A  B

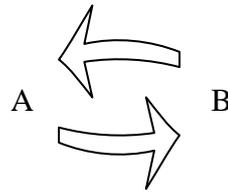
El tercer estado será: A..... B


⁴ D.T.Suzuki/Erich From. *Budismo y psicoanálisis*.pág.70.

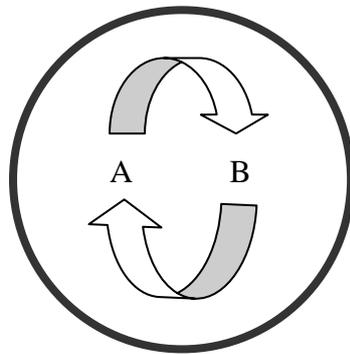
⁵ Ibid Pág.71.

⁶ Gómez Martínez, Armando, *Notas para tesis*, México.

Pero como el tercer estado significa el cambio de lo noético a lo connativo y de la lógica a la personalidad, denotando movimiento, quedará así:



En el cuarto estado el diagrama se transformará en un círculo, indicando movimiento vivo e incansable, a manera del símbolo chino del yin y el yang o el ollín en la cultura náhuatl:



De tal guisa, estos cuatro estados hacen referencia al proceso de producción de mis obras. En un primer lugar sucede un análisis en dos polos de diferenciación en el conocimiento del material a seleccionar. Por un lado observo los elementos componentes de éste, que en sí hacen referencia al material pero no son la totalidad de éste. Por otra parte, una vez hecho el primer análisis, hago la identificación de la materia en su totalidad, tomando en cuenta sus particularidades físicas como posibilidad de construcción de un objeto en un espacio específico.

En referencia directa, la obra “Pirámide Uno” en cada uno de los cubos pintados que la componen, representa no tanto a cada uno de los niños que los pintaron, en realidad evoca a la convivencia entre los niños y yo en las sesiones de dibujo. De tal traza que a la misma usanza de la construcción colectiva de las antiguas pirámides en México, la mía fue siendo estructurada como el aglomerado de varias experiencias y

expectativas de lo que somos y queremos ser, de lo que pensamos y deseamos, de hecho la instalación se levanta en honor del encuentro entre dos lejanos desconocidos que construyen su reflejo en el otro a partir de un obra artística de carácter colectiva.

3.4 Descripción de materiales

A continuación haré la descripción de los elementos y materiales que conformaron la obra en cuestión:

Elementos conceptuales:

- 1200 cubos (Aprox.), de 10 cm X 10 cm X 10 cm c/u de madera (ciprés *Hinoki*). (Fig.98).
- Caja (3.6 m X 3.6 m X 3.6 m) ensamblada en madera por medio de bastidores con un recubrimiento de hojas de triplay de 15 puntos y pintadas en su exterior.
- 12.96 m² de arrozal de la Ciudad de Seiyō.
- 260 estudiantes japoneses de dos primarias y un kinder de la Ciudad de Seiyō.
- 4 sesiones de dibujo (Dos en dos primarias, una en un kinder y una en el lugar de exhibición). (Fig.99)
- 1 mexicano.
- Forma piramidal de la obra en el interior de la caja.



Fig.98



Fig.99

Materiales estructurales, de pigmentación y ensamble:

- 4 Hojas de triplay de 15 puntos y de 3.6 metros en cada lado (Paredes de la caja). (Fig.100).
- 163.6 metros de madera de 5 cm X 3 cm (Para bastidores de la caja).
- 110 polines de ciprés *Hinoki* (Para fabricación de los cubos y estructura interna).
- 40 kg de pintura vinílica blanca.
- 10 kg de pintura de color.
- 10 rodillos para pintar.
- 200 tornillos para madera (Diferentes medidas).
- 100 plumones a prueba de agua.
- 10 kg de pintura acrílica no tóxica (Diferentes colores).
- 200 Crayones de cera pigmentada.
- 8 Litros de pegamento para ensamble en madera.



Fig.100

En el presente punto hago una diferenciación entre los elementos conceptuales que componen la obra y los materiales que se utilizaron en la estructura de la misma,

correspondiendo a la primera diferenciación, aquellos elementos que en su forma y presencia evocan a un significado, de tal modo estos elementos interactúan en distintos tiempos en el proceso de construcción de la forma y concepto de la obra.

En la segunda diferenciación que hago, atañen a los mecanismos y medios técnicos para la construcción de la estructura física que contiene a los elementos conceptuales ya citados.

3.5 La obra en espacio específico y lo modular

El contexto en que la obra fue emplazada determinó en gran medida el proceso de la misma. Por un lado la exposición era de carácter internacional y se sustentaba en una curaduría previa, donde los artistas invitados tendrían que intervenir espacialmente el interior de una caja de 3.6 metros por cada lado, la cuál se encontraba construida sobre un arrozal de la isla de *Shikoku* en Japón. La temática era libre, siempre y cuando no se excediera el espacio de la caja asignada. De tal índole, el espacio de la exhibición donde se dispusieron todas las cajas para los artistas invitados, era una pieza que hacía una intervención de paisaje, pues por el formato de cada caja, su apariencia diferenciada por colores vivos y su disposición estratégica en el paisaje de un arrozal enorme, contrastaba con las montañas que lo rodeaban (Fig.101).



