



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO**

**ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS**

**“El proyecto artístico y el desarrollo de estrategias”**

**Tesis**

**Que para obtener el título de:**

**Licenciada en Artes Visuales**

**Presenta**

**Citlally González Chávez**

**Director de Tesis: Lic. Ignacio Granados Valdez**

**México, D.F., 2009**



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.

## DEDICATORIA

Este trabajo está dedicado a toda aquella persona que en un futuro se preste a leerlo, esperando que encuentre alguna ayuda a partir de él, ya que eso valida su existencia, y contribuye a la generación y producción de nuevas ideas.

## AGRADECIMIENTOS

A la UNAM, por brindarme un lugar y la oportunidad de poder ser alguien diferente a través del estudio y los valores que me fueron inculcados en mi mente y espíritu, para poder contribuir de una manera honesta y congruente con la sociedad, tratando de perpetuar el humanismo que la caracteriza.

A la ENAP y a las personas que fueron mis maestros porque me ayudaron a transformar mi concepción del arte, y por las armas que me dieron para poder desarrollar una postura personal, y la capacidad para poder enseñar a otros.

A el profesor Ignacio Granados Valdés por ser mi maestro y guía en toda la carrera, y siempre me enseñó a pensar y resolver las cosas por mis medios, por sus críticas y enseñanzas y por qué siempre estuvo presente cuando solicite su ayuda.

A los sinodales de esta tesis, por su admirable empeño y compromiso en la revisión de mi trabajo.

A mis padres Gabriela y Salvador por darme su apoyo, confianza y su amor incondicional en todas las decisiones y momentos de mi vida.

A mis hermanas Itzel y Sac- Nichte y mi hermano Tonatiuh por escucharme, quererme y apoyarme cuando mis ideas se estancaban.

A mis amigos Carlos, Abraham, Osfabel, Jordi, Diana, Nata ,Ana Rosa y Maribel; la bandita del CCH Vallejo, en especial a mi amiga Jessica Liliana, y los chic@s del Universum, por acompañarme en momentos críticos, de ocio, y de discusión durante mi estancia en la Universidad, y porque con ellos la vida es interesante , diferente y divertida.

A mis tías, Ana María y Socorro por apoyarme y creer en mí.

A mis niñas y niños de Ser Humano A.C, por compartir su alegría y ganas de vivir conmigo, ya que me dieron el empujón para terminar la tesis y transformar mi vida, llenándola de amor, esperanza y posibilidades. Y al equipo de trabajo de Ser Humano.

Al Dr. Gutiérrez por su soporte y ánimos para continuar con este proyecto, y su apoyo a mi familia.

A Hassan por apoyarme, darme ánimos y fortaleza y por trasmitirme su espíritu combativo mientras realizaba mi trabajo.

## INDICE GENERAL

### “El proyecto artístico y el desarrollo de estrategias”.

Dedicatoria.....	2
Agradecimientos.....	3
Contenido .....	4
Introducción.....	6
<b>Capítulo 1: Marco teórico.....</b>	<b>9</b>
1.1 Antecedentes del arte conceptual.....	9
1.1.1 Aportaciones del arte moderno al arte conceptual.....	12
1.1.2 Aportaciones del arte de las décadas de los 50 y 60 al arte conceptual.....	15
1.1.3 Origen cultural del arte conceptual.....	19
1.2 Definición(es) del arte conceptual.....	21
1.2.1 El conceptual lingüístico y tautológico.....	22
1.2.2 El conceptual empírico medial.....	24
1.3 Relaciones entre el conceptual empírico medial, la estética procesual y el proyecto artístico.....	27
<b>Capítulo 2: El proyecto artístico.....</b>	<b>29</b>
2.1 ¿Qué es un proyecto de arte?.....	30
2.2 El papel del tema dentro de la estructura del proyecto de arte.....	33
2.3 La conceptualización dentro de la estructura del proyecto artístico.....	34
2.4 El desarrollo de estrategias dentro del proyecto artístico.....	36
2.5 La concepción y la ejecución en el resultado de los proyectos.....	37

<b>Capítulo 3: Empleo del proyecto artístico y el desarrollo de estrategias de</b>	
operación .....	39
3.1 El caso de la obra de On Kawara.....	39
3.2 Ejemplo de la obra de Thomas Hirschhorn o del proyecto artístico y están	
vigentes algunas estrategias del arte conceptual.....	44
3.3 Aplicación a un proyecto de arte.....	51
3.4 Revisión de las estrategias de los proyectos abordados.....	66
<b>Conclusiones.....</b>	<b>69</b>
Índice de ilustraciones.....	72
Bibliografía.....	75

# INTRODUCCIÓN

La presente investigación surge a partir de la motivación de encontrar una manera de desarrollar un proyecto artístico, localizar qué elementos lo conforman y de su actuación en el proceso creativo. Siendo el carácter particular de la investigación un corte teórico más que práctico, y centrado en el proceso de la creación artística como un aspecto de la situación estética. Una de sus intenciones, no es la de encontrar una reflexión sistemática o una metodología estricta de lo que es un proyecto artístico, si no la de llamar la atención acerca de la importancia de esta reflexión en el proceso.

Todo esto surge a través de las observaciones realizadas en las clases y talleres que tome mientras fui estudiante, de las cuales puedo recordar, que tanto yo como mis compañeros, a la hora de qué se nos pedía plantear un proyecto, carecíamos de la más mínima idea de cómo realizarlo, de qué elementos se constituía, de qué pasos seguir, si bien, no hay recetas para hacer arte, creo que al menos, existen puntos de referencias, que ayudan a la hora de construir una obra o de llevar una tarea a cabo. Siendo nuestras respuestas inmediatas a tal petición, la mayoría de nosotros ofrecíamos salidas formales, las cuáles se pensaban en relación al objeto que se esperaba producir en aquel taller, por ejemplo, el querer hacer una escultura para hablar acerca de cualquier tema que fuera de nuestro interés, sin antes pensar si resolver el problema que planteaba nuestra idea se ajustaría a las posibilidades de una pintura, un grabado o un dibujo; o bien, por otro lado nuestra idea tenía que ser resuelta de otra manera, con tecnología, o algún otro medio, distinto al planteado en el taller .

Buscando en la historia, teoría y filosofía del arte, pude encontrar un momento histórico en el siglo XX que rastrea y señala los inicios del empleo del proyecto artístico como herramienta en el desarrollo de estrategias artísticas. Esto no quiere decir que los artistas no desarrollarán un proyecto artístico en épocas anteriores, pero dado que la historia de arte es muy amplia, me limito a abordarla desde el horizonte del arte conceptual, ya que esta tendencia desplaza el interés por la obra como objeto hacia el proceso de su ideación o planeación, llegando hasta el grado “cero” referencial del objeto artístico, significando el punto donde culmina la estética procesual iniciada unos años antes, siendo, la idea creativa y el proceso previo de la obra lo más importante, que la obra constituida. Esta situación marca para las artes un desbordamiento de técnicas, metodologías y temáticas, pero lo más importante es el proceso intelectual que se efectúa tanto en el artista como en

el espectador, dando como resultado la autoconciencia artística a partir de este arte originado por lo mental, lo intelectual.

El mundo de la creatividad artística se extiende en el siglo XX, por la superación de los límites de los formatos tradicionales, y por las indagaciones hechas por la estética procesual en cuanto al proceso creativo y los productos artísticos elaborados, hecho que ofreció la ventaja de no partir desde la nada para crear, sino que la obra de arte se gesta a partir del cúmulo de experiencias, reflexiones, investigaciones, experimentos, la construcción y análisis del proceso creativo que conlleva la obra.

Siendo la estética procesual y el arte conceptual, el marco teórico de esta tesis, su lugar en la misma, corresponde al primer capítulo, y el objetivo que persigue es el de ofrecer el panorama de las actitudes que gestaron el uso del proyecto artístico, y de como una de las vertientes del arte conceptual es la que sirve de eslabón para acercarnos a la estructura del proyecto artístico.

Si bien la hipótesis original de estas tesis se centraba en qué: “En el arte conceptual la idea o concepto, es el aspecto más importante de la obra. Cuando el artista se vale de una forma de arte conceptual significa que todo el proyecto y las decisiones se establecen primero y la ejecución es un hecho mecánico. La idea se convierten una máquina que produce arte”<sup>1</sup>. Y es así, que el acto de pensar, es para el ser una experiencia interna y única, y las ideas producidas se caracterizan por no ser iguales unas de otras, este hecho señala que cada idea nueva precisa de materiales y procedimientos nuevos, o al menos una modificación de la relación que existe entre los componentes que concretan el proyecto; en este sentido no se elimina la materialización del objeto artístico, pero se plantea una modificación en la relaciones de los elementos que conforman el objeto artístico, enfatizando en la eliminación del objeto artístico, en sus formatos tradicionales y promoviendo nuevas estrategias de formación. Si esta manera de configurar la obra fue aceptada y realizada por algunos artistas, las obras producidas por la tendencia del arte conceptual nos aportarán los elementos necesarios para reflexionar acerca de las nuevas estrategias.

Las múltiples contribuciones que el arte conceptual trajo al ámbito artístico, me permitió ampliar la investigación hasta el proyecto artístico, dejando atrás las

---

<sup>1</sup> LEWITT, Sol, *Paragraphs on conceptual art*, *Art Forum*, V/10 (1967), p. 80. Citado en MARCHAN, Fiz, Simón. *Del Arte objetual al arte de concepto (1970-1974): Epílogo sobre la sensibilidad “postmoderna”*. 8 a ed., Madrid, Ed. Akal, 2001, 484 pp.



atenciones en demasía a la idea, ya que no solo se necesita una idea para un proyecto, si no que se necesita todo un proyecto para llevar a cabo una idea.

Ampliada la idea original de la tesis, encontraremos parte de las respuestas a los objetivos planteados, en el segundo capítulo, ya que esta parte está dedicada a indicar la estructura del proyecto artístico, los elementos que lo conforman, y su empleo en el desarrollo de estrategias artísticas.

El empleo del Proyecto Artístico dentro de las aulas y talleres de nuestra escuela como una herramienta, resultaría provechoso e interesante, porque, promovería una conciencia en el proceso formativo de las obras, ayudando a sustituir, la actitud de hacer por hacer, sin ser conscientes de las propuestas, por una conciencia que permita apropiarse de esa producción de conocimientos, y de la creación de sentido de las obras, de los intereses artísticos y profesionales, tratando de conformar nuevos valores.

En el capítulo tercero, encontraremos ejemplos del empleo del proyecto artístico y el desarrollo de estrategias, como primer muestra encontraremos la obra del artista conceptual On Kawara, en segundo lugar la obra de un artista contemporáneo, Thomas Hirschhorn. El tercer ejemplo lo ocupa un proyecto personal.

Espero que mi trabajo sirva de ayuda para otros alumnos o personas interesadas en el tema, no como un camino, a seguir fielmente, si no como un punto de inicio dentro de sus procesos reflexivos.

## CAPÍTULO 1: MARCO TEÓRICO

El arte no suministra ya, a nuestras necesidades habituales, la satisfacción que otros pueblos han buscado y encontrado. Nuestras necesidades e intereses se han desplazado a la esfera de la representación y, para satisfacerlos, debemos recurrir a la reflexión, a los pensamientos, a las abstracciones y a las representaciones abstractas y generales. El arte mismo, tal y como es en nuestros días, está destinado a ser un objeto de pensamientos<sup>2</sup>.

Hegel.

9

### INTRODUCCIÓN:

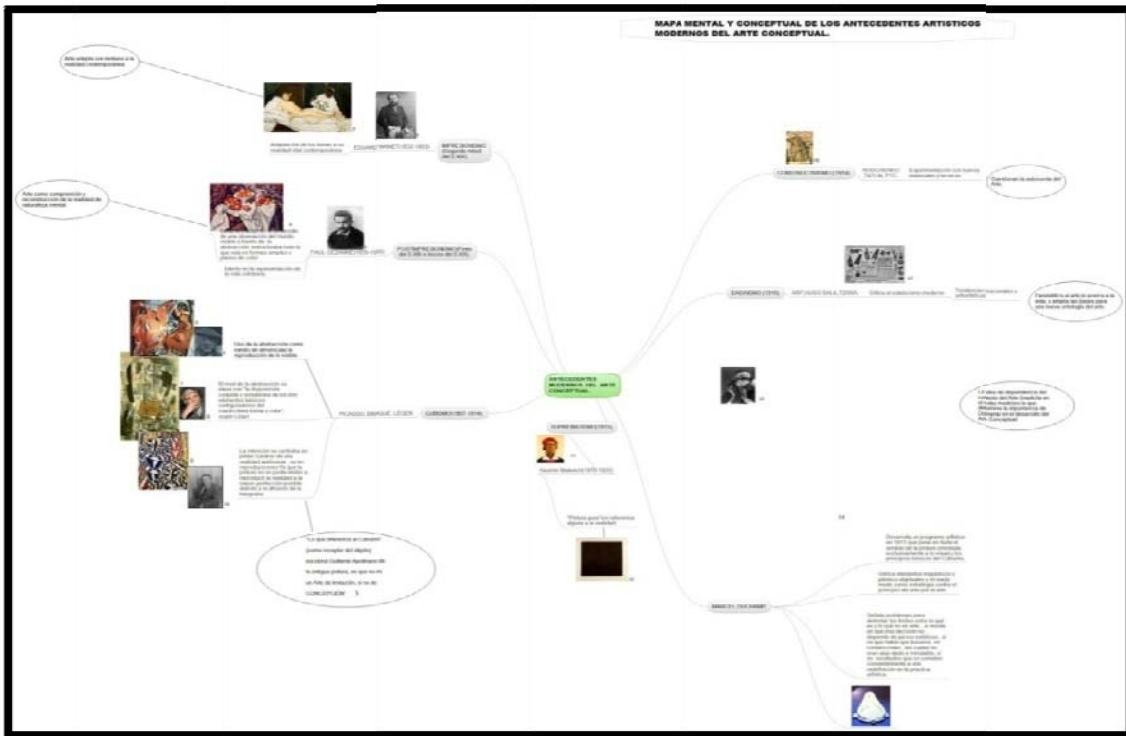
Este capítulo tiene como objetivo principal señalar las condiciones artísticas y sociales, que abrieron paso a la comprensión de lo que hoy conocemos como arte conceptual, delimitar las tendencias que lo consolidaron, así como aclarar la relación que establece con el proyecto de arte, dicha parte resulta importante, ya que configura el eslabón para acercarnos a la estructura de un proyecto artístico, para que posteriormente nos dediquemos a un breve análisis de su empleo en las obras de los artistas conceptuales.

#### 1. Antecedentes del arte conceptual.

Este tema se propone a través del desarrollo de dos mapas mentales y conceptuales, que cumplen con el propósito de trazar el camino del estado de cosas y del avance de los pensamientos que nos acercaran a una comprensión del arte conceptual, para que posteriormente se construya una definición más clara de esta tendencia.

---

<sup>2</sup> HEGEL, G. W.F., *Introducción a la Estética*, Trad. De R. Mazo, Barcelona, Edit. Península, 1971, p. 28 y 29.



1. Mapa mental y conceptual de los antecedentes artísticos modernos del arte conceptual.

Nota: En la siguiente página se encuentra una ampliación de este mapa y la información de las ilustraciones se encuentra en el índice de ilustraciones.

<sup>3</sup> APOLLINAIRE, Guillaume. *Les peintres cubistes. Meditations esthétiques*. Genebra. P. Cailler, 1950. P.26. citado en VERA, Cañizares, Santiago. *Proyecto Artístico y Territorio*. España, Ed. Universidad de Granada, 2004, p. 22.

# MAPA MENTAL Y CONCEPTUAL DE LOS ANTECEDENTES ARTISTICOS MODERNOS DEL ARTE CONCEPTUAL.

## ANTECEDENTES MODERNOS DEL ARTE CONCEPTUAL.

**IMPRESIONISMO** (Segunda mitad del S.XX).

EDUARD MANET(1832-1883)



Adaptación de los temas a su realidad vital contemporánea

Arte adapta sus motivos a la realidad contemporánea.

**POSTIMPRESIONISMO**(Fines del S.XIX e Inicios del S.XX).

PAUL CEZANNE(1839-1906)



Basa su trabajo en el desarrollo de una observación del mundo visible a través de la abstracción, estructuraba todo lo que veía en formas simples y planos de color.

Interés en la representación de la vida cotidiana.

Arte como comprensión y reconstrucción de la realidad, de naturaleza mental.

**CUBISMO**(1907-1914).

PICASSO, BRAQUE, LÉGER



Uso de la abstracción como medio de desvincular la reproducción de lo visible.

El nivel de la abstracción se eleva con "la disposición conjunta y simultánea de los tres elementos básicos configuradores del cuadro: línea, forma y color", según Léger.

La intención se centraba en pintar cuadros de una realidad autónoma, no en reproducciones. Ya que la pintura no se podía limitar a reproducir la realidad a la mayor perfección posible debido a la difusión de la fotografía.

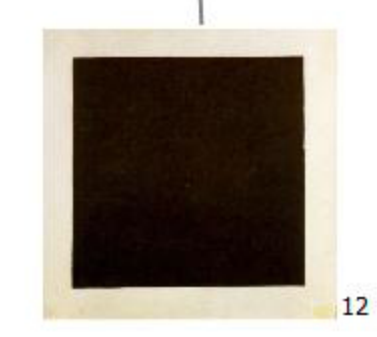
"Lo que diferencia al Cubismo (como receptor del objeto) escribirá Guillaume Apollinaire de la antigua pintura, es que no es un Arte de Imitación, si no de CONCEPCIÓN". 3

**SUPREMATISMO**(1915)



Kasimir Malevich(1878-1935)

"Pintura pura" sin referencia alguna a la realidad.



**CONSTRUCTIVISMO** (1914)



RODCHENKO, TATLIN, ETC. Experimentación con nuevos materiales y técnicas.

Cuestionan la autonomía del Arte.

**DADAISMO** (1916)

ARP, HUGO BALL, TZARA



Critica al esteticismo moderno.

Tendencias irracionales y antiartísticas.

Desmitifica al arte, lo acerca a la vida, y amplía las bases para una nueva ontología del arte.

**MARCEL DUCHAMP**



14

Desarrolla un programa artístico en 1913 que pone en duda el sentido de la pintura orientada exclusivamente a lo visual, y los principios básicos del Cubismo.

Unifica elementos lingüísticos y plástico-objetuales y el ready-made como estrategia contra el principio del arte por el arte.

Señala problemas para delimitar los límites entre lo que es y lo que no es arte, e insiste en que esa decisión no depende de juicios estéticos, si no que había que basarse en convenciones, las cuales no eran algo dado e inmutable, si no resultados que se someten constantemente a una redefinición en la práctica artística.



Delimitando las aportaciones hechas por distintas tendencias a lo largo de la historia del arte. Los mapas se leen de acuerdo a las dos grandes divisiones, la primera corresponde al arte moderno y las tendencias que lo conformaron, así como sus principales exponentes y las contribuciones que ellos plantearon en su momento y que posteriormente sirvieron como antecedentes del arte conceptual. La segunda gran división, consiste básicamente en las aportaciones de las múltiples tendencias que surgen alrededor de los años 50 y 60, a raíz de los cambios sociopolíticos en Europa y Estados Unidos.

Sin duda alguna, el esquema, es una herramienta que facilita la comprensión de los antecedentes del Arte Conceptual, pero me parece necesario de manera paralela a este, el desarrollo de ideas que consoliden la explicación de los caminos de dichos antecedentes, estas notas y su contenido abarca características de los pensamientos del arte, en la era moderna y lo que respecta a las décadas de los 50 y los 60.

### **1.1.1 Aportaciones del arte moderno al arte conceptual.**

La explicación del mapa consiste en nombrar el periodo artístico, los personajes y las contribuciones para la comprensión del arte conceptual.

Los inicios del arte moderno, coinciden con las obras de Édouard Manet (1832-1883) y Paul Cézanne (1839-1906), y en sus obras encontramos los inicios del análisis que hace la pintura a sus propios condicionamientos a partir de un ejercicio auto reflexivo.

-Impresionismo (Segunda mitad del siglo XIX):

La obra de Édouard Manet, se basa en la observación y en la plasmación directa de su realidad contemporánea. Por ejemplo en *Olimpia* (1863), no representa a la diosa veneciana del amor y la belleza, sino que el personaje en cuestión se trata de una prostituta parisina, una mujer de su vida contemporánea, real, de carne y hueso, y no una de aquellas diosas o musas idealizadas. Y es así como la obra de este artista y la postura de él mismo las que logran un acercamiento y una adaptación a los motivos de la realidad contemporánea y se alejan de las representaciones ideales y miméticas.

-Postimpresionismo (Fines del siglo XIX e inicios del siglo XX):

Al igual que Manet, Cézanne expresó un interés en la representación de la vida contemporánea, pero su atención no se concentró en los motivos, si no, en la manera en cómo el mundo se presentaba a sus ojos, en la percepción que tenía del mundo, en su manera de pintar Cézanne emprende un camino hacia la abstracción de la realidad.

El cual se materializa en un sistema donde las observaciones del mundo se estructuraban en formas simples y planos de color, expresados en pinceladas pequeñas, sensibles, y repetitivas.

El camino de Cézanne, se distancia de la reproducción de lo visible, que se llevaba a cabo por el uso de la fotografía, tan en boga en esos años y gracias a los adelantos en ciencia y tecnología que contrajo la modernidad; y un poco de la representación, pero no renuncia totalmente a la referencia objetiva. Cézanne acerca el arte hacia una comprensión y reconstrucción de la realidad, a una reflexión de carácter más mental que, a cuestiones manuales o de reproducción o representación de la realidad a través de su método pictórico.

-Cubismo (1907-1914):

Considerado la primera vanguardia, porque rompe con el "último estatuto renacentista vigente a principios del siglo XX, la perspectiva",<sup>4</sup> ya que su propuesta consistía en la disposición conjunta del color, línea y forma, y el trabajo en la representación de todas las partes del objeto en un mismo plano. Encabezado por Pablo Picasso (1881-1973), Juan Gris (1887-1927) y Georges Braque (1882-1963), el cubismo da un paso más hacia la abstracción, ya que en sus planteamientos generales se expresa una renovación de la pintura, que se desentendía de todo naturalismo, por que planteaba pintar cuadros de una realidad autónoma basada en la abstracción, y no en reproducciones de la realidad.

-Suprematismo (1915):

Su máximo exponente fue el pintor ruso Kasimir Malevich (1878-1935), y uno de sus ejemplos más notables es la obra *Cuadrado negro* (1915), en este cuadro al igual que el resto de su producción no se encuentra referencia alguna a la reproductibilidad del mundo real, ya que el proyecto de Malevich similar al de Apollinaire, buscaba una pintura pura donde se plasma la pura espiritualidad.

---

<sup>4</sup> ESSERS, V., «La modernidad clásica. La pintura durante la primera mitad del siglo XX», en *Los maestros de la pintura occidental*, volumen II, Taschen, 2005.p. 546-547.

Este desacoplamiento de la imagen narrativa y la reproducción de lo real, acerca al arte a las posibilidades que ofrece el lenguaje formal abstracto y el concentrarse en aspectos materiales, visuales y formales. Pero también, lo acerca a la problemática de definir los criterios de una obra abstracta plenamente lograda, así como quién podía definir los criterios para dar una calificación positiva o negativa de un cuadro; un crítico, guiado por su subjetividad o un artista.

-Marcel Duchamp (1887-1968):

Las dudas planteadas en la obra de Marcel Duchamp, en específico de los “ready-mades”<sup>5</sup>, señalan problemas ejes en cuanto qué es lo que puede considerarse como arte, lo qué no puede ser arte, proponiendo él que esa decisión debería tomarse de acuerdo y dependiendo de las condiciones del contexto de elaboración de la práctica artística en cuestión, en convenciones insertadas en dicho ámbito, las cuáles no son situaciones inmutables e inamovibles, si no que están deberían someterse constantemente a una redefinición en la práctica artística.

-Dadaísmo (1916) y Constructivismo (1914).

Estas vanguardias hicieron labor en cuanto a la desmitificación del arte, acercándolo a la vida y ampliando las bases para una nueva ontología artística, la cual como veremos más adelante no se concentraba en el objeto, así como, cuestionan a través de sus prácticas la autonomía artística propuesta por la abstracción. Y a su vez la experimentación con nuevos materiales y la manera de organizarlos, abre el camino a la multiplicidad de estilos y a la interdisciplina como práctica artística, a través de las nuevas posibilidades de configuración de la obra de arte.

El fin de las vanguardias artísticas, marca un nuevo camino para el arte, ya que al estar caracterizada por múltiples y continuas rupturas y conflictos, estas situaciones y las reflexiones originadas por los artistas abren camino hacia la comprensión de lo que posteriormente se conocerá como arte conceptual.

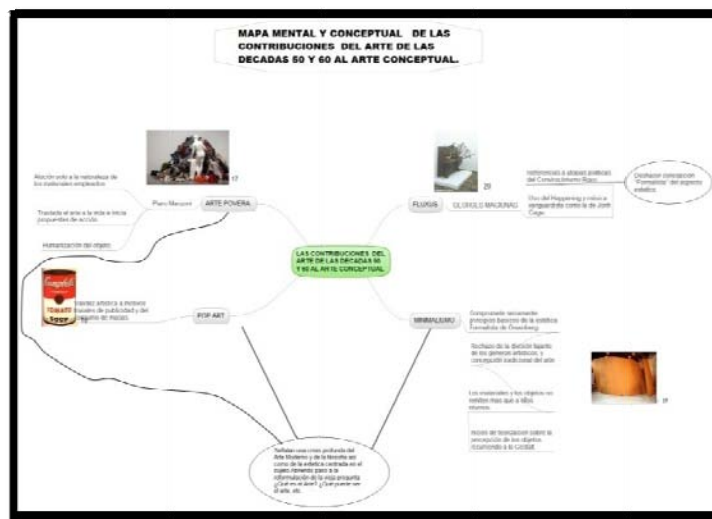
---

<sup>5</sup> “Ready- mades”, es el término utilizado por Marcel Duchamp para designar objetos del entorno (como urinarios, una rueda de bicicleta montada sobre un taburete) , los cuáles carecen de un valor artístico en sí mismo, pero presentados fuera de su contexto habitual, cuestionaron en su momento el concepto tradicional de lo artístico.

([http://www.artuniversal.com/estilos+ismos+movimientos/notas/ready\\_made.php](http://www.artuniversal.com/estilos+ismos+movimientos/notas/ready_made.php))

## 1.1.2 Contribuciones del arte de la década de los 50 y 60 al arte conceptual.

Dentro del nuevo camino abierto ya por las experiencias suscitadas en el arte de la primera vanguardia, los artistas de los años 50 y 60, pudieron generar nuevas ideas al margen del formalismo<sup>6</sup> de Greenberg. Aunado a el clima sociopolítico en Europa y a Estados Unidos que caracteriza este periodo, está marcado por actitudes de crítica a la II Guerra Mundial, la Guerra Fría, la caza de comunistas, y en especial a la realidad social del capitalismo burgués, etc., en general, décadas marcadas por demasiados cambios políticos y sociales, originando y proponiendo alternativas ó esfuerzos para modificar la situación existente, los cuales se reflejaron en las expresiones artísticas venideras.

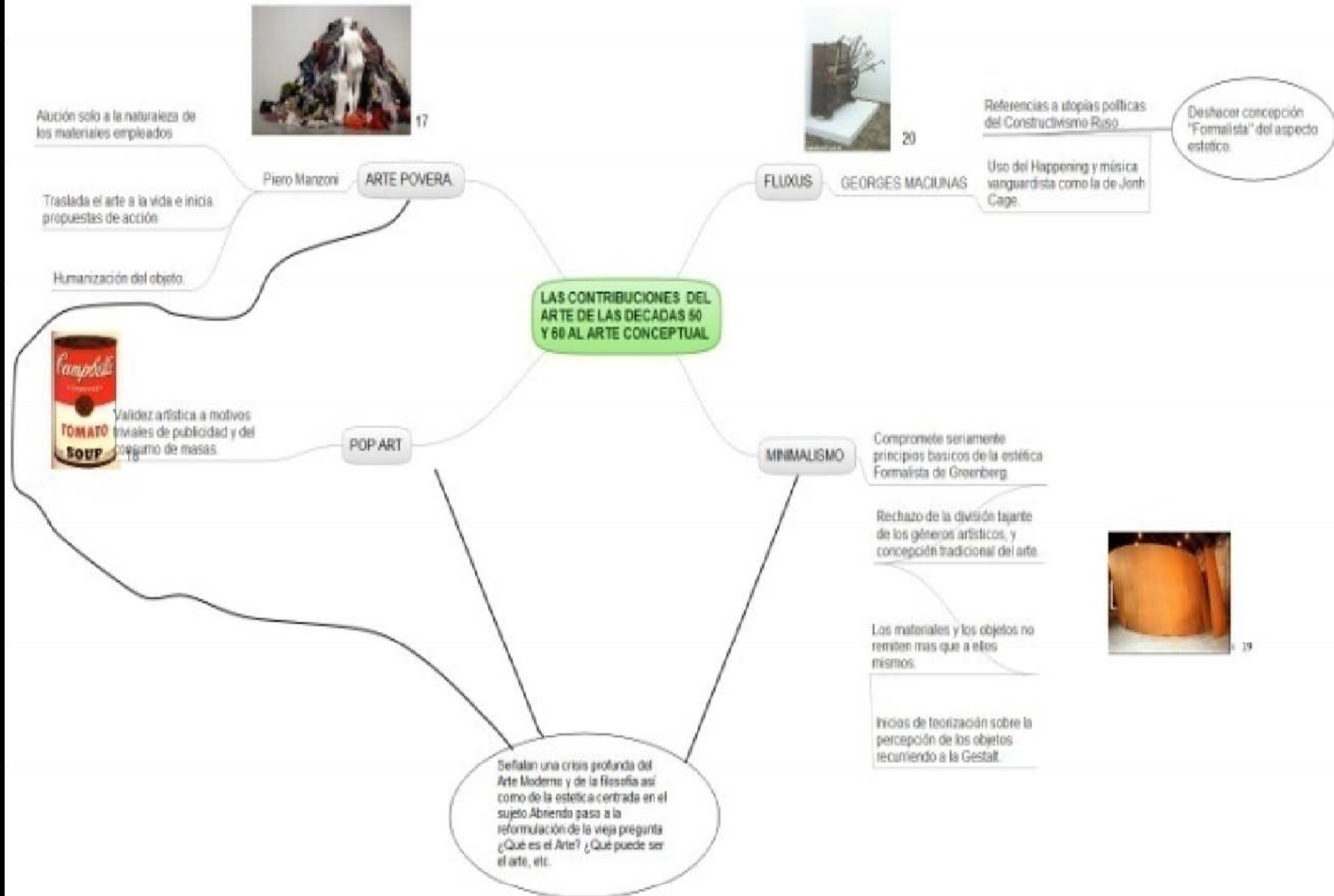


Nota: En la siguiente página se encuentra una ampliación del mapa.

<sup>6</sup> El formalismo, es un término que deriva de la palabra forma. Un trabajo “formal” recibe el nombre de las cualidades de los elementos que le dan forma, es decir, tamaño, estructura, escala, composición, color, etc. El formalismo le da un énfasis especial a la forma y no al contenido, pero considerar de manera especial que la forma y el contenido son aspectos complementarios de cualquier trabajo. El concepto de formalismo es asociado con el arte moderno y con el pensamiento de teóricos como Clive Bell, Roger Fry, y Clement Greenberg. Este pensamiento se argumenta en una teoría desarrollada por Bell y Fry basada en un análisis visual donde se le da una preponderancia a las cualidades puramente formales y abstractas de la obra, sin considerar las intenciones del creador o su función social. El mejor exponente americano es Clement Greenberg y es quién después de la II guerra mundial y de la lograda dominación en la crítica del arte y del modernismo que el formalismo influye de manera notable en el arte americano especialmente con el expresionismo abstracto y las tardías manifestaciones de la pintura y la escultura de la Escuela de Nueva York. (Atkinson, 1997, p. 98).



**MAPA MENTAL Y CONCEPTUAL DE LAS CONTRIBUCIONES DEL ARTE DE LAS DECADAS 50 Y 60 AL ARTE CONCEPTUAL.**



Dentro de las primeras expresiones generadas en Europa encontramos a los situacionistas y el grupo COBRA, los cuáles forzaron la politización del arte, y en Estados Unidos surge el movimiento internacional Fluxus, el cuál hacía una referencia explícita a la utopía política del constructivismo ruso, y de manera paralela descubre los instrumentos del humor y la ironía puestos en práctica por el dadaísmo, para deshacer la concepción fosilizada y estético formal del arte. (Marzona, 2005, p.14).

-Fluxus (1960 -1970):

Georges Maciunas (1931-1978), fue el miembro fundador de este movimiento internacional que buscaba la fusión y la mezcla de todas las prácticas artísticas, y el juego, el arte, lo insignificante, la alta cultura y lo popular, así como, deshacer la concepción formalista del aspecto estético y proclamarse en contra del objeto artístico tradicional como mercancía. Parte de sus objetivos los logra a través de la ejecución de acciones efímeras o eventos, conocidas como *Happenings*, que son manifestaciones artísticas de carácter multidisciplinario y efímero, donde la acción o el suceso es el aspecto artístico más importante, ya que no centra su atención en objetos, al igual que la participación activa de los espectadores. Los happenings al ser producidos en lugares públicos como las calles, surgen como algo sorpresivo que irrumpe la cotidianidad, y esto hecho indica un acercamiento del arte a la vida, ya que no era necesario acudir a un museo u otro recinto cultural para tener una experiencia estética. Y las acciones artísticas llevadas a cabo pueden ser consideradas como arte.