Fig.101

Por otro lado en un segundo término, cada caja era una pieza de arte individual, a manera de un elemento constituyente de un objeto mayor: el sitio de exposición. Y bajo esta reflexión, es que decido utilizar también un cubo como unidad de medición en la intervención del espacio interior de un cubo mayor.

En este caso, el cubo fue considerado en sus posibilidades modulares de acomodo y así de manera estratégica decido construir una pirámide como contenedor de la interacción con el lugar y la gente que lo habita.

A continuación hablaré de las características de la obra en un sitio específico, para después describir sus propiedades modulares.

a) El lugar (sitio y no-sitio)

Mi trabajo con la instalación en espacios abiertos y cerrados, se enfoca en la experimentación con diferentes materiales en la configuración de mi obra tridimensional bajo tres preceptos principales: tiempo, espacio y materia y así a partir de ésta tríada he compuesto mi concepto de “Lo uno en lo múltiple” como estrategia, en dónde la unidad de la pieza reside en su propia multiplicidad, es decir, en la aparente obviedad en que cada uno de los módulos muestra su naturaleza y en un segundo tiempo en conjunto, nos hablan de otra cosa.

“Pirámide Uno” (Fig.102) es una *instalación* compuesta a partir de un módulo, que repetido estratégicamente compone a la pieza en su totalidad, de tal suerte que la percepción del tiempo-espacio y la materia que la compone sea diferente. Por otra parte esta pieza es *in situ*, esto quiere decir que fue producida para el lugar en específico donde se expuso, tomando en cuenta dos aspectos: El espacio interior de la caja y la gente del lugar.

La obra es una intervención espacial en el interior de un cubo de madera de 3.6 metros de alto por 3.6 metros de largo y 3.6 metros de profundidad, que fue dispuesta sobre un campo de arroz. Bajo éstas circunstancias, la obra se genera como un comenzar

de *cero*⁷ en un incierto punto en el proceso del arte, donde solamente la percepción cuenta. En este sentido la obra fue conformada por más de 1200 cubos de madera, como un objeto de arte colectivo.



Fig.102

La obra hace alusión a las pirámides mexicanas y egipcias hechas de piedra, pero con la intención de que la mía no sobreviva a su creador, así la pieza es una instalación que quiere dar testimonio de momentos y hechos en un tiempo y espacio específico.

De este modo, “Pirámide Uno” es *aquello en torno a lo cual se han reunido las propiedades*⁸, es decir, la obra se presenta como un contenedor de experiencias en forma de un objeto reconocible como lo es una pirámide, de tal suerte la estructura de la pirámide es el conjunto de más de 1200 cubos de madera, los cuales fueron pintados en cuatro sesiones de dibujo por niños de dos primarias y un kinder de la región (Fig.103).

⁷ Tadashi Uei. Op.cit.

⁸ Martin Heidegger. *Arte y Poesía*. Pág.42



Fig.103

En este tenor, la obra se ubica en dos tiempos-espacios a saber: por un lado el cubo de 3.6 x 3.6 x 3.6 metros como una obra de paisaje intervenido (sitio) y por otra parte, en el interior del cubo, una obra en configuración de su propio espacio (no-sitio).

A continuación retomo la tabla de analogías que hace el artista R. Smithson entre el sitio y el no-sitio, para ver los puntos de encuentro entre estas dos categorías en mi obra “Pirámide Uno”:

La analogía que hace R. Smithson de estas polaridades, es la idea de que la obra, en lugar de solamente ocupar un lugar, constituye ya el lugar.⁹

⁹ A.A:V:V. Op.cit. Pág.33

SITIO	NO-SITIO
Límites abiertos -El cubo de 3.6m en el paisaje	Límites cerrados -El espacio interior del cubo de 3.6 metros
Una serie de puntos -El emplazamiento de las cajas de los demás artistas en el paisaje como punto de referencia	Un ordenamiento de la materia -Los cubos manufacturados por mí, en un orden estratégico al interior de la caja
Coordenadas exteriores -La exposición como paisaje ó el arte del paisaje, intervención en el paisaje	Coordenadas interiores -De tipo afectivo y cultural, la pirámide como puente de entendimiento e interacción
Resta -Integración de los cubos de 3.6 metros en un particular, pequeño y específico lugar en el paisaje	Suma -Intencionalidad por llenar el espacio interior del cubo con materia resignificada
Certeza indeterminada -Cubo de 3.6 metros (espacio circundante-hacia fuera)	Incertidumbre determinada - Cubo de 3.6 metros (espacio interior-hacia dentro)
Información fragmentada --El campo de arroz, las montañas y los cubos de 3.6 m de colores	Información contenida - Más de 1200 cubos de 10cm c/u decorados, la pirámide, las sesiones de dibujo y los niños
Reflejo - Inercia contemplativa (juicio)	Espejo -Interacción colectiva (reflexión)
Algún lugar (físico) - Japón/Arrozal	Ningún lugar(abstracto) México/Pirámide

De tal manera la obra “Pirámide Uno”, se constituye como una obra abierta en la interpretación de los elementos que la componen en su interior, así como de la carga simbólica que representa la caja de color vivo sobre un arrozal que ha sido sembrado desde épocas tan antiguas como el mismo Japón.