-Pop Art/Arte popular (finales de los años 50 del S.XX):

Surgido a finales de los años 50, en Inglaterra y Estados Unidos de Norteamérica, otorga una validez artística a imágenes y temas triviales de la publicidad y de la cultura del consumo de masas, caracterizando por la tecnología, el capitalismo, la moda y el consumismo, donde los objetos pierden su carácter singular por una producción serial. Andy Warhol utiliza la serigrafía, que es un medio de producción de imágenes en serie, ya que su pintura adopta el modo de producción del capitalismo.

El minimalismo y el arte povera son considerados como parte de las primeras condiciones del proceso de *desmaterialización*<sup>7</sup> del objeto artístico tradicional, y de la estética procesual, ya que en estas tendencias se encuentran las semillas de del interés al proceso de ideación de la obra, sobre el interés hacia un objeto.

---

<sup>7</sup> Lucy R. Lippard utiliza este término en el prefacio de su libro *Six years. The desmaterilization of the art object*. Aludiendo , no al fin del uso de materiales, sino a una característica propia de estas obras, con respecto a las anteriores, es decir, al desénfasis en ciertos aspectos materiales(obra única, permanente, decorativa, o estética, etc.(Combalia, 1975, p .20)

-Minimalismo (mediados de los años 60 al 70 del S.XX):

Intentaba reducir la obra de arte a sus mínimos componentes artísticos, y las obras producidas en esta tendencia se caracterizaban por una presencia física muy austera y sencilla, en tonos neutros o tintas planas, así como, con las calidades propias de los productos de fabricación industrial, como el empleo de placas de acero, losetas, etc. Este carácter de impersonalización, es decir, carente del sello particular de cada artista, fue derivada del ataque emprendido contra la corriente del expresionismo, y el carácter racional y seriedad hacia los problemas planteados de la obras, como la serialidad, la simetría, escala, repetición, son cualidades que prefiguran algunas de las características del arte conceptual. (Combalia, 1975, p. 21)

Los escultores minimalistas profundizaron en problemas de orden formal, dando como resultado una teorización de sus actividades artísticas, donde la obra viene siendo una pura presencia y su contenido la forma misma. El hecho de que los artistas teorizaran acerca de sus prácticas, y se acercaran a problemas de carácter intelectual y a cuestionarse la naturaleza del arte, concebido éste como entidad autónoma,<sup>8</sup> formaron un soporte ideológico importante e inmediato para el arte conceptual posterior.

Así como derivado, de estas investigaciones, surgieron también principios de teorización sobre la percepción de los objetos haciendo uso de la Gestalt, y en consecuencia, esto introdujo en el arte, la dimensión temporal de la percepción, que también fue posible encontrar en algunos trabajos de Fluxus, especialmente en los happenings.

-Arte povera (finales de los años 70):

El término de arte povera derivaba del *teatro povero* de Jerzy Grotowski y su referencia al uso de materiales « pobres », como tierra, carbón, palos, periódicos, o el enernit, puede inducir a error, no sólo porque estos artistas también utilizaron oro, mármol, seda y cristal de Murano, sino porque desmantelaron la jerarquía de materiales, dieron la espada al consumismo y se interesaron por las fuerzas de la naturaleza, sin renunciar a la modernidad industrial. (Schneckburger, 2005, p.557)

Las obras realizadas por este movimiento, buscaban una reflexión estética sobre las relaciones entre el material, la obra y su proceso de fabricación y también un claro rechazo hacia la creciente industrialización, metalización y mecanización del mundo que les rodeaba, incluido el del arte.

---

<sup>8</sup> Combalia Dexeus, cita a Ad Reinhardt, "El arte puro sólo puede ser definido como exclusivo, negativo, absoluto, e intemporal. No es ni práctico, ni útil, ni relativo, ni aplicable o subordinado a cualquier otra cosa", en *La poética de lo neutro: Análisis y Crítica del arte conceptual*, p, 21.

Resumiendo todas estas aportaciones, que preparan el camino del arte conceptual, sacando a la luz y reformulando la vieja pregunta: ¿Qué es el arte?, ¿Qué puede ser arte?, etc., la cual tendrá múltiples respuestas ofrecidas por los artistas conceptuales. Es así como se amplía el panorama donde el artista, ya no está interesado en prácticas artesanales, no se limita en cuanto al desarrollo de una especialización herramental y manual, sino que se empeña en alcanzar espacios intelectuales, múltiples, conceptuales e interdisciplinarios.

### 1.1.3 Origen cultural del arte conceptual.

Después de señalar el preámbulo de algunas problemáticas que se resolverían en las obras propuestas por los artistas conceptuales, toca el turno de especificar cuáles fueron las condiciones específicas, que acompañan la aparición de este movimiento.

Como sabemos toda tendencia tiene influencias filosóficas, y el arte conceptual no es la excepción, así que, su aparición tuvo relación en cuanto, que en los años 60 se estabilizó la filosofía analítica, como la enseñanza académica más difundida en las universidades sajonas, así que, el interés hacia Wittgenstein, como figura y promotor de un nuevo comportamiento y filosofía permea en cuanto a los comportamientos de las personas y la manera en cómo se entiende la realidad, a manera de contextualizar que fue la filosofía analítica se añaden ciertos rasgos de ella:

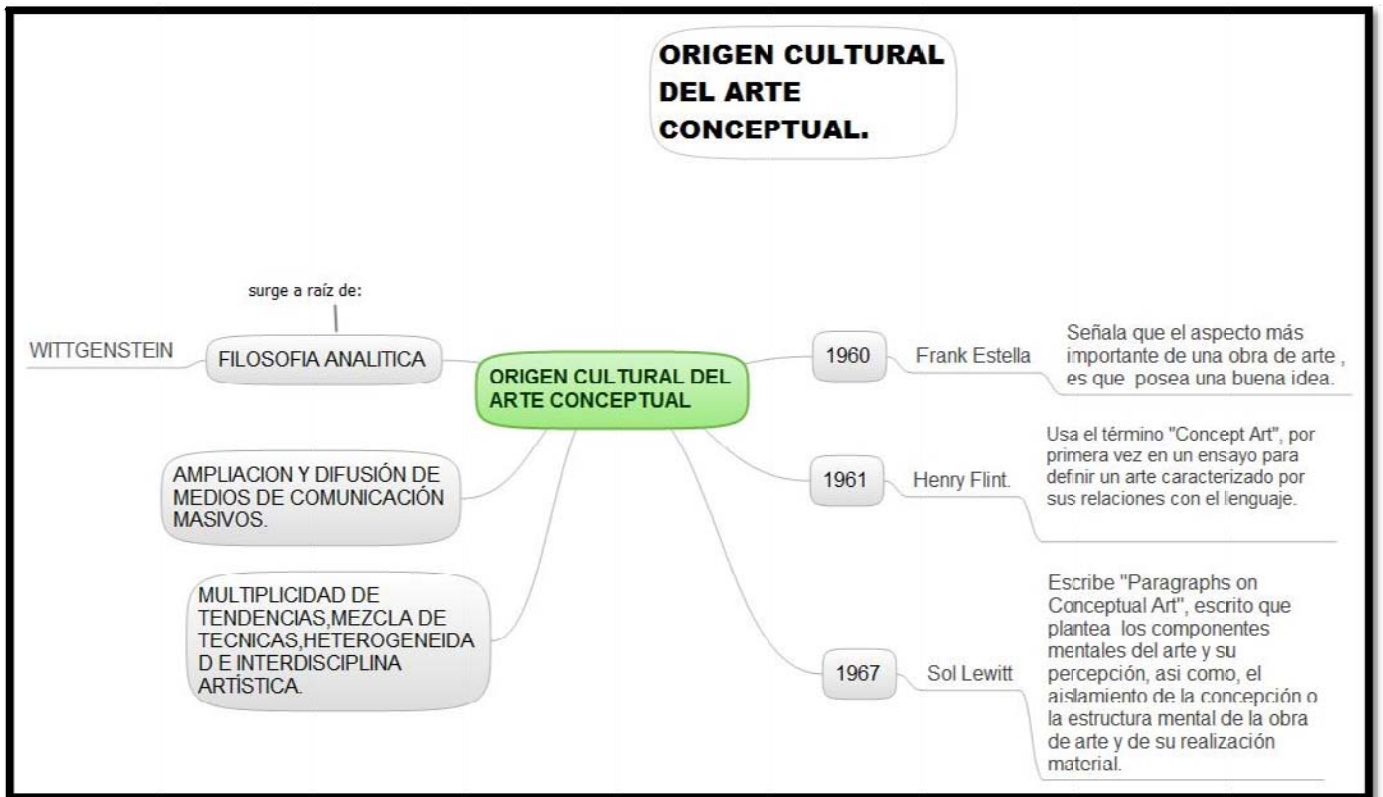
- La filosofía analítica asigna al lenguaje un papel fundamental al considerarlo objeto de su reflexión y su análisis.
- Emplea a menudo el instrumental proporcionado por la lógica matemática para abordar las cuestiones filosóficas.
- Rechaza la metafísica (al menos en su acepción de disciplina que se ocupa de los primeros principios) y valora positivamente la ciencia y la racionalidad en general. (Sureda, 1993, p.149-150)

Otro hecho importante emparentado con el surgimiento del arte conceptual fue la ampliación y difusión de los medios de comunicación de las masas, en específico, en países con un alto grado de desarrollo tecnológico, lo cual proveería y acercaría al artista a su uso, así como, su irrupción en el terreno artístico traería como consecuencia la aparición de nuevas disciplinas teóricas

que se encargarían de estudiar dicho fenómeno: la teoría de la comunicación, la teoría de la información y la de la cibernética. Dichas teorías junto al estructuralismo formarían parte de estos antecedentes teóricos, en los que se centra y alude el arte conceptual. (Combalia, 1975, p. 14)

Así como surgen nuevas disciplinas teóricas y el uso de tecnologías por parte de los artistas, otro fenómeno que caracteriza la década de los años sesenta, es la multiplicidad de tendencias, la mezcla de técnicas, el carácter heterogéneo e interdisciplinario en el terreno artístico.

Concluyo esta parte con un breve esquema, que incluye dichos antecedentes y las fechas que refieren su información al uso por primera vez del término de arte conceptual para posteriormente desarrollar su definición (es) y adentrarnos más hacia la constitución de este movimiento artístico.



## 1.2 Definición(es) del Arte Conceptual.

Existen tantas definiciones de arte conceptual, como artistas conceptuales.

Lucy. R. Lippard.<sup>9</sup>

Haciendo el intento de encontrar la delimitación de este movimiento, partiremos de situaciones en común que hacen posible que distintos tipos de obras, puedan formar un conglomerado de ideas que se contienen en dicho término, para poder después posarnos en sus diferentes vertientes.

21

- Toda práctica considerada como “conceptual”, supone un desplazamiento del objeto artístico (tradicional y objetual) hacia la concepción de la obra.
- Se otorga más atención a la teoría, y se desentiende la obra como un objeto físico.
- Los procesos formativos o de constitución de la obra poseen mayor importancia que la concreción o ejecución de la misma.
- El arte conceptual es la culminación de la estética procesual, iniciada por la corriente minimalista y el arte povera.
- Interés en la reflexión sobre la naturaleza del arte.
- Reflexión sobre fenómenos de índole perceptiva, apoyados en la Gestalt.
- Replanteamiento y crisis del objeto artístico tradicional.
- La obra conceptual carece de una realidad estética formal tradicional (pintura, escultura, etc.), sus recursos físicos aluden a distintas soluciones.
- Los diversos soportes físicos actúan como documentos o señales, no son fines formales a sí mismos, sino que sirven de medio.
- El arte conceptual exige el desarrollo de estrategias artísticas, algunos ejemplos de sus medios de concreción, los cuáles pueden ser: fotos, películas, obras telefónicas, documentos, estadísticas, telegramas, etc.(Marchan Fiz, 2001 p. 249-253)

Clarificando que es lo que se puede entender en general como arte conceptual, y evidenciando la parte que se refiere a la idea como ya señalaba Sol Lewitt “En el arte conceptual la idea o concepto es el aspecto más importante de la obra. Cuando el artista se vale de una forma de arte conceptual, significa que todo el proyecto y las decisiones se establecen

---

<sup>9</sup> González Juan en su ensayo Arte Conceptual: la desmaterialización del arte, 2005.

primero y la ejecución es un hecho mecánico. La idea se convierte en una máquina que produce arte”<sup>10</sup>, encontramos que las determinaciones que tenemos para poder calificar de conceptual a una obra de arte se basan más en presupuestos comunes, que en una definición inamovible y exacta.

Si el arte conceptual, se liga constantemente con el termino *arte idea* según Marchan Fiz, sería necesario, partir de la concepción y de la propuesta de Fiz acerca del uso de la palabra *Idea*, dentro de las distintas manifestaciones del arte conceptual, para localizar sus vertientes, las cuáles actualmente se pueden clasificar como: El Conceptual Lingüístico y tautológico y El Conceptual Empírico Medial.

### 1.2.1 El Conceptual Lingüístico y tautológico

- La acepción filosófica más común para la palabra concepto, coincide con la idea, ya que es resultado de un acto de generación de la mente en su alejamiento de la inmediatez de las impresiones sensibles y de las representaciones particulares, en su elevación a una significación universal.
- Sus teóricos más importantes fueron: Joseph Kosuth (Toledo, E.U.A 1945) y el grupo que realizo la revista *Art &Langage* (T. Atkison 1939), M. Baldwin (1945), D. Bainbridge (1941), H. Hurrell (1940), C. Kozlow, V. Burgin (1941), A. Kirilli (1946), On Kawara (1933), B. Venet (1941), E. Prini (1943), A. Lecci (1938), J. Baldesari (1931), etc.
- Esta corriente enfatiza la eliminación del objeto artístico, confiriendo mayor importancia, a la idea sobre la ejecución.
- La idea del arte se expande más allá de la experiencia perceptiva, concentrándose en investigaciones de corte serias y filosóficas, sobre la naturaleza del concepto arte.
- El material sobre el cual se basa su trabajo artístico o como materia del arte será el lenguaje.
- Su uso estará dirigido en dos direcciones: el empleo analítico y el uso tautológico del lenguaje.

---

<sup>10</sup> Lewitt, Sol. *Paragraphs on conceptual art*, *Artforum*, v/10 (1967), pág. 80, citado en Marchan Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto (1970-1974): Epilogo sobre la sensibilidad "postmoderna"*. 8 a ed. Madrid, Ed. Akal, 2001, p. 250.

- El uso analítico del lenguaje se refiere en especial al hecho por el grupo inglés Art & Language, y consiste en que el lenguaje se usa como un instrumento sobre el análisis de las ideas sobre arte, deviniendo en un modo de investigación del arte.
- Esta rama analítica aísla el arte de toda representación material y de su contexto, ya que niega totalmente al objeto artístico, sugiriendo la mayor parte del tiempo, que las construcciones teóricas eran la única obra de arte y la técnica de estas la declaración. Sus consecuencias finales se expresan en la negación del objeto, y de la identificación de la abstracción total con lo conceptual.
- En la parte correspondiente al segundo uso del lenguaje, que es la tautológica, encontramos a Joseph Kosuth como el máximo exponente, la frase que acuña “El arte como idea como idea”<sup>11</sup> señala su propuesta de un arte con pretensiones epistemológicas y tautológicas, es decir que el arte es aquí una abstracción ideativa y discursiva.
- Kosuth reacciona fuertemente contra el formalismo en las artes, y establece una separación completa entre la estética y arte, fundamentada en una ruptura de la percepción y el concepto, conduciendo de este modo al objeto a su total desmaterialización, favoreciendo la reducción del arte a un plano mental, y a la obra de arte y el concepto de arte a una tautología.(Marchan Fiz, 2001, p. 253-262)

Esta es una obra de arte de Joseph Kosuth realizada en 1965 y la incluyo con el objetivo de ilustrar las ideas y planteamientos de dichos artistas. “One and Three Chairs”, es una pieza acerca de una idea, la idea de la silla y en ella se incluyen las diferentes formas en que puede ser presentada una idea, ya sea como un objeto, como una definición, una fotografía, etc., enseñándonos algunas posibilidades de mostrar y desarrollar una idea.

---

<sup>11</sup>Cfr. KOSUTH, CAYC, 1971; Cfr. LIPPARD, I. c., págs.174-175, o La sexta investigación en Kosuth, Buenos Aires, CAYC, 1971 citado por Marchan Fiz, 2001, p. 255.





21. Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965, silla, fotografía e impreso.

### 1.2.2 El Conceptual Empírico Medial.

A esta, manifestación corresponde la segunda acepción de *concepto*, entendido como una pre-concepción en la mente que hay que realizar e identificado con el proyecto o diseño preconcebido. Dicha acepción se conoce como la más popular desde la Edad Media, y en el estudio que nos atañe será la que contextualice esta manifestación del conceptual la cual se caracteriza por:

- El concepto se identifica con los proyectos o procesos y con lo denominado como “Project art”.
- No renuncia a la fisicalidad ni a la referencialidad.
- El proyecto se realiza de manera fáctica, empírica o medial, sin renunciar a su materialización.
- La obra de arte no se reduce a la elaboración de un objeto, si no que, se concibe como el conocimiento de todo el proceso, ya que se

puede distinguir el proceso que el proyecto implica, su visualización y su solución final.

- Reivindican la importancia de la imagen, como factor de la inteligencia simbólica individual y colectiva.
- Se le confiere importancia también a la percepción como forma de conocimiento y de apropiación de lo real.
- Realizan una investigación y experimentación de la fenomenología de la percepción y de las dimensiones semióticas de las obras.
- La fisicalidad de la obra sucede y permanece bajo múltiples formas, medios y maneras, sin establecer por ello una jerarquía, ya que se utilizaban según las exigencias de cada obra, siendo en estos casos el aspecto formal, algo secundario y con un fin de documentación.(Marchan Fiz, 2001, p. 262-267)

-Introduce diversos sistemas semióticos de representación, como los procedentes de las técnicas, de la xerografía, el uso de croquis, mapas, diagramas, etc.

Como vemos a lo largo del desarrollo de estos puntos, las dos vertientes, mantienen diferencias muy claras así como los puntos en común mencionados arriba. Y en el estudio que nos ocupa, me gustaría señalar que la vertiente que sirve como precedente al uso del Project art, será la empírico medial, así que procederé a señalar en el siguiente punto la relación de este con el proyecto de arte y la estética del proceso, ya que servirá de eslabón al siguiente capítulo.



22. On Kawara, JUNE 16, 1966, "Two Tankers and two tugboats crashed in a fiery disaster in Lower New York Bay, 1966, from Today series.

Así mismo, a modo de conclusión, incluyo una obra de On Kawara, este autor centra su trabajo y sus esfuerzos en tratar de transmitir la idea de una duración del

tiempo con una conciencia del mismo, lo hace a través de unos cuadros que tienen la fecha del día que son elaborados e incluye en la parte posterior de los mismos una noticia de ese día, ligando la fecha también al contexto geográfico. Este mismo autor será analizado posteriormente con mayor profundidad.

### 1.3 Relaciones entre el conceptual empírico medial, la estética procesual y el proyecto de arte.

El artista está en condiciones de no verse a sí mismo como un creador de nuevas formas materiales,

Si no más bien como un coordinador de formas existentes<sup>12</sup>

Y. Burgin.

Yo no he “producido” objetos; tal vez encuentro objetos. No estamos realmente destruyendo

el objeto, estamos tan sólo extendiendo su definición, eso es todo.<sup>13</sup>

Robert Barry.

La vertiente empírica medial, es la que establece relación con el proyecto de arte, y la que indaga e incide en el proceso de auto reflexión, el cual, acerca al artista a una investigación sobre los datos obtenidos a través de su percepción, análisis, y las operaciones que motivan sus intenciones, es decir, que la brecha entre realidad y artista, se acorta y logra establecer un nuevo vínculo donde el nivel de reflexión y conocimiento de estos y la experiencia en sí, es la que conformara una apropiación de los diversos fragmentos de realidad focalizando la atención como diría Arakawa, en los mecanismos de significado, más que el significado de la obra.

Paralelo al desarrollo del proceso de auto reflexión instaura nuevos procesos artísticos, ya que al moverse en distintos métodos del análisis de la creación, tiende a desarrollar “una teoría de su práctica y una práctica de su teoría”<sup>14</sup>, extendiendo el campo de las capacidades creativas y perceptivas, las cuales se expresan en distintas modalidades, proponiendo y enfatizando la importancia de el desarrollo de estrategias de movilización en el proceso de apropiación de la realidad, convirtiendo la actividad artística en uno de estos modos.

Para lograr este objetivo, utiliza el proyecto de arte, el cual se ocupa de los mecanismos que intervienen en el proceso de desarrollo de la obra, a través del análisis y reflexión de los mismos, generando relaciones pertinentes y congruentes, entre la práctica y teoría, y no entregándose a las tácticas ya dadas.

---

<sup>12</sup> Y.BURGIN, Situational Aesthetics, en Meyer, Conceptual Art, pág. 81, Citado en MARCHAN Fiz, Simón. *Del arte objetual at arte de concepto (1970-1974): Epilogo sobre la sensibilidad “postmoderna”*. 8 a ed. Madrid, Ed. Akal, 2001, p.266.

<sup>13</sup> BARRY, Robert citado por Combalia Dexeus en *La poética de lo neutro: Análisis y Crítica del arte conceptual*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1975, p. 73.

<sup>14</sup> Kirilli en *La théorie visuelle*, Opus International, 22 (1971) pág. 35 citado en MARCHAN Fiz, Simón. *Del arte objetual at arte de concepto (1970-1974): Epilogo sobre la sensibilidad “postmoderna”*. 8 a ed. Madrid, Ed. Akal, 2001, p. 268.

Esta característica tan importante del proyecto de arte, detona en diversas maneras, y tal vez sea esta capacidad extensiva y generadora, la más importante contribución del arte conceptual a la realidad contemporánea, ya que al concentrar su atención exclusiva a la reflexión de las ideas creativas y de los procesos formativos, moviliza “el despertar de una autoconsciencia artística (autopoesis) colectiva a partir de un arte como proceso, un arte producto mental-conceptual”<sup>15</sup>, y si la obra a partir de aquí deja de ser un objeto en el sentido tradicional, y se concreta como un “proceso abierto”<sup>16</sup>, las acciones, ideas, propuestas, relaciones y la procesualidad del artista se situaran en un campo infinito de posibilidades donde la obra de arte no es un ser, sino devenir, ya que continuamente se da en distintos momentos y contextos.

Situándonos en este carácter procesual y entendiéndolo como el desarrollo del pensamiento en fases, el proyecto artístico se constituye como propuestas abiertas y circunstanciales, sujetas a la realidad que les corresponde, y es, precisamente este aspecto, el interés por pensar la naturaleza del acto creativo, el que motiva la presente investigación, ya que este llamar la atención al proceso reflexivo dentro de la práctica artística, será el que enriquecerá nuestros conocimientos, comprensión de la naturaleza o función del arte, dotándonos en la medida posible de autoconsciencia en el proceder artístico .

---

<sup>15</sup> Neida Urbina “*El arte conceptual: punto culminante de la estética procesual o el arte como proceso.*” pág. 1. [www.saber.ula.ve](http://www.saber.ula.ve) Saber, Biblioteca Electrónica de la Universidad de los Andes, Venezuela.

<sup>16</sup> ADORNO, W, Theodor. (1983). *Teoría estética*, Barcelona, España, ed. Orbis, p. 232.

## CAPÍTULO 2: EL PROYECTO DE ARTE

La perfección de la forma moderna se sitúa en la solidez de su construcción interna, exige la originalidad del proceso, su predominio. La madurez de la obra se desplaza de la mano y del ojo al concepto puro.

29

Andrei Nakov.<sup>17</sup>

### INTRODUCCIÓN:

La utilización de el “Proyecto de arte” como herramienta indispensable para el artista surge y se plantea dentro de la práctica artística conocida como Arte Conceptual, ya que al ser una de las tendencias que surge en las décadas de los 60 y 70, sus intereses se centraron, en esencia, en un desplazamiento del objeto tradicional a la concepción de la obra, proporcionando mayor importancia a los procesos formativos de la obra, que la obra terminada. Y siendo el proyecto, el lugar para la planeación, considero pertinente señalar sus orígenes dentro de la historia del arte, como preámbulo o punto de contextualización.

Además, el uso del proyecto artístico como herramienta, resulta interesante y provechoso en cuanto a un rescate y una aplicación en las aulas y talleres, ya que su aprendizaje le puede proporcionar al alumno una conciencia de su proceso formativo de su trabajo, ayudando a cambiar el hábito de hacer por hacer, sin ser consciente de sus propuestas, por una conciencia que le permita actuar de manera congruente con sus intenciones y propuestas.

Me gustaría señalar, que como cada una de las diversas prácticas artísticas trae innovaciones y / o contribuciones al mundo del arte, la tendencia de arte conceptual junto con la estética del proceso trajo al siglo XX y XXI, una reflexión que consistía en el proceso de autoconciencia y atención a los procesos de constitución que a lo construido, “dejando al arte contemporáneo como un arte de reflexión sobre sus propios datos”.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> VERA, Cañizares Santiago, *Proyecto Artístico y Territorio*. España, Ed. Universidad de Granada, 2004, p.25.

<sup>18</sup> Marchan, Fiz, Simón. *Del Arte Objetual al Arte de Concepto 1970-1974): Epílogo sobre la sensibilidad “postmoderna”*. 8ª ed., Madrid, Ed. Akal, 2001, p. 249.

Y al ser el arte conceptual, el eje principal para argumentar mi propuesta, considero propio señalar, que existen diversas corrientes de lo que se considera como arte conceptual, las cuales fueron definidas anteriormente (arte conceptual lingüístico y el conceptual empírico-medial). Sin embargo, la que nos interesa aquí, es la empírico-medial ya que el concepto, es entendido como, el acto de pre-concepción en la mente de una cosa que hay que realizar, e identificado con el proyecto o diseño preconcebido, debido a que es la definición que nos acerca más a la identificación del concepto con el proyecto, como una herramienta de planeación.

Finalizando esta breve contextualización del proyecto artístico, en este capítulo me dedicare a definir que es un proyecto de arte, las partes que lo conforman y su interacción entre ellas y el resultado global de su acción dentro del proyecto.

## 2.1 ¿QUÉ ES UN PROYECTO DE ARTE?

La palabra *Proyecto* viene del latín *projicere*: “lanzar para adelante” y etimológicamente significa “plano”, “diseño”, “empresa”; es decir, un proyecto es un plano previo a la concepción de algo. Y en la esfera que nos incumbe, que es la artística, el proyecto, será un espacio donde la acción de planear, reflexionar e investigar, hará posible el anuncio de los contenidos principales de las obras y la propuesta del artista. Convirtiéndose en una herramienta metodológica, ya que ayuda a orientar y clarificar las intenciones y reflexiones que lo motivan en su proceso creativo, promoviendo el desmantamiento, del camino para llevar a mejor término el proyecto que es la realización de la obra. Resumiendo:

“El proyecto es una estructura fundamental preliminar a la realización artística; el ‘diseño’ que direcciona la construcción de una obra de arte: funcionando como plano, como guión, como entroncamiento básico que posibilita la sobrevivencia y el crecimiento de las propuestas creativas”.<sup>19</sup>

Su naturaleza y función serán las de identificar, direccionar, y cualificar los elementos analíticos y estratégicos del hecho artístico, no solo como obra de arte ,

---

<sup>19</sup>VERA, Cañizares, Santiago. *Proyecto Artístico y Territorio*. España, Ed. Universidad de Granada, 2004, p. 12.

sino como proceso, donde confluyen una compleja extensión de actitudes, diálogos, pensamientos y realizaciones que mantienen una orientación para el arte.

Como vemos, la dirección del proyecto, no apunta a una sola cosa, si no que una de sus cualidades es la de tener una efectividad multiactuante, que estará referida a las reflexiones, a los espacios mentales y físicos sobre los que incide y a las técnicas utilizadas. Y más que ser una metodología proyectual, será una metodología que enfoca la reflexión, ya que establece los mecanismos de pensamiento y el diálogo que el artista mantiene con sus propuestas.

Esta metodología de la reflexión, contiene una serie de operaciones necesarias dispuestas en un orden que dirigen sus esfuerzos a la necesidad de resolver un problema, y en este caso, la metodología de la reflexión estará dirigida, hacia la investigación sobre las propias categorías reflexivas y existenciales que son asumidas en el proyecto.

El proyecto artístico, está conformado por dos momentos generales que atienden distintas instancias durante el proceso : la concepción(ideal) que se enfoca en el lo que se refiere al plano intelectual y reflexivo; y la ejecución(física), que trabaja en lo que se refiere a la existencia y la realidad de la propuesta; y a su vez contiene 3 actividades: la acción de tematizar, conceptualizar y el desarrollo de estrategias, que contribuyen con el fin de orientar el pensamiento creativo para la consecución de objetivos premeditados .Ya que la idea de proceso implica el desarrollo del pensamiento en fases, las cuales serán importantes a lo largo de todo el desarrollo de la elaboración de la idea y contestaran distintas instancias que lo construyen como un todo.

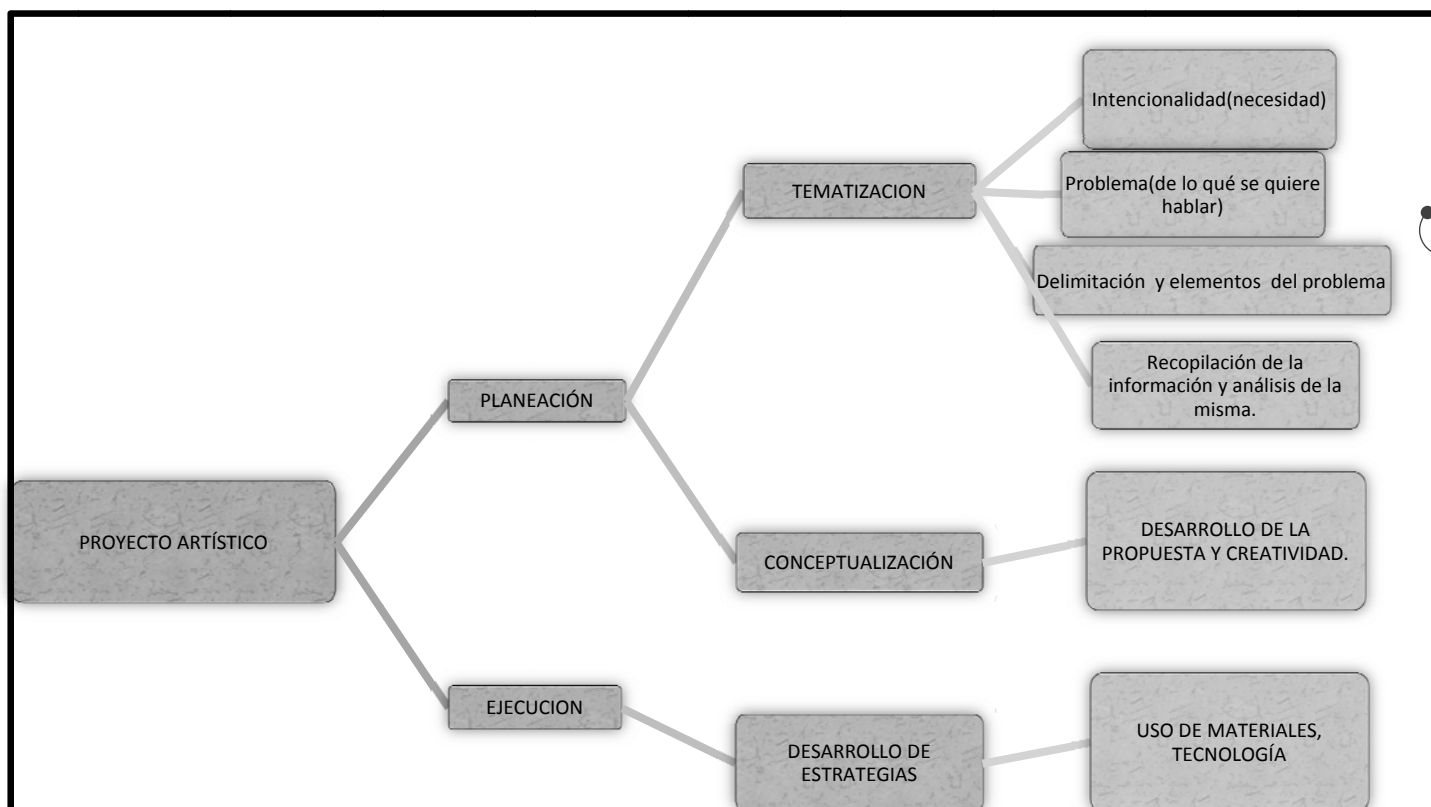




23. ACTIVIDADES BÁSICAS DEL PROYECTO ARTÍSTICO.

Este esquema sirve para señalar, la actuación de las acciones que conforman al proyecto, como vemos las flechas de conceptualización de la propuesta y la acción de tematizar se encuentran y esto se debe a que las dos se influyen de manera importante por que conforman la parte de la concepción, y la parte correspondiente al desarrollo de estrategias, a pesar de estar ligada a ellas se sitúa de forma independiente por que es la que se relaciona con la ejecución.

Concluyo esta parte del capítulo con un esquema más complejo que abarca cada momento del proyecto artístico, para proceder a tratar de manera particular cada una de estas operaciones principales y las secundarias que le son propias a cada etapa.



24. Mapa conceptual del proyecto artístico.

## 2.2 El papel del tema dentro de la estructura del proyecto artístico.

El proyecto actúa como una herramienta que posibilita el proceso de acercamiento, investigación, evolución, conocimiento y experimentación sobre los motivos de interés del artista, y el tema nos muestra esos lugares de interés y las motivaciones constantes de las reflexiones, amplificando de manera notable y crítica lo que anteriormente se tomaba como la mera ilustración de la idea o del contenido de una obra, la cual se limitaba a la mera cosa representada o la simple caracterización icónica.