Entonces la obra y el proyecto en general de “*Tanbo X Project*”, son uno en constante diálogo y estructurados para ser exhibidos en el lugar en específico donde se llevó a cabo.

b) El módulo

En lo referente a las cualidades modulares de la obra “Pirámide Uno”, se han aplicado operaciones lógicas-perceptuales de simetría modular básica en su construcción y para describir lo anteriormente dicho tendré que contar el proceso.

En un principio el paso más importante fue el de elegir (a manera de descubrimiento-reconocimiento) el elemento básico para la intervención del espacio interior del cubo (de 3.6 metros de cada lado) que se me asignó.

El elemento elegido fue el cubo, como forma geométrica básica en la posibilidad de acomodo en el espacio, esto sucedió a manera de un retruécano de tipo formal en la apariencia de la obra; meter cientos de cubos en uno mayor, el cubo mayor cortado en cubos menores como elementos compositivos de éste. (Fig.103 y Fig.104)

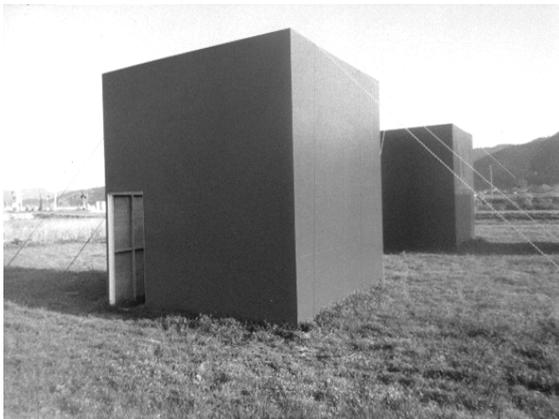


Fig.103

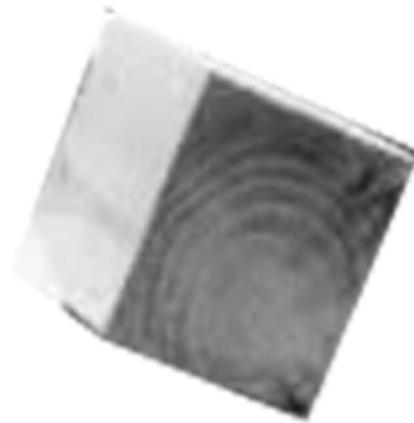


Fig.104

La medida del cubo pequeño fue de 10 cm en cada lado, así que éste cubo tendría la posibilidad de acomodo dentro del cubo mayor, en un orden estratégico para la estructuración de una forma piramidal.

Así la noción de modularidad de la obra radica en el reconocimiento del elemento básico en la construcción de una regla en la derivación de una estructura en específico.

A continuación desglosaré las estructuras modulares con las que cuenta la pieza:

- La obra como elemento simétrico modular derivado de objetos posibles o imposibles, es una estructura modular basada en un cubo “natural” en tercera dimensión, con la posibilidad de tres posiciones en el espacio: arriba, abajo, inferior derecha, inferior izquierda, teniendo la posibilidad de ser un punto de vista. Así como un cubo *koffa* que al contener las tres direcciones, representa un punto de cambio, comprobando tener multiplicidad simétrica. (Fig.105)
- La obra como proyección de un entramado uniforme plano y luego tridimensional, funciona como un adoquinado plano, esto es que cada cubo componente de la pirámide fue pintado como un solo plano en el piso por los niños, para después ser colocados en una estructura tridimensional de abajo hacia arriba y de adelante hacia atrás como una proyección de un enlace supeditado a la forma de la estructura piramidal. (Fig.106)
- La obra como un objeto ornamental antisimétrico derivado de un carácter ó estilo particular, la modularidad en este sentido funciona como un patrón llave en los rasgos infantiles que contienen los dibujos de los niños sobre cada uno de los cubos decorados, así la posibilidad de combinación entre líneas interrumpidas, el colorido, la fluidez de los trazos y la ausencia de volúmenes en los diseños, conforman un mosaico heterogéneo que al ser visto en su totalidad crea una unidad perceptual, pues incluso en los dibujos que se componían de más de un cubo, dependía del punto de vista desde donde se observara la pieza es que se iban formando las imágenes de los dibujos.(Fig.107)



Fig.105



Fig.106



Fig.107

3.6 Tiempo, espacio y materia en la obra “Pirámide Uno”

La obra en cuestión se sitúa en dos tiempos-espacios al mismo tiempo, como ya des-glosé anteriormente, esto se explica desde el sitio y no sito de la pieza. Por un lado encontramos que el cubo de 3.6 metros que me fue asignado, esta inserto en el paisaje de un arrozal y por otro lado tenemos el espacio interior de ése cubo por llenar. De tal forma tendremos que pensar en la obra como un preguntar por el ser de ella, recordar que el ser-ahí es la base de toda conciencia del ser-humano, lo que Heidegger llama el *Dasein*, de este modo la conciencia de esto en el ser lo hace ser lo que es y esto le permite entrar en relación con otros entes. Enseguida señalaré estos estados que guarda la obra como un objeto fenomenológico en un análisis de tiempo, espacio y materia:

- **TIEMPO:** La temporalidad de la pieza reside en la interacción de un ser-ahí individual en un mundo ajeno, por lo que el proceso de construcción de la obra no deberá entenderse como una experiencia en solitario, puesto que la obra como trabajo colectivo, se vivió (por los participantes en ella) el tiempo de su estructuración, en ella experimentamos el sentido de ésta, en el que opera una forma de ser-en-el-mundo a través del diálogo visual que quedó plasmado en

cada uno de los cubos pintados por los niños en la pirámide construida por mí, dando sentido e inteligibilidad a la existencia de cada *Dasein* involucrado.