Consolidándose como el contenido que da identidad al proyecto y el generador de las reflexiones, el cual expresara dentro del proyecto un comportamiento que dará paso a la investigación de dichos intereses, el proceso de tematización trata de

dar respuesta de manera gradual a las preguntas iniciales, que el artista se plantea a partir de sus necesidades e intenciones.

La *intención*, dentro del proyecto artístico, es similar a lo que en un método proyectual se le conoce como el problema a resolver, el cual surge a su vez de una necesidad específica, y ella contiene de lo que se quiere hablar, el objetivo, los por qué de las cosas, sacando a la luz y seleccionando sus deseos, creencias, experiencias, emociones y empeños, extractándolos de su trivialidad, orientándolos hacia un ámbito creativo, desencadenando dentro del proceso de tematización, la necesidad de ir definiendo los territorios a abordar ya sean de distintas naturalezas: objetivas o subjetivas, identificando los elementos de dicho problema, recopilando y analizando datos.

Richard Wollheim en *La pintura como arte*, definía como tematización, a el proceso mediante el cual “el agente abstrae algún aspecto de lo que está haciendo o elaborando”<sup>20</sup>, es decir que el artista va localizando las áreas de su interés, comportándose de manera doble, ya que el tema, se fortalece como el contenido que da personalidad al proyecto y, al mismo tiempo, se explora en el proyecto, es decir, que es el promotor de las reflexiones.

### 2.3 La conceptualización dentro de la estructura del proyecto artístico.

Llegando a este punto, encontramos el segundo eslabón del proyecto, qué es la idea y tendríamos que iniciar por definir qué es el concepto, para comprender qué papel desempeña dentro del proyecto artístico. Ya que si el tema es uno de los agentes que contiene toda la información y materia prima para el discurso; el concepto será en su más legítima acepción, la idea que tiende a señalar y ser “el primer acto de entendimiento o el conocimiento sobre o acerca de algo; para acceder a la reflexión constituida como un fluir pensante, libre y lúcido, orientado en dirección de la acción de reflejarse; para llegar, finalmente, a la obra, como resultado de expresión último”.<sup>21</sup>

Entonces, tendríamos que considerar a la idea como el lugar donde se encuentra la conciencia y el tema, es decir, el interés del autor por el tema, va desarrollando una mudanza de la reflexión temática en una propuesta artística, ya que “los lugares por el que el arte se interesa, para su particular investigación son

<sup>20</sup> Richard Wollheim, *La pintura como arte*, Madrid, Visor, 1997, p.27.

<sup>21</sup> BARTHES, R. *El placer del texto*. México. Fondo de Cultura Económica, 1987, citado en VERA, Cañizares, Santiago. *Proyecto Artístico y territorio*. España, Ed. Universidad de Granada, 2004, p.

los lugares artísticos .Incurriendo, de esta manera, en un fenómeno único: el del motivo de la investigación sea, al mismo tiempo, la propia investigación: el tema sobre el cual acontece la reflexión artística es la propia reflexión artística”.<sup>22</sup>

Sin embargo para abordar y clarificar cómo es que va a ser tratado dentro de el tema correspondiente al punto, me apoyaré en el filósofo de la escuela vienesa Carnap, nos dice que un concepto puede ser definido “como todo aquello sobre lo cual pueden formularse proposiciones”<sup>23</sup>.

Ahora bien, el termino **proposición**, en la lógica clásica (aristotélica) es definido “como un discurso que expresa un juicio y significa lo verdadero y lo falso”<sup>24</sup>.Dentro de la filosofía contemporánea una proposición se refiere a lo que se piensa en un determinado acto e inclusive puede llegar a definir la descripción de un hecho. Por lo tanto un concepto no es ningún objeto real, ni es simplemente una representación de una imagen mental, y tiende a separar lo sensible o subjetivo para alcanzar lo universal.

Por lo tanto, el concepto, dentro de la estructura del proyecto artístico, es la disposición intelectual y la propuesta del autor dentro del ámbito artístico .Ya que “una obra de arte puede considerarse una proposición presentada en un contexto artístico”.<sup>25</sup>Dicha propuesta surge a través del encuentro de la conciencia con los motivos e intenciones, ya que direcciona todas esas primeras intenciones a propuestas (discursos), las cuales a su vez, generan y motivan el desarrollo de estrategias.

---

<sup>22</sup> VERA, Cañizares, Santiago. *Proyecto Artístico y Territorio*. España, Ed. Universidad de Granada, 2004, p. 22.

<sup>23</sup> SUREDA, Joan/ Guasch A. Ma. *La trama de lo Moderno*. Ed. Akal, 2nda edición, Col. Arte y Estética, Madrid España, p. 149.

<sup>24</sup> SUREDA, Joan/ Guasch A. Ma. *La trama de lo Moderno*. Ed. Akal, 2nda edición, Col. Arte y Estética, Madrid España, p. 149.

<sup>25</sup> SUREDA, Joan/ Guasch A. Ma. *La trama de lo Moderno*. Ed. Akal, 2nda edición, Col. Arte y Estética, Madrid España, p.153.

## 2.4 El desarrollo de estrategias dentro del proyecto artístico.

Motivos diferentes exigen diferentes métodos de expresión.

Esto no significa ni evolución, ni progreso, sino una adaptación de la idea que se quiere expresar y de los medios de expresión.

Pablo Picasso.<sup>26</sup>

36

Michel de Certeau, en *La Invención de lo cotidiano*<sup>27</sup> propone una distinción entre las palabras estrategia y táctica, la cual nos resulta clave y esclarecedora, en cuanto el papel que juega la estrategia dentro en el proyecto artístico. Él nos dice “la estrategia es *un lugar* susceptible de ser circunscrito como *algo propio* y de ser la base donde administrar las relaciones con una exterioridad de metas o de amenazas (...).Y la táctica al ser una acción calculada que determina la ausencia de un lugar propio, actúa con el terreno que le impone y organiza la ley de una fuerza extraña”<sup>28</sup>.

Partiendo de las diferencias de cada concepto, y siguiendo a Certeau, se podría deducir que la estrategia dentro del campo artístico posibilita a un sujeto de voluntad y poder, formular distinciones de lo propio en relación a los otros o lo ajeno; y estas distinciones las encontramos en la manera en cómo se concibe la actuación de la estrategia:

1-La estrategia desarrollada en el proyecto permite y constituye la fundación de un lugar propio, donde los materiales estarán organizados según las relaciones nombradas como pertinentes y resultados del trabajo que se da entre tema y concepto, conformando nuevos valores.

---

<sup>26</sup> Exposición *La juventud del genio*, Banco Bilbao Vizcaya, Fundación europea de las ciencias, las artes y la cultura, Madrid, 1992 citado en GOMEZ Molina, Juan José (coord.); Lino Cabezas... [et al]. *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*. Madrid, Ed. Cátedra, 1999, 622pp.

<sup>27</sup> CERTEAU, De Michel. *La invención de lo cotidiano*. Universidad Iberoamericana, Depto. de Historia, 1996, 230 pp.

<sup>28</sup> CERTEAU, De Michel. *La invención de lo cotidiano*. Universidad Iberoamericana, Depto. de Historia, 1996, p.42.

2-La estrategia señala un dominio de los lugares, temas o motivos desde donde la investigación se transforma en una propuesta (objeto o artefacto), que existe en el mundo físico.

3- Transforma nuestras ideas en un tipo de conocimiento, ya que tiene el poder de sustentar y darse un lugar como propuesta dentro del universo artístico.

Es decir que la estrategia es una acción que gracias al poder de poseer un lugar propio (temas o motivo), elabora lugares teóricos (discursos y propuestas) capaces de articular y existir en el universo físico.

En el proyecto artístico trabajan estas tres fases, las cuales se combinan y se dominan unas a otras dependiendo la situación, y el esfuerzo se focaliza en restaurar las relaciones que se establecen entre ellas mediante el análisis y la ubicación de un sitio propio para cada elemento.

Concluyendo, el desarrollo de estrategias, corresponde a la parte del proceso donde el artista otorga sentido a sus obras desde los materiales con los que trata de conformar nuevos valores. Paul Valéry en *Teoría Poética y Estética*<sup>29</sup>, denomina *creación de valor* al deseo irrenunciable de entender lo que uno realiza en el marco de un entorno social y cultural, dar razón del sentido de que todo comportamiento debe proceder de una cierta causa. Reclamando un acercamiento adecuado al objeto de su investigación, que se pliegue a las características y singularidades del proyecto, y en función a los problemas que este presenta.

**2.5 La concepción y la ejecución en el resultado de los proyectos.**

Retomando un poco la idea de Juan Acha, respecto al proceso creativo como “los múltiples intentos de los artistas para plasmar innovaciones y poder iniciar o cambiar sus búsquedas en la territorialidad modalidad o tendencia elegida por cada uno de ellos”.<sup>30</sup> Y con el fin de adentrarnos un poco más en la parte de la concepción –ejecución de la obra para concluir este capítulo, me gustaría aclarar, la relación que se establece entre la concepción y el desarrollo de estrategias, en la conclusión de un proyecto artístico.

---

<sup>29</sup> Paul Valéry, *Teoría poética y estética*, Madrid, Visor, 1990, citado en GOMEZ Molina, Juan José (coord.); Lino Cabezas... [et al]. *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*. Madrid, Ed. Cátedra, 1999, p. 38.

<sup>30</sup> ACHA, Juan. *Las actividades básicas de las artes plásticas*. 3 a ed., México, Ediciones Coyoacan, 1999, p. 76.

Como hemos visto, a lo largo de todo este capítulo, los puntos clave: tema, concepto y desarrollo de estrategias; que conforman el cuerpo del proyecto artístico ayudan a configurar una posible obra de arte, cada uno desde su función y cualidades, articulando la obra, en cuanto se va estableciendo su lugar de cada uno de ellos dentro del proceso creativo

En una primera instancia encontramos, la parte de la concepción, la cual, a su vez se conforma por la acción de tematizar y la de conceptualizar en esta primera fase o momento del proyecto, la actividad del artista estará enfocada en el tratamiento del tema que como ya lo mencione con anterioridad, es uno de los agentes que contiene toda la información y materia prima para el discurso; así como el concepto será la proposición o propuesta a realizar dentro del ámbito artístico. Estas actividades tienen un carácter totalmente ideal dentro del proyecto, ya que solo se concibe y se planea; la acción y la materialización quedan fuera de esta fase.

Sin embargo será en la estrategia donde el tema y el concepto, puedan ubicarse en un plano, que las lleve del mundo de las ideas al mundo físico, y esto se debe a que la estrategia, le conferirá una soldadura imprescindible al proyecto, ya que al ser una acción que gracias al poder de poseer un lugar propio (temas o motivo), elabora lugares teóricos (discursos y propuestas) capaces de articular y existir en el universo físico, a través de los materiales o tecnologías que le resulten lógicos a la misma.

En el proyecto artístico trabajan estas tres fases, las cuales se combinan y se dominan unas a otras dependiendo la situación. Y el esfuerzo se focaliza en restaurar las relaciones que se establecen entre ellas, mediante el análisis y la ubicación de un sitio propio para cada elemento.

Por lo tanto, cuando un artista, se vale de la utilización del proyecto artístico como herramienta, significa que las decisiones se establecen primero y la ejecución responde a un hecho mecánico, donde la obra se va articular a medida en que vamos estableciendo sentido a través de los motivos que tematizamos, las propuestas que se construyen y del cómo se emplean los materiales, no desde códigos fijos; sino desde las articulaciones que nombramos como pertinentes, consolidando así un actuar dialéctico y de retroalimentación entre la concepción y la ejecución, y brindando al artista una mayor certidumbre dentro de su proceso creativo.

## CAPÍTULO 3: EMPLEO DEL PROYECTO ARTÍSTICO Y DESARROLLO DE ESTRATEGIAS DE OPERACIÓN

### INTRODUCCIÓN:

El trabajo de este capítulo se caracteriza por un breve análisis de obras donde se puede ver cómo funciona el proyecto de arte, el primer es acerca del cuerpo de obras del artista japonés On Kawara, el segundo de la obra "Stand Alone" de Thomas Hirschhorn, realizada en el 2007 y exhibida en México este año. El objetivo de realizar dichos análisis radica, en clarificar el funcionamiento del proyecto artístico en una obra ya realizada. Para que posteriormente se aplique toda la teoría planteada en el capítulo dos a un proyecto personal.

### 3.1 El caso de la obra de On Kawara.

Esta parte está dedicada a desarrollar un breve análisis del cuerpo de obras del artista japonés On Kawara (Aichi-Ken, 1933), quien vive y trabaja en New York actualmente. Desde 1966 realiza obras que podemos identificar como conceptuales, las cuales ilustraran la manera de trabajar y el desarrollo de estrategias de este artista, la elección de su obra, la hice a partir del criterio, de seguir el motivo del artista para sus obras, qué es el tiempo, siendo el punto de partida, para el desarrollo de dichas piezas, inicio con una corta descripción de estas, y después desarrollo un breve análisis.



25. On Kawara

*DATE PAINTINGS (PINTURAS DE FECHAS).*

*Today series (Series diarias) 1964-1995.*

Obras ejecutadas , en dos formatos (20.5 x 22.5 cm y 155 x 226 cm) , elaboradas en un solo día , cuya fecha , por ejemplo, 30 de noviembre de 1968, pintada de color blanco sobre un fondo monocromo, constituye el

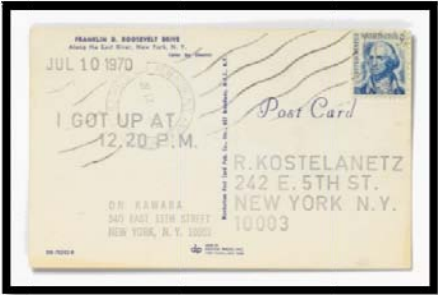


contenido de la pintura, si la pintura no es realizada ese día , el artista la destruía, además se conservan dentro de una caja , la cual usualmente tiene un titulo relativo al día en que fue pintada, así como, un recorte de periódico local donde fue realizada la obra. A su vez, toda la información de dichas pinturas es anotada en un diario, redactado en el idioma donde el artista ha realizado las pinturas en cuestión, anexando algunas fotografías de los lugares donde se realizaron dichas obras.

Después en 1968, On Kawara, aborda la cuestión del tiempo , con una serie de obras , que consistía en el envío de postales a amigos, conocidos o personalidades del mundo del arte, en las que solía incluir la dirección del destinatario, la del remitente, la fecha del envío, y el mensaje escrito I GOT UP AT (Me levante a ...), así como la hora del envío, y la hora en la que se levanto el artista aparece escrita con tinta de un sello de goma .



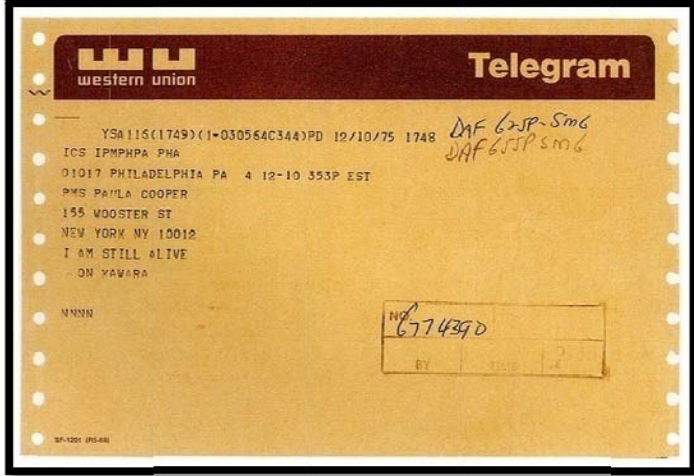
26. On Kawara, *I GOT UP*, 47 postales, cada una de 8.3 x 14 cm), 1970.



27. On Kawara, *Postal de la serie I got up*, 8.3 x 14 cm.

Después alternó estas obras, con el envío de telegramas, que contenían mensajes a cerca del estado vital del artista, por ejemplo: I am not going to commit suicide- don't worry (No voy a suicidarme- no se preocupen,), ó I am still alive

(Aún estoy vivo).

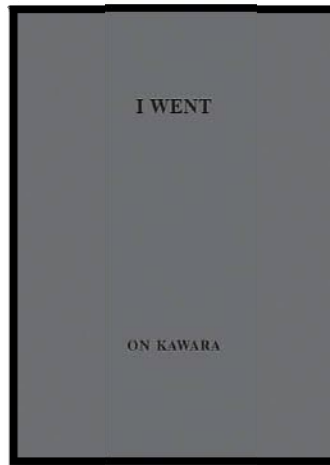


28. On Kawara, Telegrama, 1975.

Siguiendo con el registro de algunas de sus acciones diarias, que fueron clasificadas en cuadernos fabricados por el artista, los cuales, constituyen una autobiografía con referencias hacia lo social (I met), lo geográfico (I Went) , y lo cultural ( I Read).

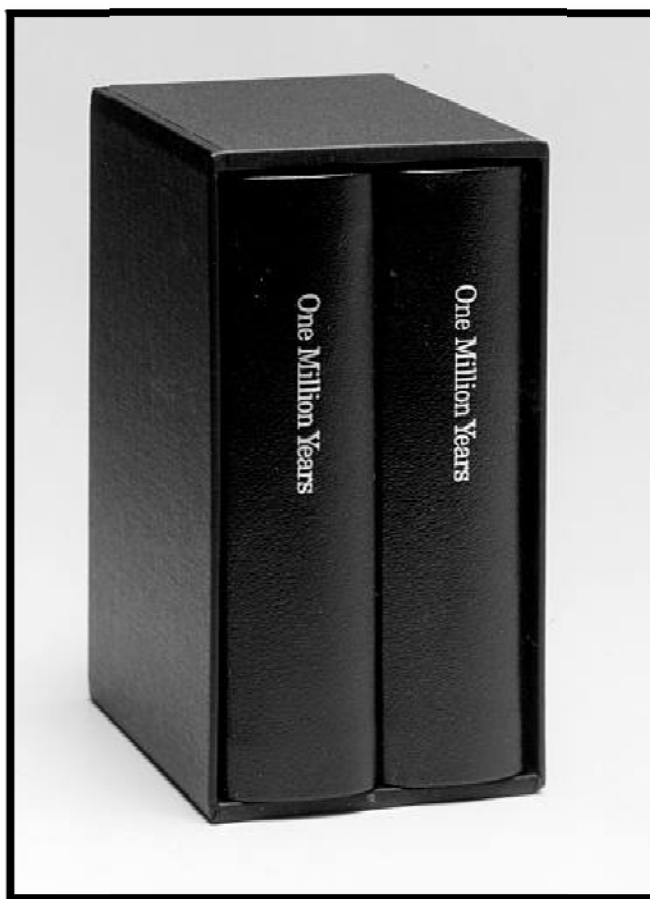
I READ (29 x27.5x 8 cm) es un clasificador de hojas móviles. Serie de notas iniciada en Nueva York en 1966 de forma paralela a sus Date Paintings. Los recortes proceden de periódicos aparecidos en las fecha y en lugar en que se realizó la tela .La mayoría de los subtítulos de los primeros Date Paintings son extraídas de esta colección. En le clasificador I MET On Kawara anotaba el nombre de ciertas personas que el propio artista encontraba en el decurso de las veinticuatro horas del día. Serie iniciada en México en 1968.<sup>31</sup>

<sup>31</sup> On Kawara. *Whole and Parts 1964-1995*, Museu d'Art Contemporari, Barcelona, 1 de Mayo-29 de junio de 1997.



29. *On Kawara, I Went, libro impreso, 1968.*

Persistiendo en su voluntad por documentar el transcurso del tiempo On Kawara, completa este trabajo con la documentación del tiempo pasado y futuro con la serie One Million Years–Past (Un millón de años –pasado-) realizada en 1970-1971, con una dedicatoria como subtítulo “For all those who lived and died”(Para todos aquellos que han vivido y han muerto)y la cuenta del tiempo empieza desde atrás en el 998-031 a.C , finalizando en 1969, fecha de inicio de la serie. En One million Years-Future (Un millón de años-futuro-) de 1980, dedicada “a la última persona” la cuenta inicia desde 1981 hasta alcanzar un millón de años del futuro. Las dos series se caracterizan por tener los mismos componentes, que son un conjunto de 20 archivadores cada uno de los cuales contiene doscientas páginas en las que están mecanografiadas las fechas señaladas.



30. On Kawara, *One million years*, libro impreso, 1980.

Como señalé desde el inicio, el motivo de reflexión de On Kawara, era el fenómeno inmaterial y abstracto del tiempo y la existencia, lo que plantea él a lo largo de su trabajo, es el registro de ese devenir; según y siguiendo a Pascal Pique, el artista juega con dos escalas temporales: la microscópica (acontecimientos puntuales, cotidianos, fechas, actos del propio artista) y la macroscópica (tiempo histórico y publico); ya sea superponiéndolas o manteniendo una coexistencia entre ambas. La soluciones materiales que el artista plantea no son muy variadas, ya que recurre al registro de ese tiempo a través de archivos que tienen referencias geográficas, temporales, y algunas anotaciones, además del uso de prácticas artísticas como la pintura, sus intenciones van más allá de un acto representado o ilustrativo, ya que el extiende su horizonte y sus estrategias que incluyen en diversas modalidades e intenciones ese registro del tiempo, ya sea el caso de su última obra, que hace referencia al registro de un millón de años del pasado y un millón de años del futuro, a través de dos volúmenes que contienen dicha información, o sus pinturas diarias, transmitiendo la idea de una duración del tiempo plena de conciencia.

### 3.2 Análisis de obra de un artista donde encontramos reminiscencias del uso del proyecto artístico y están vigentes algunas estrategias del arte conceptual.

#### “Stand Alone –Thomas Hirschhorn”.

Esta pieza fue presentada en el Museo Tamayo Arte Contemporáneo en el 2008, y fue una exhibición conformada por una sola pieza de Thomas Hirschhorn, artista Suizo nacido en Berna en 1957 y que actualmente vive en París, es uno de los exponentes más importantes del arte contemporáneo, la selección de esta pieza para el análisis la hice porque parte de un plano donde el artista vacía toda la información que tiene en su mente a la hora de desarrollar un proyecto artístico, y creo, que es un buen ejemplo, del como planear y desarrollar un proyecto.

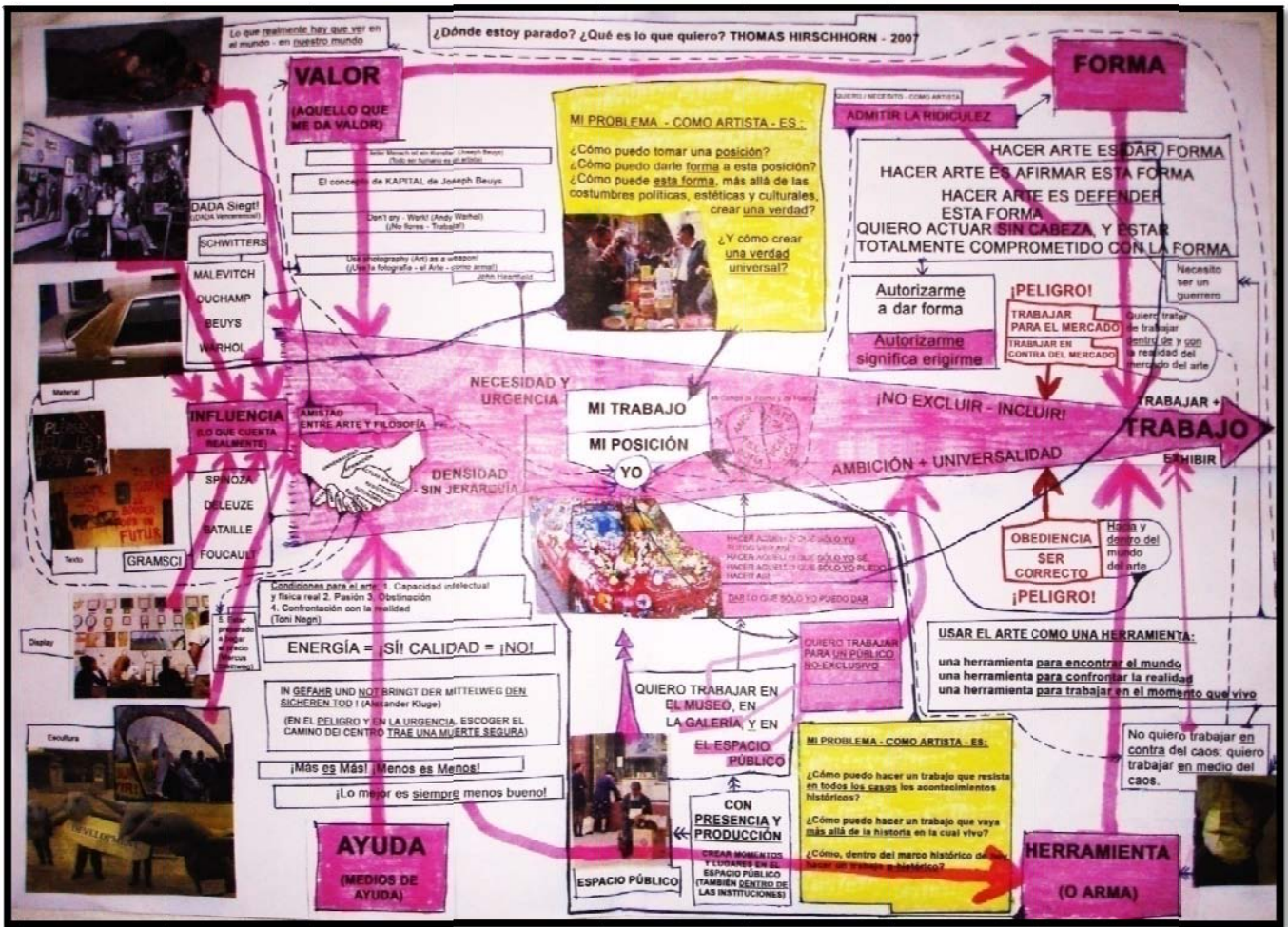
El mapa mental “**¿Dónde estoy parado?, ¿Qué es lo que quiero?**” Articula lo que sucede en la mente del artista y es el contenedor de las ideas del artista, y donde se exponen una serie de preguntas que se formula el artista tales como: “*¿Cómo puedo asumir una posición?, ¿Cómo puedo darle forma a esa posición? Y, ¿Cómo, á través de esta forma- más allá de los hábitos políticos, estéticos y culturales- puedo crear una verdad?*”.

Sin pretender encontrar una respuesta teórica a esta pregunta, las intenciones del artista se concentran en responder y afirmar su postura mediante el proceso de materialización de las ideas.

Es así como “Stand Alone”, es la realización en tres dimensiones de este plano, que además de concentrarse en responder estas preguntas, el artista plantea trabajar su propuesta en cuatro ámbitos: el amor, la filosofía, la política y la estética. Este trabajo es descrito por el propio artista como “un intento por capturar un instante de un estado mental, una rebanada de conciencia”<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Daniel Birnbaum, “A Thousand Words: Thomas Hirschhorn Talks About his Critical Laboratory”. Art forum, Marzo, 2000.



31. Mapa metal ¿Dónde estoy parado? ¿Qué es lo que quiero? (se distribuyo de manera gratuita en la galería).

Las intenciones del artista se concentran en dar forma a sus ideas a través de la materialización de las mismas, y lo lleva a cabo con los “montajes”, los cuales se apropian del espacio que ocupan desplegando una saturación de información que visual y mentalmente confrontan al espectador.

El título de la obra es otro elemento clave, para entender su propuesta ya que Stand Alone (independiente, autónomo, autogenerado) es un término utilizado en la economía y en la informática para denominar estrategias o sistemas que operan de manera independiente a pesar de relacionarse con otras estructuras. Y esto es parte de la definición de la posición del artista en el

mundo, más allá de cuestiones políticas, filosóficas, económicas, históricas, estéticas, que la conforman.

Aunado a esta cuestión el artista delimita su problemática ¿Cómo puede hacer un trabajo que resista en todos los casos los acontecimientos históricos? , ¿Cómo puede hacer un trabajo que vaya más allá de la historia en la que vive? , ¿Cómo dentro del marco histórico de hoy, se puede hacer un trabajo a-histórico?

Siendo el plano el punto de partida y de la dinámica de la obra y aclarando las intenciones, necesidades, problemas y elementos de esta pieza. Explicare como el artista resuelve y desarrolla su propuesta en el espacio físico siendo “Stand Alone” la realización en tres dimensiones del plano.

Hirschhorn concibe y conceptualiza su obra como “un collage en el espacio, un collage en tercera dimensión, es decir, una escultura sin volumen pero con todos los elementos de un collage”<sup>33</sup>. Siendo importante para él , encontrar una forma para materializar sus ideas desarrolla una estrategia artística con el montaje o display, ya que al no ser una escultura ni una instalación, pero si un sistema de representación propio de las tecnologías industriales donde se muestra un anacronismo de imágenes, imaginarios y objetos, que operan en la simultaneidad del espacio creando la ilusión de totalidad a partir de fragmentos.

Y es así como Hirschhorn concibe su obra con un collage tridimensional, ya que es una superficie donde los objetos y los materiales se despliegan en el espacio.

Aclarando la conceptualización de la propuesta del artista, proceder a realizar una descripción de la pieza, para analizar como el artista desenvuelve sus ideas en y con los materiales, él como otorga sentido a sus ideas a través de su proceder artístico.

---

<sup>33</sup> “Stand Alone” texto elaborado por el artista en Aubervillieres, abril 2007.



32. Vista de una de las salas de la obra.

La galería del museo Tamayo estaba dividida en cuatro espacios, uno por cada ámbito propuesto por la artista: el amor, la política, la estética y la filosofía, y dentro de cada una de ellas había una chimenea, ligeramente más grande del tamaño usual (hecha de cartón y cubierta de plástico), las cuáles significaban el “fuego eterno” del amor, la política, la estética y la filosofía, sobre ellas se podrían encontrar libros que hacen juego con cada ámbito del poder e indican las direcciones, así como, si son materia y forma, se pueden utilizar para mantener y encender dicho fuego eterno, además de los otros tipos de madera, como la que se encuentra en las puertas rotas, roperos y libreros que están más o menos desarmadas, cajas y roperos que tiene información parcial, algunos textos o fotocopias.





33

Otro de los elementos que conforma la pieza, son unas capsulas verdes, que tienen forma de medicamento y se llaman YOU, ya que, si recordamos el nombre de la pieza Stand Alone, (independiente) no se puede ser independiente o autónomo sin los otros o en soledad, y es por eso que este elemento actúan como medicamento y ayuda.

Al observar esta pieza, otro elemento que llama la atención es el caos visual, y esto se debe a que el artista trabaja con y desde el caos, no en contra, ya que otro de sus propósitos es trabajar con la ininteligibilidad y oscuridad del mundo, queriendo aprender lo visible de nuestro mundo, el caos.



34



35

El siguiente elemento que podemos encontrar en cada una de esas, son las mega formas de árboles, donde se han colocadas enmarcadas y dentro del tronco, fotos de personas muertas o mutiladas y su función es la de romper la proporción de las cosas y ofrecer una perspectiva diferente donde le público no evada, si no que se confronte con esa realidad. También se pueden observar algunos otros objetos, como, teléfonos, pedazos de computadoras, televisiones, etc. Las paredes tienen frases escritas que Hirschhorn llama "poesía de las noticias", que son fragmentos de oraciones recortadas de revistas periodísticas, las cuáles no ofrecen información del tópic, del lugar o del autor, así como otros textos bajados del internet, la forma que adquieren todos estos textos son de protesta y resistencia, que indudablemente nos recuerdan las pintas del mayo del 68 francés.

Siendo uno de los intereses del artista el señalar su posición ante el mundo utilizando su arte como una forma de lograrlo, esta pieza no deja indiferente a nadie, ya que, como experiencia personal, el estar dentro de esa pieza, me hizo reflexionar, ¿Dónde estoy parada? , ¿Qué es lo que quiero?, y creo que parte de la motivación de esa reflexión fue por los textos de las paredes.

La utilización de materiales de desecho en Hirschhorn se debe a que le presta más atención la trasformación de valor de éstos, así como elige hacer un uso democrático y anti jerárquico de estos, y de otros como la cinta

canela, el papel aluminio, cartón, revistas, imágenes y textos seleccionados o descargados del internet, el graffiti y la escritura con plumones y bolígrafos.

Esta pieza cumple y lleva a cabo las intenciones originales del artista ya que es la traducción de ese plano a la realidad, y las reminiscencias con el arte conceptual las halló en el hecho de esta pieza es la ratificación de la estructura mental la que determinó su estrategia artística.



33., ,34., 35. Y 36. Corresponden a diversas vistas de la instalación de Thomas Hirschhorn, "Stand-Alone" que ocupó un área de 180 metros cuadrados del Museo Tamayo de Arte Contemporáneo (Distrito Federal, México) del 6 de marzo al 18 de mayo del 2008.

### 3.3 Aplicación a un proyecto de arte.

El proyecto “Abrázame aunque tenga SIDA”, generado durante la capacitación del Programa de atención a través del arte a grupos vulnerables de mujeres y niños en situación vulnerable (PAMUNIV), e impartido en Ser Humano A.C, organización de la sociedad civil que busca reducir, en México, los efectos médicos, psicológicos y sociales de las infecciones de transmisión sexual, en especial del VIH, con la población de la Casa Hogar para niños que viven con VIH “Abrázame” , la cual proporciona casa, vestido, alimentación, atención médica, odontológica, y psicológica a huérfanos cuyos padres murieron de SIDA, fue un proyecto originado y conformado por una psicóloga Graciela, una enferma Catalina, dos actores de teatro Atahualpa Palacios e Itzel, dos voluntarios de Alemania Lisa Garbe y Konstantin Plag, dos cuidadoras Lupita y Carmen y una profesora de artes (yo).