- **ESPACIO:** La obra opera en dos espacios que se complementan en un juego entre el ocultamiento y el develamiento; por un lado está el paisaje orgánico y “natural” de los arrozales como símbolo de la cultura Japonesa, como la “tierra” del Japón, y por otro lado tenemos el espacio de la exhibición con los cubos bien definidos en forma y pintados de colores, como el “mundo” del arte, que colocados estratégicamente en el escenario del arrozal, contrastan con la apariencia aleatoria del paisaje. Esta contraposición ó encuentro entre el arte y el espacio de los arrozales, son integrados en el espacio interior del cubo por medio de una obra colectiva que relativiza las informaciones fragmentadas de dos culturas. El espacio de la tierra en el mundo y el espacio del mundo en la tierra.
- **MATERIA:** El proceso y los elementos componentes de la obra, conforman una función de intermediario entre el objeto y el sujeto, en éste sentido dicha relación nunca es de tipo primario ó directa, al contrario necesita y deja existir la apertura del Ser (toma de conciencia) y es en ésta apertura la que devela el “entre” ó el “en me-dio” donde es posible que la relación objeto-sujeto “sea”. Este intermediario es la pirámide, es la materia de la obra, pues la pirámide no solo es un objeto, sino parte del mundo de alguien, tiene su historia y cada rasgo de ella es evidencia de la existencia de 261 personas en un trabajo colectivo. En “Pirámide Uno”, experimentamos el sentido de la obra, en ella opera la verdad del Ser. Así, *cuando la producción trae consigo la apertura del ente, la verdad, el producto es una obra*¹⁰

3.7 Registro de proceso y montaje.

En el presente punto haré la descripción breve de montaje de la pieza al interior del cubo, haciendo mención al final de un evento que le dio un giro inesperado a la exposición, esto fue el inicio de la temporada de ciclones (Tifones), que afectan al Japón

¹⁰ STEINER, George, Algunos términos básicos, ED. FCE, Pág. 98-99

entre los meses de junio y octubre. Tomando en cuenta que la exhibición duraría todo un año. Mi llegada al lugar de exposición para realizar el proyecto, fue el día 4 de abril, teniendo hasta el 23 del mismo mes para terminar la pieza, a continuación presento las imágenes de proceso de la obra:

- En los primeros dos días, compro la madera y rento un taller de carpintería para poder cepillar los polines y cortar los cubos. (Fig.108)



Fig.108

- Del tercer al quinto día desbrozo y preparo el suelo del interior del cubo para tener una superficie plana para la estructura de la pieza. (Fig.109)



Fig.109

- Del cuarto al sexto día, pinto las paredes interiores del cubo con tres manos de pintura. (Fig.110 y Fig.111)



Fig.110



Fig.111

- Del séptimo al décimo día, se hace la estructura base de la pirámide, ajustando medidas y ensambles (Un día no se pudo trabajar por culpa de lluvia fuerte). (Fig.112, Fig.113, Fig.114 y Fig.115)



Fig.112



Fig.113



Fig.114



Fig.115

- Del décimo al décimo cuarto día, se hacen cuatro sesiones de dibujo con niños de dos primarias, una en un kinder y la última en el lugar de exhibición. (Fig.116, Fig.117, Fig.118 y Fig.119)



Fig.116



Fig.117



Fig.118



Fig.119

- Del décimo quinto al décimo noveno día, se ordenaron los cubos decorados para su presentación y ensamblaje en la pirámide, tomando en cuenta los diferentes puntos de vista que ofrecían los dibujos en conjunto y determinando en cada caso su posición en la obra. (Fig.120 y Fig.121) (Un día y medio no se trabajó debido a la lluvia)



Fig.120



Fig.121

- La obra fue terminada el día 23 de abril y lista para ser vista el día 25 en la inauguración, que tomaría lugar durante una fiesta popular de la región. (Fig.122, Fig.123 y Fig.124)



Fig.122



Fig.123



Fig.124

- La obra estuvo expuesta sin ningún problema durante los meses mayo y junio, sin embargo para finales del mes de junio comenzó la temporada de huracanes en la región.

- Para tal caso se hicieron preparativos para poder mantener en buen estado la exhibición, pero la mayoría de las cajas participantes fueron cayendo una a una por la fuerza de la naturaleza. Normalmente entre tres y cuatro ciclones golpean la isla al año, pero en esta ocasión hubo una cifra anormal, 9 ciclones pegaron directamente en la isla de un total de 23 que se formaron en esa época. (Fig.125, Fig.126, Fig.127 y Fig.128)

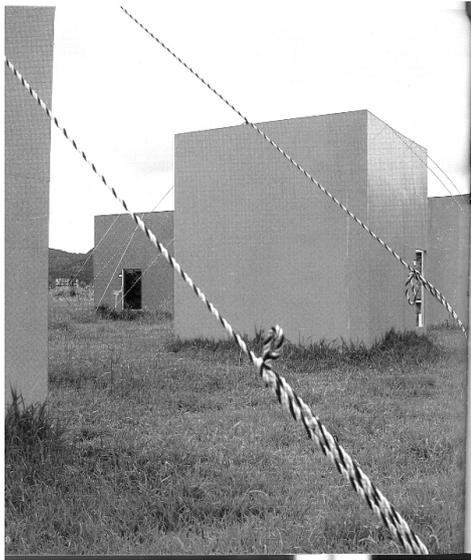


Fig.125



Fig.126.



Fig.127



Fig.128

- Cada uno de los 9 ciclones fueron destruyendo las 16 cajas de la exhibición. (Fig.129)

Fecha	Tifón	Cajas destruidas
Junio 21	# 6	2
Julio 31	# 10	10
Agosto 13	# 13	3
Agosto 19	# 15	0
Agosto 30	# 16	0
Septiembre 7	# 18	0
Septiembre 29	#21	1
Octubre 9	#22	0

Total 16 cajas

Fig. 129

- La última pieza en ser destruida por la naturaleza fue la mía, cuando el Tifón #21 pagó la visita. En general la obra “Pirámide Uno”, estuvo 5 meses expuesta. (Fig. 130, Fig.131 y Fig.132)



Fig.130



Fig.131



Fig.132

CONCLUSIONES Y COMENTARIOS

CONCLUSIONES Y COMENTARIOS

La realización de éste trabajo de tesis, ha sido posible solamente a través de la experiencia profesional como artista y académico en distintas instituciones. Por una parte, esta tesis ha sido la excusa perfecta para poder ver en perspectiva gran parte de mi producción plástica en los últimos años desde que tomé los seminarios con el Maestro Tadashi Uei en la ENAP-UNAM, y el poder abrir espacios de reflexión y desarrollo de mi producción personal para el encuentro y sistematización de una estructura conceptual propia.

Por lo anteriormente escrito, me es preciso puntualizar los aspectos más significativos que contiene este trabajo de tesis:

- El haber participado en los seminarios del Maestro Tadashi Uei, así como en proyectos de exposición organizados y asesorados por él, han marcado un punto de cambio en mi trayectoria profesional, pues el haber entendido que en el proceso de la producción de obra artística no es fundamental el objeto final (producto artístico), sino de cómo éste producto se genera, y está estrechamente ligado a la construcción de un concepto previo.
- En lo que concierne a mi participación en las exposiciones Cero-México y Cero-Japón, fueron experiencias muy importantes para mi desarrollo como artista, pues el reto fue conformar un grupo compacto para la organización, producción, difusión y presentación de obras de gran formato en espacios abiertos en México. Y por otra parte igual de importante, fue el tener la oportunidad de enfrentar y resolver una producción artística (para ser presentada en el Japón) hecha por mexicanos, evitando los localismos, privilegiando al diálogo y el goce del proceso en la conformación de la obra.
- El conocimiento y aplicación de nociones básicas de epistemología en los procesos de generación y estructuración de un método y estrategias propias, ha sido muy enriquecedor para la argumentación conceptual y teórica de mi producción artística; en específico, el estudio de la fenomenología alemana de E. Husserl y M. Heidegger, ha sucedido en la conformación de una estructura para

la reflexión sobre la producción artística personal. En el caso de lo revisado con E. Husserl, se privilegió una nueva forma de pensamiento, en donde se concentró la atención en el acto de la *experiencia de* antes que en la cosa experimentada o en la persona que experimenta, sin reducirlas a datos científicos o psicológicos fríos. En lo referente con M. Heidegger, se estudió la relación no diferenciada entre sujeto y objeto y de como un ser humano es en la apertura al Ser, y es esta apertura (o tomar conciencia de) la que ilumina y aclara el *en-medio*, donde es posible que la relación sujeto-objeto *sea*.

- Como ya mencioné al final del capítulo primero de éste trabajo, la tutela del Maestro Tadashi Uei sobre los proyectos personales de los alumnos asistentes a los seminarios, se fue desvaneciendo al terminar el segundo seminario, provocando en cada caso particular una búsqueda más personal hacia la estructuración de una metodología propia en la generación y producción de obra artística. En mi caso el desarrollo de una estructura conceptual propia se generó a partir de hacer uso las nociones de epistemología como posibilidad de entender otras realidades y en la práctica de la instalación como medio de expresión.
- Este trabajo de investigación me ayudó a entender en dónde mora la esencia de mi producción artística. De de tal condición es como en retrospectiva, identifico y estructuro el aparato conceptual de *Lo Uno en lo Múltiple* en integración con el tiempo, el espacio y la materia, generando una estructura que usa al concepto como estrategia para la producción de obra.
- En lo que concierne al marco histórico del presente trabajo de tesis, debo mencionar que la investigación generó un sinnúmero de especulaciones en mí, sobre el comienzo e identificación de la instalación como medio artístico. De tal forma, decido hacer una revisión específica de la historia del arte del siglo XX, esto es, me avoco a encontrar la genealogía de la instalación no de manera histórica lineal o por vanguardias, al contrario, lo que hago es enfocarme en la identificación y aparición del objeto como obra de arte y de su transformación hacia lo que esta a su alrededor, más de tipo descriptiva que explicativa en lo referente a sus desplazamientos formales. Por lo que propongo tres categorías en donde identifico los cambios sustanciales que ha sufrido el objeto artístico hacia

el caso de la instalación, estas categorías son: Del objeto representado al objeto presentado, Morfología del arte objetual y Morfología del campo artístico.