Las intenciones de este proyecto se concentraron en atender a través del uso del arte como una herramienta que potencie el reconocimiento, la comprensión, la expresión y la transformación a través del arte, de las vivencias surgidas en situaciones límite, de vida o de riesgo a la población de la casa hogar 17 menores entre 5 y 13 años de edad que viven con el Virus de Inmunodeficiencia Humana.

Haciendo un breve análisis con el equipo de trabajo se pudieron encontrar diversos puntos donde los niños presentaban dificultades, tales como su auto concepto, autoestima, orientación vocacional, familia, expresión de emociones y por supuesto la infección de VIH. A partir de localizar dichas problemáticas, se decidió abordar cada una de ellas con la creación de diversos talleres donde la música, la expresión corporal, las artes plásticas, la psicología y la medicina intervinieran de manera conjunta con el fin de que el arte sea una herramienta de sanación y de expresión de sus vivencias o problemáticas personales que suelen impedir un desarrollo más integro.

Localizadas cada una de las diversas problemáticas o temáticas a abordar, se procedió a la planeación y la conceptualización de estrategias para abordarlas durante y cada una de las sesiones.

En este proyecto se contempló:

- Auto concepto.
- Manejo de emociones: enojo, tristeza, alegría, miedo.
- Mi familia.

- Autoestima.
- El Virus y yo.
- Mi proyecto de vida.

Dadas las limitaciones de tiempo y de otras circunstancias de trabajo dentro de la casa hogar, solo se ha llevado a cabo una de las sesiones, la de auto concepto, y que en unas líneas más me dedicare a realizar una breve descripción y explicación de su constitución, empezando con la hoja descriptiva de la sesión y después con su respectivo desarrollo.

**Nombre del Proyecto:** “Abrázame aunque tenga sida”

**Duración de cada sesión:** 2 Horas

**Dirigido a:** Niños de entre 5 a 12 años portadores de VIH

**Horarios:** miércoles de 15:00 a 17:00 hrs

**No. de participantes:** 18 **Periodicidad de cada sesión:** una vez a la semana

**Lugar:** Aula de usos múltiples “Daniel Cisneros” **No. de Facilitadores:** 9

**No. de sesiones:** 6 **Personal de apoyo:** NO

**Sesión 1: Auto concepto**

<b>Hora</b>	<b>Tema</b>	<b>Objetivo</b>	<b>Técnica/ Facilitador</b>	<b>Desarrollo de la actividad</b>	<b>Material/ Aparatos</b>
15:00- 15:15	Personajes y artistas resilentes	Los participantes conocerán a tres personajes resilentes	Expositiva PPW Citlally	La facilitadora apoyada en una PPW expondrá las biografías de personajes que han sobresalido aun con sus capacidades diferentes	-Cañón -Lap Top -Bocinas -Presenta- ciones electróni- cas:Oscar Pistorius ,Keith Haring y Lola de Plaza Sesamo.
15:15- 15:35	Historias de vida	Generar la confianza entre el grupo e	Expositiva- narrativa Carmen, Graciela y	Las facilitadoras narraran la historia	-Cañón -Lap Top -Bocinas

		introducir a los beneficiados del taller.	Catalina	biográfica de los participantes desde la llegada a la Institución, haciendo hincapié en sus cualidades	
15:35-15:55	Autoconcepto	Los participantes Auto-reconocerán sus cualidades y defectos	Ejercicio "A mi me gusta- a mi no me gusta" Atahualpa Itzel	Los facilitadores vendaran los ojos de los participantes y por medio de preguntas dirigidas conducirán a que cada participante explore sus conductas, preferencias y emociones, las cuales serán respondidas a manera de murmullos o reflexiones personales.	-Cobijas -Vendas
15:55-16:50	Autoconcepto	Los participantes expresaran a través de un autorretrato su concepto personal como individuos.	Técnica Collage Citlally	-Un adulto por cada dos niños dibujara su silueta en el papel bond. -Realizadas las siluetas se les pedirá a los niños que a través del uso de texturas, pinturas, recortes y	-Pinturas -Papel bond -Tijeras -Resistol -Texturas diversas -Crayolas -Pinceles -Plumines

				dibujos expresar con la construcción del collage su Autoconcepto.	
--	--	--	--	--	--

La primer parte del taller consistía en una serie de tres presentaciones-proyecciones electrónicas de tres personajes *resilentes*.<sup>34</sup>



**Oscar Pistorius:** (n.22 de noviembre de 1986) corredor paralímpico sudafricano, quien posee las marcas mundiales en las pruebas de 100, 200 y 400 metros lisos para atletas que han sufrido una doble amputación.

*“Además todo el mundo tiene una discapacidad, las peores son las del espíritu” Oscar Pistorius*.<sup>35</sup>

37. Oscar Pistorius corriendo en Kópavogur, Islandia, el 8 de julio de 2007.

<sup>34</sup> El término resiliencia se refiere originalmente en ingeniería a la capacidad de un material para adquirir su forma inicial después de someterse a una presión que lo deforme. Al hablar de resiliencia humana se afirma que es la capacidad de un individuo de o de un sistema social de vivir bien y desarrollarse positivamente, a pesar de las difíciles condiciones de vida y más aún, de salir fortalecidos y ser transformados por ellas. Helena Combariza. Educadora, filósofa e investigadora en LA RESILIENCIA: El oculto potencial humano, carpeta de documentos de capacitación de PAMUNIV-SEP.

<sup>35</sup> Oscar Pistorius, Artículo de Wikipedia, 2009, [http://es.wikipedia.org/wiki/Oscar\\_Pistorius](http://es.wikipedia.org/wiki/Oscar_Pistorius)



**Keith Haring:** Es un pintor estadounidense, el más importante de los pintores de graffiti de los años ochenta, nacido en Kutztown, Pennsylvania, en 1958. En 1989 creó la Fundación Keith Haring para ayudar a remediar problemas sociales. Murió víctima del sida el 16 de febrero de 1990 en Nueva York. Gran parte de su trabajo aborda la temática del VIH y elabora campañas en prevención del VIH.<sup>36</sup>

38. Retrato de Keith Haring.

*‘No hay que desesperarse, pues eso significa abandonar y el abandono significa quedarse parado. Vivir con una enfermedad mortal abre una perspectiva de vida completamente nueva. No es que necesitara la amenaza de la muerte para estimar la vida. Siempre fui de la opinión de que hay que aprovechar la vida lo mejor que se pueda... y del futuro se ocupa uno cuando llega’.* Keith Haring.<sup>37</sup>



39. Keith Haring, 1989, Ignorancia=miedo.

<sup>36</sup> Keith Haring, Biografías y vidas 2004.  
[http://www.biografiasyvidas.com/biografia/h/haring\\_keith.htm](http://www.biografiasyvidas.com/biografia/h/haring_keith.htm)

<sup>37</sup><http://criaturasimaginarias.wordpress.com/2007/08/09/keith-haring-biografia-del-artista-pensamientos-y-obra/>





40 y 41. Kami y Lola, personajes de plaza sésamo.

Kami , uno de los nuevos personajes de Plaza Sesamo Sudáfrica, es portadora del **VIH** (SIDA), se opto por que a los niños se les genere la conciencia de esa enfermedad y que aprendan a convivir con las personas afectadas. En el caso de México, se presentó a Lola quien asume el papel de portadora de VIH, y se caracteriza por tener un alto nivel de autoestima y fuerza de carácter.<sup>38</sup>



42. Proyección de personajes resilientes.

<sup>38</sup>Miscelánea “Plaza Sésamo y su personaje con VIH” BBC.MUNDO.COM, 2002, [http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid\\_2264000/2264698.stm](http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_2264000/2264698.stm)

El objetivo de las proyecciones fue introducir personajes resilientes, con los cuáles ellos pudieran sentirse empáticos y acompañados desde su condición de vida, ya que dos de los personajes tenían VIH y uno de ellos capacidades diferentes, es decir, que estos personajes eran muy cercanos a ellos, uno era deportista de alto rendimiento pero con capacidades diferentes, otro era artista y murió de VIH, ellos gustan mucho del deporte y de su clase de artes plásticas también ya que son una parte importante de su vida cotidiana.

Después de estas proyecciones, se llevo a cabo otra presentación de otros personajes importantes para la Casa hogar, por supuesto, eran nuestros niños. Esto se hizo a través de una proyección electrónica con fotografías de cada uno de los niños y una breve narración de las historias de vida de cada uno de los participantes. La narración era de carácter oral, y estuvo a cargo de la enfermera, las cuidadoras y la psicóloga, ya que ellas eran las adecuadas por el tiempo que tenían de conocer a cada niño.



43. Muestra de las diapositivas presentadas durante la exposición.



*44. Toma general durante la proyección de las historias de vida.*

El objetivo de presentar parte de las historias de vida de cada niño, fue para acercarlos a su persona, a sus orígenes, y a su presente. A través de evocar con las fotografías, memorias y recuerdos propios de cada participante, para promover una reflexión acerca de lo que ellos son y han sido como personas.

La segunda fase del taller consistió en un ejercicio vivencial, donde se les vendó los ojos a cada participante para que se mantuvieran concentrados, solo en ellos, se les pidió que se recostaran en el suelo, y se utilizó música de fondo para poder inducirlos a un estado relajado, mientras los facilitadores dirigían una serie de preguntas a los niños, las cuales se enfocaban en poder reconocer que cosas son de su agrado o desagrado, esto con el fin de trazar algunas coordenadas de su identidad personal.

Además de trazar dichas coordenadas, parte de este ejercicio auto reflexivo, perseguía el motivarlos para que se acercaran a lo que son ellos, ya que muchos de los niños expresan auto rechazo o problemas de autoestima, el realizar estas preguntas en primera persona, motivaba a los participantes a tratar de encontrar parte de su ser, así como de sensibilizarlos para el ejercicio plástico que sucedió a esta dinámica.



45. Fotografía de la dinámica, "A mí me gusta... a mí no me gusta".

En la última parte de esta sesión del proyecto los participantes expresaron a través de un autorretrato su concepto personal como individuos, con la técnica del collage. Apoyados por la obra del artista, que se vio en la parte de personajes resilientes, Keith Haring, se procedió a trazar las siluetas de cada uno de los infantes. Realizadas las siluetas se les pidió a los niños que a través del uso de texturas, pinturas, recortes y dibujos expresarán su auto concepto, llenando la silueta de las cosas, motivos, colores y formas que reflejan su opinión de ellos mismos.

Las dinámicas previas a la realización del collage, facilitaron la expresión plástica, ya que, motivaron al participante a una continua reflexión de lo que los constituía como personas, con sus cualidades y defectos, sus gustos y disgustos, y su historia de vida.



46. Fotografía del proceso del Autoretrato.



47. Álvaro trabajando en su silueta.

48. Silueta terminada.



49. Álvaro y su silueta.



50. Silueta terminada de Giovanni.



51. Giovanni y la enfermera Catalina trabajando en la silueta.



52. Fin de la sesión.

Las estrategias que se desarrollaron en esta sesión fueron de diverso orden y disciplinas, psicología, teatro, artes plásticas y música. Pero todas están enfocadas en utilizar el arte como una herramienta, que potencie la expresión de cada ser humano, ya que “la terapia artística ofrece un área en el que el paciente puede proclamar su identidad y una atmosfera en la que puede ser el mismo...el arte brinda un medio que supone al mismo tiempo una emancipación con los demás y una confrontación con uno mismo.”<sup>39</sup>

Este proyecto cumple con el objetivo, de que el arte acontezca o produzca un cambio allí donde alguien sufre, brindando un ámbito donde la persona se reconozca y se asuma cómo es. También cubre las intenciones de la intervención, que era ayudar y resolver el aumento de autoestima del niño y enseñar al niño a expresar sus sentimientos y enfrentarlos abiertamente o con algunas herramientas de auxilio.

<sup>39</sup> Rico Caballo, Laura. *Salud y arte infantil. Intervención en Oncología y trasplantes*. Publicación Ponencias del II Congreso en revista. <http://www.arteterapia.com.mx>

La pertinencia de la inclusión de este proyecto radica en la re dimensión del sentido del concepto arte, que adquirió en la segunda mitad del siglo XX, donde no se trata ni del oficio, de la recreación de la belleza ideal, ni tampoco se lo pone al servicio de la religión o de la exaltación de la naturaleza. Si no que la expresión artística se multiplica en distintas posibilidades, las cuales, algunas, fueron revisadas anteriormente.

Dos de las posibilidades que caracterizan la identidad de este proyecto son, el arte terapia y las intervenciones artísticas, las cuales confluyen por considerar y ser consideradas por el arte como caminos y cambios que son parte de esa tendencia evolutiva del desarrollo artístico y de lo humano en un sentido más extenso.

En la parte que corresponde al arte terapia, disciplina relativamente nueva, ya que data de la posguerra, encontramos que, está tiene diversas ramas, y es empleada principalmente con niños, y fue aplicada en la casa hogar, con el propósito de trabajar con los niños y con el deseo de atender sus necesidades emocionales. Ya que este tipo de tratamientos comprende y responde adecuadamente a los mensajes no verbales y facilita a su vez el aprendizaje de nuevas formas de comunicación de un carácter más elaboradas, como lo fue la construcción de una imagen, que en este caso se concretó en un collage de su auto concepto.

El empleo de las artes plásticas en este proyecto promovieron la objetivación de una representación visual de su auto concepto, lo que se observó en el proceso de creación de la silueta fue, que a través del proceso de sensibilización previa, se facilitó la expresión de manera simbólica por medio de colores, imágenes encontradas y otros materiales como pinturas, plumas, lentejuelas, etc., de sus gustos y lo que para ellos es más importante y conforma como personas.

En este caso, se puede considerar un acierto, el empleo de las actividades plásticas aunado con las otras dinámicas de sensibilización, ya que, son formas de comunicación que le son más familiares a los niños, que el lenguaje hablado o la verbalización de los problemas. Y también ayuda a que el niño exteriorice su auto concepto, y nos hable de su mundo interno, lo que implicó la materialización del mismo y el compartirlo con los otros, y no mantenerlo en secreto.

Otra de las ramas del arte terapia se centra en dar atención paliativa, es decir como agente que mitiga, suaviza o atenúa el dolor de algo, o los efectos de algo negativo, no actúa, como una medicina que lo elimina, pero sí mejor la calidad de vida del paciente, y es empleado principalmente en personas que viven con enfermedades como el cáncer, sida, etc. Y está es una de las características de la población de la casa hogar, los cuáles su condición de vida está caracterizada en parte, por ser V.I.H portadores, aunado a que también han pasado por períodos



traumáticos, como lo fue el fallecimiento de sus padres, la pérdida de sus hermanos o parientes cercanos, la enfermedad en sí misma, su orfandad, y en los casos más trágicos, abusos y otras enfermedades que los imposibilitan a llevar una vida típica.

Su condición como V.I.H portadores, los sitúa como niños, que tienen una salud estándar a partir de un régimen de vida muy controlado, y que por las mismas características de las enfermedades y de su situación familiar, e historia personal, pueden ser susceptibles a tener sentimientos que producen vergüenza, rechazo de su persona, y estigmatización social.

El empleo del arte terapia en la casa hogar, no es extraño, ya que la mayoría de estos niños han crecido, con el arte como un elemento cotidiano en su vida, ya que la institución cuenta con el apoyo de muchos artistas, y con la recolección de fondos en los principales teatros de México, aunado a la ayuda que han brindado, bailarines, coreógrafos, actores, artistas plásticos, pintores, fotógrafos; la cual forma parte de la respuesta de la gente del medio artístico a la pandemia del Sida en México. Así como la incorporación de la clases de artes plásticas y teatro el año pasado, cabe mencionar, que el taller de artes plásticas es el único que sigue funcionando actualmente, ya que las clases de teatro fueron temporalmente suspendidas. En las clases de artes plásticas se ha observado, que la introducción de este tipo de actividades, posee, un potencial significativo para aliviar, atenuar, y movilizar la expresión y reflexión de sus propias emociones, percepciones, y pensamientos, a través de creación de imágenes, y en el caso de la sesión número 1 del proyecto, se generó un proceso de reflexión acerca de ellos mismos y su situación como individuos.

Parte de los objetivos de la realización de este proyecto, era dar a los niños herramientas para la expresión de sus sentimientos, sin recurrir a la palabra, ya que el expresar sentimientos tan poderosos y fuertes, como los que se supone padecer una enfermedad de ese tipo, y el ser huérfanos, así como otras condiciones de vida, que generalmente tienden a ocultar o negar, por miedo al rechazo, o al ser lastimados otra vez, puede despertar otros sentimientos como el enojo, ira, desesperanza, soledad, tristeza, etc. Lo que se pretendía a través del desarrollo de esta herramienta, era generar un soporte emocional que promoviera el descubrimiento de su fortaleza interior y la riqueza de posibilidades de su vida.