- Al preguntar sobre lo que una instalación es y de los resultados de mi investigación, concluyo que una instalación es un medio híbrido, no existe como tal, y que su única particularidad es su condición heterogénea, pues encuentro en la obra de distintos artistas y de diferentes épocas, constantes conceptuales y formales de lo que sería una instalación, lo que quiero decir es que, es más fácil preguntarnos lo que no es, cuáles son éstos elementos que no generan una obra en tiempo y en espacio. Un ejemplo para entender la imposibilidad de la instalación como una técnica estabilizada, sería el poder especular sobre dar un curso de instalación, pero nunca podríamos decir como hacerla o que elementos hacen una. De tal índole, considero que la palabra instalación no es importante, lo esencial es la intensión, de como el productor artístico se sirve de un campo en expansión de las artes. De tal manera, sería más preciso estudiar e incidir sobre aspectos de manejo de espacio y los elementos constituyentes que hacen que una obra en espacio específico sea.
- En general, en el segundo capítulo de este trabajo, se enfocó en identificar a través de la transformación del objeto artístico, las preguntas esenciales de lo que es una obra de arte, por lo que me llevó a preguntar después por lo que es un artista y aún mejor, hacer la pregunta esencial, ¿Qué es el arte?
- La pertinencia de hacer una revisión sobre la modularidad en el arte, me fue en exceso sorprendente, si bien había constantes geométricas en mi producción de obra, estas nociones casi intuitivas, son constantes no solo mías, sino del ser humano en general, lo interesante es entender estos principios de modularidad y geometría, hacia lo que se generarían en distintos contextos, Es decir, preguntar por el origen de la modularidad en el arte, es preguntar por el arte como el *Dasein* histórico de un pueblo.
- La revisión hecha sobre el *Land Art* y el *Earth Art* me ayudaron a entender los conceptos del sitio y el no sitio de la escultura en un campo expandido, de tal traza considero que el lugar no existe, lo que existe es la obra y en cada caso la

obra es el lugar y el espacio a través de las informaciones y elementos que contiene como obra artística.

- La propuesta presentada en el capítulo tercero de este trabajo, es una obra que considero representativa de mi producción profesional, esto es que en ella encuentro las constantes formales, conceptuales y estratégicas con las que trabajo en mi producción. Así también, debo mencionar que la obra “Pirámide Uno” es un objeto, concretamente un objeto de la percepción sensible, lo que llamaría ahora vivencia, y es ésta el modo en el que el hombre vive el arte, informándonos sobre su esencia.
- Durante el desarrollo de esta tesis, se tuvo que ordenar archivos de texto y de imágenes, así como la generación y clasificación de registro de obra, en pocas palabras, ordené todo mi portafolio profesional para que pudiera ser objeto de estudio en el presente trabajo de investigación. De manera general, la tesis funciona como la suma reflexionada del origen, desarrollo y estructuración de un discurso artístico en mi particular caso. Así también, hago una revisión de casi toda mi producción para la identificación de constantes y puntos de encuentro para la estructuración sincrónica de mi aparato conceptual en relación con la producción de obra artística.
- Por último, hago constar en el anexo a este documento, que parte de este trabajo de investigación generó la base teórica y práctica de la asignatura del Taller Básico de Arte de Concepto I y II en la Escuela de Artes de la UAEM, donde actualmente laboro, convirtiéndose en programa oficial en el año 2003.

ANEXO

ANEXO

Como ya cité en mis conclusiones, ahora presento los programas diseñados por mí, para las asignaturas del Taller Básico de Arte de Concepto I y II, de la Escuela de Artes de la UAEM.

Estas dos asignaturas son la aplicación de mucha de mi experiencia profesional y en su diseño ayudaron a ordenar y delimitar informaciones que ahora contiene el presente trabajo de tesis.

Sin más preámbulos, presento los programas de los talleres, los cuales se condensan en tres ejes interrelacionados entre sí, un eje de sintaxis, otro de semántica y por el último uno de tipo pragmático.

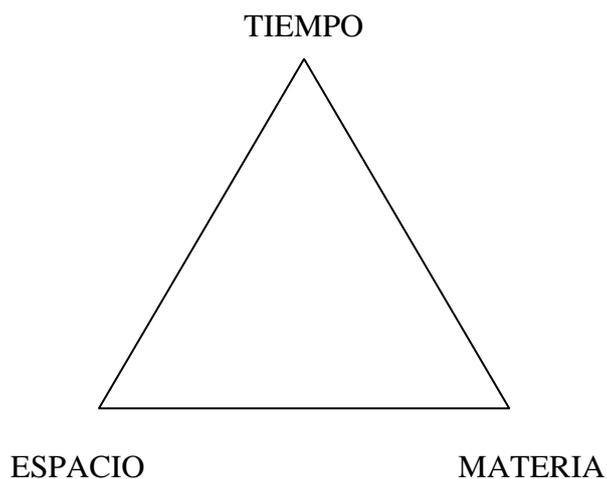
TALLER BÁSICO DE ARTE DE CONCEPTO I

PRESENTACIÓN

Este Taller Básico de Arte de Concepto I, está diseñado para que el alumno construya a partir de su propia experiencia en ejercicios dirigidos, una noción de pensamiento frente a la producción de obras de arte.

Así que el alumno hará una revisión de lo que fueron las vanguardias del siglo XX y de cómo se fueron generando cada una de las mismas, enfocándonos en la aparición del objeto como obra de arte y su transformación hacia lo que está a su alrededor.

Esto será de una forma descriptiva y no histórica, dándole prioridad a los proyectos personales que desarrollará durante el curso pues a través de ellos el alumno estructurará las estrategias de producción a manera de maquetas para crear una idea u concepto propio frente a la producción artística.



Asignatura; TALLER BÁSICO DE ARTE DE CONCEPTO I								
SINTÁCTICO			SEMÁNTICO			PRAGMÁTICO		
TEÓRICO BÁSICO			PROFESIONAL			ENFOQUES DE PENSAMIENTO		
Programa	Estrategia	Estrategia de acción	Programa	Estrategia	Estrategia de acción	Programa	Estrategia	Estrategia de acción
*La conciencia como intencionalidad	-Hüusserl, Edmund.	-Lectura en clase	*Tiempo	-Empezar de Cero.	- Elaboración de maquetas para cada caso.	*Del objeto representado al objeto presentado.	-Cirlot, Lourdes. -Fritz, Marchan. -Stangos, Nikos. -Cirlot, J. Eduardo.	-Exposición en clase. -Discusión Grupal.
*El mundo *El "en" *El "ser" *El "ser en si"	- Heidegger, Martin.	- Discusión grupal	*Espacio	-Manejo del espacio	-Lluvia de ideas.	*Morfología del arte objetual.	- Larrañaga, J.L. -Johnson, Ellen H.	-Material Audiovisual. -Visita a Exposiciones.
*El ser del hombre	-Sartre, J. P.	-Punto de encuentro	*Materia		-Mesa de discusión. -La Maqueta imposible	*Morfología del campo artístico.	-Catálogos de autor. -Textos de revistas.	-Visita a centros de información.

TALLER BASICO DE ARTE DE CONCEPTO II

PRESENTACIÓN

El arte de concepto, arte idea ó arte de la información, forma parte importante del lenguaje artístico desde hace poco más de 30 años.

La fuerte influencia del arte de concepto en años posteriores, se deja ver en casi todo el quehacer artístico actualmente, a tal grado de considerársele como otra disciplina más dentro del arte.

Así de éste modo, es necesario entender qué es el arte conceptual y cómo funciona el concepto en la producción de obras de arte, por lo que entender como se gesta, es entender que el pensamiento del ser humano es el origen de cada una de las ideas que determinarán la intención del productor artístico ante el fenómeno del arte.

El diseño del presente programa, es el seguimiento del anterior, tomando como base la tríada: *Tiempo–Espacio–Materia*; pero en esta ocasión, se pondrá al *Concepto* como centro de estudio, esto es, el *Concepto* será la piedra de toque para los otros tres puntos del triángulo, como origen constructor del discurso artístico en la producción de obras de arte.



Asignatura; TALLER BÁSICO DE ARTE DE CONCEPTO II								
SINTÁCTICO			SEMÁNTICO			PRAGMÁTICO		
TEÓRICO BÁSICO			PROFESIONAL			ENFOQUES DE PENSAMIENTO		
Programa	Estrategia	Estrategia de acción	Programa	Estrategia	Estrategia de acción	Programa	Estrategia	Estrategia de acción
El mundo frente al hombre	Fromm, Erich.	Lectura en clase	Concepto (proyecto artístico)	video	Elaboración de maquetas	El Campo Artístico : * La obra de arte * El artista * El arte	*Greenberg, Clement.	Exposición en clase
La no-conciencia	Suzuki, D.T.	Discusión grupal		Perfomance	Elaboración de obra		*Aliaga, Juan. /Cortés, José.	Discusión General
Idea de lo absurdo	Camus, Albert.	Punto de encuentro		Acciones	Lluvia de ideas		*Art & Language	Material audiovisual
Justicia y arte	Trotsky, Leon.			Instalación	Mesas de discusión		*Duchamp, M.	Vistas a exposiciones
Sentido y percepción	Bachelard Gastón			Ensamble			*Hara, Hisako.	Visita a centros de información
			Multi-media		*Hatanaka, M.			
			Arte sonoro		*Iida, Takayo.			
					*Kataoka, M.			
					*Lamarche-Videl, B.			
					*Larrañaga, J.L.			
					*Shimuta, N.			
					*Catálogo de artistas.			
					*Revistas especializadas			

FUENTES DE INFORMACIÓN

FUENTES DE INFORMACIÓN

A.A.V.V. **New visions in contemporary japanese art**, Mori Ed. LTD, Japón, 2004.

A.A.V.V. **Diccionario Esencial de la Real Academia Española**, ESPASA, Ed. Madrid, 1997.

A.A.V.V. **Installation Art**. Thames and Hudson.Ed. Ltd, London..1994

A.A.V.V. **Historia del arte, últimas tendencias**, tomo16, Océano Ed., España, 1993.

A.A.V.V. **La posmodernidad**, Kairós, Ed. México, 1988

ALIAGA, Juan / CORTÉS, José, **Crédito y descrédito del arte conceptual**, Valencia, Ed. 1989.

ART & LANGUAGE, **Art & Language**, Málaga, Ed. C:A:C:M:, 2004.

BACHELARD, Gastón, **Poética del espacio**, Alianza, Ed. Madrid, 1997.

CHUECA, F / IBEAS, Manuel, **El Arte del Siglo XX**, Plaza y Janés, Ed. México, 1999

CIRLOT, J. Eduardo, **El mundo del objeto a la luz del surrealismo**, Antrhopos, Ed. España, 1987.

CIRLOT, Lourdes, **Historia universal del arte, últimas tendencias**, Planeta, Ed. Barcelona, 1993.

COPLANS, John., **Mel Bochner on Malevich, an interview**. Art forum, Revista, junio de 1974.

DUCHAMP, Marcel, **El amor y la muerte incluso**, Siruela, Ed. España, 1994.

FREUD, Sigmund, **Obras completas**, Biblioteca Nueva, Ed. España, 1980.

FROMM, Erich, **Del tener al ser**, Paidós, Ed. México, 2004.

GABÁS, P. R. / ESCUDERO, A., **Martín, Heidegger. El concepto de tiempo**. FCE, Ed. 1999

GÓMEZ M., Armando, **Catálogo de exposición Cero México/Japón**, UNAM-CONACULTA, México, 2000.

GÓMEZ M., Armando, **Catálogo de exposición Tanbo X Project**, Art Taiyo, Ed. Japón, 2005.

GREENBERG, Clement, **Arte y cultura**, Paidós, Ed. Barcelona, 2002.

GUASCH, Anna María. **El Arte último del siglo XX**. Alianza, Ed. España.2000.

HEIDIGGER, Martin, **Caminos de bosque**, Alianza, Ed. España, 1998.

HEIDEGGER, Martin, **Arte y Poesía**, FCE, Ed. México, 1996.

HEIDEGGER, Martin, **El ser y el tiempo**, FCE, Ed. México, 1974.

HUSSERL, Edmund, **Fenomenología de la conciencia del tiempo inmanente**, Nova Buenos Aires, Ed. Argentina, 1969

JOHNSON, Ellen H., **Modern art and the object**, Icon editions, Ed. U.S.A., 1996.

KABAKOV, Ilya, **Über die totale installation**, Cantz, Ed. Alemania.1995

KAPROW, Allan, **Assemblage, environments and happenings**, Kaprow, Ed. EUA, 1968.

KOSUTH, Joseph. **Art after philosophy I. Studio International**, Art Forum, Revista Octubre de 1969.

LAMARCHE – VIDEL, B., **Joseph Beuys**, Siruela, Ed. España, 1994.

LARRAÑAGA, J. ., **Instalaciones**, Nerea, Ed. España, 2001.

LEMAY, E / PITTS, J., P., Gordon, **Heidegger para principiantes**, Era naciente, Ed. Buenos Aires, Argentina, 2000.

MARCHÁN, Fiz, **Del arte objetual al arte conceptual**, Akal, Ed. España, 1986.

MORRIS, Robert, **Algunas notas en fenomenología de hacer: la búsqueda por el motivo**, Art Forum, Revista, Vol.8. N.8.abril, 1970., EUA, Pág.66.

MOTHERWELL, Robert, **The dada painters and poets**. Motherwell, Ed.EUA, 1951.

READ, Herbert, **Dictionary of Art and Artists**, The thames and Hudson, Ed. Inglaterra, 1994.

REYES, F. P. **¿Que es una instalación?**. Curare #5, FONCA, Ed. México, 1992.

SAN MARTIN, Javier, **La fenomenología de Husserl como utopía de la razón**, Anthropos, Ed. España, 1987.

SLAVIK, Jablan, **Modularity in Art**, <http://members.tripod.com/modularuty/d3.htm>, agosto, 2006.

SARTRE, J. P., **El ser y la nada**, Losada, Ed. Argentina, 1998.

STANGOS, Nikos, **Conceptos de arte moderno**, Alianza Forma, Ed. España, 1991.

STEINER, George, **Algunos términos básicos**, FCE, Ed. México, 1999.

SUZUKI, D.T./FROMM,Erich, **Budismo zen y psicoanálisis**, FCE, Ed. México, 2002.

TROTSKI, León, **Arte y cultura**, Alianza, Ed. España, 1973.

UEI, Tadashi, **Sem.Met.Pen.Rel.Crea.Arte II, Cita no publicada**, notas del seminario I y II, México.1999.

WAGSTAFF, Samuel Jr. **Talking to Tony Smith. Art Forum**, revista Art F. USA, 1966

XIRAU, Ramón, **Introducción a la historia de la filosofía**, UNAM, Ed. México, 1990.