En lo que respecta, a las intervenciones artísticas, al igual que le arte terapia, es una de las expresiones de cambio del concepto de arte en la posguerra, y parece cuando Joseph Beuys presenta en las calles de Berlín, sus instalaciones, performances e intervenciones, con la intención de dar otro sentido al arte. Siguiendo a el Doctor en historia del arte, Paul Ardenne (1956), quién podría

darnos una definición más clara del arte de intervención, al que él llama arte contextual y define como “Desde los comienzos del siglo XX numerosos artistas han abandonado el territorio del idealismo, rechazando el bloque de las formas tradicionales de representación y desertando de los lugares institucionales para sumergirse en el orden de las cosas concretas. La realidad se convierte en su primera preocupación, teniendo como consecuencia una remodelación del ‘mundo del arte’, desde la galería al museo, del mercado al concepto de arte mismo. Emergen entonces unas prácticas y formas artísticas inéditas: arte de intervención y arte comprometido de carácter activista, arte que invade el espacio urbano o el paisaje, estéticas participativas o activas en los campos de la economía, de los medios de comunicación o del espectáculo. El artista se convierte en un actor social implicado, a menudo perturbador.”<sup>40</sup> Situación que nos señala ese cambio de valores estéticos para acercarnos a este tipo de proyectos donde no está permitido el comprometerse a una definición cerrada del fenómeno artístico.

Como vemos, este proyecto, también se gesta a partir de una mezcla interdisciplinar, y se estructura con la participación de cada una de las disciplinas implicando una diversificación de cada uno de los apartados del proyecto, donde todos aportaron y colaboraron a través de sus conocimientos y experiencias, dando lo mejor de ellos mismos, para generar un proyecto mas optimo.

Los proyectos con carácter público también generan, otro tipo de papeles, por ejemplo, aquí, el artista, se convierte en un elemento más, que promueve las prácticas artísticas, y deja atrás el papel como actor principal.

Citando al profesor Javier Tudela de la facultad de Bellas artes de la Universidad de Vigo, España, en su texto Producción gestión de las intervenciones artísticas en los espacios públicos<sup>41</sup>, siguiendo su consideración hacia al arte como una práctica compleja, donde lo especificidad del arte se manifiesta cuando se entiende como una forma de conocimiento y un manera de dialogar con la realidad, podríamos considerar, distintas fases en los proyectos. Por ejemplo habrá algunos donde su relación sea solo con la construcción de la obra, y todas las decisiones que se toman alrededor de ella. Otros, donde estén implicados la construcción de la obra y la reconstrucción del concepto arte, es decir que la preocupación radica, en la auto referencialidad y retroalimentación del sistema del arte, y la legitimación de la producción y su pertinencia con los expertos y los propios artistas, así como, de las exigencias de su contexto. Sin embargo, en la

---

<sup>40</sup> Ramírez Vuelvas, Carlos. Arte de Intervención. Arte, Espacio público, intervención, en Tragasaliva, Junio 2007. <http://es.wordpress.com/tag/tragasaliva/2/>

<sup>41</sup> Artículo cedido por el autor para el Portal Iberoamericano de Gestión Cultural para su publicación en el boletín GC: Gestión Cultural No.16: Arte público, abril 2008. ISSN: 1697-073X.

Referencia directa al artículo en [www.gestioncultural.org/boletin/2008/bgc16-JTudela.pdf](http://www.gestioncultural.org/boletin/2008/bgc16-JTudela.pdf)

tercera fase del proyecto, confluyen, tanto la construcción de la obra, la reconstrucción del arte, y el territorio y la realidad. Y exige que la obra y el contexto estén íntimamente ligados, ya que los tres estados del proyecto actúan en conjunto, y se puede decir, que son la base de algunos proyectos actuales, que están dedicados a la transformación de los aspectos negativos de la realidad.

Entonces la repercusión de la inclusión y desarrollo de este tipo de proyectos, así como su importancia, parte de esta consideración del arte como aprendizaje, conocimiento y toma de conciencia. El carácter público del proyecto lo encontramos aquí, acompañado con la idea de responsabilidad compartida y la atención fundamental al público, que en este proyecto se esclarece al ser una intervención en una comunidad delimitada ,y que al ser un proyecto generado en equipo, en la casa hogar y para los habitantes de ella, el empleo del arte como una herramienta que promueve cambios, y la misma diversificación de este, lo avala como una posibilidad de ser considerado como un proyecto artístico, y con la creencia, de que a través del camino del arte, como generador de cambios y como medio de comunicación, los niños de la casa hogar pueden reconocerse a sí mismos, como personas, y desde ahí nacen posibilidades de encontrarse con los otros, de fortaleza y transformación, generando para algunos de ellos, inclusive elecciones de vida.

### **3.4 Revisión de las estrategias de los proyectos abordados.**

En un inicio el proyecto de esta tesis estaba centrado en tratar de elaborar un catálogo de todas las estrategias de operación que los artistas actualmente emplean y que se han desarrollado durante parte del siglo XX. Sin embargo la búsqueda y delimitación de la investigación, me llevo a encontrar que existen diferentes maneras de resolver un proyecto artístico, y que no está sujeto a ninguna regla o catálogo de posibles maneras, si no que es una posibilidad que se genera a partir de la subjetividad de cada sujeto , el cual está condicionado por el momento socio-histórico en el cual se encuentra inmerso, y por lo tanto, las estrategias no pueden definirse bajo reglas de actuación, ya que dependen de la posición, de la necesidades y motivos de las personas que las emite como propuestas.

Creo que este capítulo es una muestra clara de lo que digo, ya que On Kawara tenía motivos e ideas muy distintas a Hirschhorn y viceversa, así como el proyecto que yo presento, que a diferencia de los dos primeros que se centran en el artista como un productor de obras, mi caso se enfoca en un proyecto multidisciplinario

de intervención y acompañamiento con una población definida. Las diferencias entre uno y otro son suficientes y obvias, pero eso no quiere decir, que uno u otro sea superior o inferior, si no que actúan y dependen del contexto de la persona que los genera. Revisemos cada una de las propuestas abordadas, solo con el objetivo de remarcar la oferta de posibilidades y de la diversidad de éstas.

Como señalé anteriormente, el motivo de reflexión de **On Kawara**, era el fenómeno inmaterial y abstracto del tiempo y la existencia, lo que plantea él a lo largo de su trabajo, es el registro de ese devenir; según y siguiendo a Pascal Pique, el artista juega con dos escalas temporales: la microscópica (acontecimientos puntuales, cotidianos, fechas, actos del propio artista) y la macroscópica (tiempo histórico y publico); ya sea superponiéndolas o manteniendo una coexistencia entre ambas. Las soluciones materiales que el artista plantea no son muy variadas, ya que recurre al registro de ese tiempo a través de archivos que tienen referencias geográficas, temporales, y algunas anotaciones, además del uso de prácticas artísticas como la pintura, sus intenciones van más allá de un acto representado o ilustrativo, ya que el extiende su horizonte y sus estrategias que incluyen en diversas modalidades e intenciones ese registro del tiempo, ya sea el caso de su última obra, que hace referencia al registro de un millón de años del pasado y un millón de años del futuro, a través de dos volúmenes que contienen dicha información, o sus pinturas diarias, transmitiendo la idea de una duración del tiempo plena de conciencia.

En el caso de **Thomas Hirschhorn** sus intenciones se concentran en dar forma a sus ideas a través de la materialización de las mismas, y lo lleva a cabo con los “montajes”, los cuales se apropian del espacio que ocupan desplegando una saturación de información que visual y mentalmente confrontan al espectador.

Esta pieza cumple y lleva a cabo las intenciones originales del artista ya que es la traducción de ese plano a la realidad, y las reminiscencias con el arte conceptual las halló en el hecho de esta pieza es la ratificación de la estructura mental la que determinó su estrategia artística.

En el caso del taller “**Abrázame aunque tenga sida**” las estrategias de operación se concentraron en diversas dinámicas provenientes de distintas disciplinas, como la psicología, el teatro, las artes plásticas, y la música. Pero todas con la intención de utilizar el arte como una herramienta en la resolución de las problemáticas que presenta esta población, y con el objetivo de atenuar y mejorar su psiquis.

Creo que esto ilustra, muy bien, que es imposible tratar de definir o realizar un compendio de las estrategias que se pueden llevar a cabo en el ámbito artístico, ya que estas al proponer una forma hallan una salida, pero el hombre así como la

producción de conocimientos se somete continuamente a cambios, que promueven posibilidades. Y en las posibilidades están las respuestas a nuestras necesidades y a las decisiones tomadas. Generando en el ámbito humano la construcción y producción de nuevos conocimientos.

## CONCLUSIONES

El mundo consiste en una multitud de proyectos, realizados algunos, a medio realizar otros, y algunos sin realizar. Todo lo que nos rodea en el mundo es un ilimitado mundo de proyectos. Pero pensando en uno mismo, no estamos tan seguros de ellos. Pensamos que tener "un proyecto" es algo así como el negocio de otro, gente especial a la que llamamos creativos.

Pero estoy convencido de que el único modo de tener una vida humana realmente valiosa es tener un proyecto propio, concebirlo y convertirlo en realidad. Tener un proyecto debería ser inherente a cada persona por que realizar un proyecto es dar cuerpo al significado de la vida. Es en el momento en que decidimos nuestro propio proyecto cuando superamos la "supervivencia" (sobrevivencia) y empieza nuestra verdadera "existencia."

69

EL PROYECTO ILYA KABAKOV.<sup>42</sup>

Partiendo de las intenciones originales de este proyecto, las cuales en su inicio se concentraban en hablar del concepto o la idea exclusivamente y como un motor en el desarrollo de nuevos modos de operar, la investigación se amplió hasta llegar a la estructura del proyecto artístico, mostrando las cualidades de este y del proceso de planeación de una obra artística y el desarrollo expresado en los resultados de las estrategias artísticas.

Si bien la idea original se limitaba a señalar a la idea o al concepto como lo más importante de la obra y qué si el uso por parte del artista se vale de esta vía, el proyecto y las decisiones se establecían primero, la ejecución se convertía en un hecho mecánico. La extensión de esta investigación da lugar, no solo a la conceptualización, si no incluye en el proceso artístico de planeación, a la tematización, el desarrollo de estrategias, es decir, la estructura de un proyecto de arte.

El hecho de que se haya desarrollado hasta llegar a una estructura más consolidada demuestra que no se enfatiza en un solo elemento, si no que la investigación del tema dio frutos, hasta hacerse más integra en cuanto a contenidos.

Dicha extensión genera más información acerca de los elementos que integran un proyecto, confiriéndole un carácter más incluyente, y no jerárquico, ya que si recordamos el esquema de las actividades básicas den la planeación del proyecto, plantea distintos procesos, como la tematización, la conceptualización y el desarrollo de estrategias, que se influyen mutuamente y se unifican en la materialización de la obra artística.

---

<sup>42</sup> KABAKOV,Ilya.*Elproyectoartístico*.<http://ericafresco.blogspot.com/2007/10/proyectos-para-mejorar-el-mundo.html>

Creo que el conocer como se estructura un proyecto artístico, nos permite acercarnos más a una reflexión de nuestra producción artística, generando nuestras ideas, motivos, y el cómo le asignamos y construimos sentido desde materiales previamente conceptualizados y convencionalizados, ya que un proyecto artístico es un problema de representación de objetos, o de la elaboración de un objeto, donde se trata es de transformar la realidad desde las modificaciones y proposiciones que hagamos desde el campo artístico, la cual reclamara una estrategia propia del objeto de su investigación y en función de los problemas presentados

Y así como la obra se irá articulando a medida que se establecen las intenciones, los motivos, y las estrategias, construyendo como resultado final, los significados y relaciones, no des de códigos fijos o reglas o métodos determinados, si no desde la pertinencia de sentido entre las elaboradas.

Todo esto permite que la toma de decisiones y posturas del artista se valgan de este proceso y se concentren en los elementos que demandan sus interese reales y profesionales del mismo, también, contra las exigencias de el producir un determinado objeto, logrando que el artista defina sus obras, en la medida en que nombra, niega o hace referencia a los problemas que determina y a las relaciones que establece las cuales posteriormente reclamaran sus construcciones con sus debidas especificaciones.

El proyecto tiene como función también establecer los caminos por donde el artista se aproxima a sus estrategias de apropiación y de sus reconocimiento propio, ya que parte de sus vivencias de sus particularidades, que a veces se consolidan o no, pero, trata de constituirse en una realidad física o no, reflexionando sobre sus propias motivaciones.

Actuando como un motor que identifica a la persona creadora dentro de sus propios paisajes físicos y mentales, conceptuales, de identificación y auto reconocimiento individual, siendo esto importante ya, que rescata la unicidad del individuo creador. “El proyecto acaba siendo un plano metodológico para investigar, las posibilidades funcionales del hecho artístico, siguiendo una intencionalidad recuperadora de la función primordial del arte, pero en una mera dirección respecto de aquella primera orientación funcionalista: la de la captura y la transformación de realidades que sirvan para levantar procesos de recuperación terapéuticos del hombre en la búsqueda de su totalidad existencial.”<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> VERA, Cañizares, Santiago. *Proyecto Artístico y Territorio* .España, Ed. Universidad de Granada, 2004, p. 123.

Motivando el hecho creativo y el potencial artístico en la creación de nuevos lugares para alcanzar una unión con su propia realidad y de su conciencia como individuo.

Citando a Bretón con León Tróski en el “Manifiesto por un arte revolucionario libre”:

En la medida en que tienen origen en un individuo, en la medida en que ponen en juego talentos subjetivos para crear alguna cosa que provoque un enriquecimiento objetivo de la cultura, cualquier descubrimiento filosófico, sociológico, científico, o artístico parece ser fruto de un “acaso” preciso, esto es, la manifestación más o menos espontánea de la necesidad. Esa creación no puede ser despreciada, sea donde el punto de vista del conocimiento general (que interpreta al mundo existente), sea desde el ángulo del conocimiento revolucionario (que para mejorar y transformar el mundo, exige un análisis del proceso de la ley que gobierna el movimiento). Específicamente no podemos permanecer indiferentes a las condiciones intelectuales bajo las cuales la actividad creativa se hace, ni debemos dejar de mostrar todo el respeto a las leyes específicas que gobiernan la creación intelectual.<sup>44</sup>

Concluyo que esa capacidad de reflexión y proposición se puede generar y se genera dentro de las aulas, pero si se hace con conciencia, las posturas ofrecen estrategias que confronten sus problemas planteados y se irán abandonando dogmas o maneras confeccionadas de antemano.

Permitiendo una apropiación de su proceso al artista y haciendo del arte un espacio desde el cual lanzar nuevas ideas de construcción y transformación social y cultural. Ya que el proyecto evolucionara como, ó pretende ser también una proyección de nosotros mismos sobre el exterior, ya que empezamos hacer de las ideas cosas para transformar el mundo en que vivimos.

Creo que la capacidad de autoreflexión que cada individuo pueda generar a partir los datos que obtiene a través de su percepción de la realidad y de sus intenciones hacia y en ella, genera condiciones de apropiación e intervención activa y transformadora del mundo, desde el terreno de su actividad. Generando posibilidades de respuesta y de operación en el mundo, contribuyendo a la producción de conocimientos y cultura y a la diversidad de ideas.

---

<sup>44</sup> VERA, Cañizares cita a Bretón, A y Tróski, L. “Manifiesto por una arte revolucionária livre” Partisan Rewiev IV, I, Outono, 1938. PP. 49-53. Citado por CHIPP, H.P. EN “Teorías da Arte Moderna” op. Cit, p 490.



## INDICE DE ILUSTRACIONES

1. Fotografía de Édouard Manet, realizada por Félix Nadar en 1910, <http://www.stellaweb.ch/nadar/pg/manet.htm>.
2. Édouard Manet, Olympia, 1863, Óleo sobre tela, 190 x 130.5 cm, Museo de Orsay, París, Francia.
3. Retrato Anónimo de Paul Cézanne.
4. Paul Cézanne, Bodegón de manzanas y naranjas, 1895-1900, Óleo sobre tela, 73 x 92 cm, Museo de Orsay, París Francia.
5. Pablo Picasso, Les Demoiselles d' Avignon, 1907, Oleo sobre tela, 243.9 x 233.7 cm Nueva York, The Museum of Modern Art, adquirido del Lillie P. Bliss Bequest.
6. Retrato de Pablo Picasso, enero de 1962, sacado de la revista *Vea y Lea*. Argentina. <http://www.magicasruinas.com.ar/revistero/internacional/pintura-pablo-picasso.htm>.
7. Georges Braque, Mujer con Guitarra, Óleo y carbón en tela, 130 x 73 cm, Museo Nacional de Arte Moderno, París Francia.
8. Georges Braque en [www.imagenandart.com](http://www.imagenandart.com).
9. Retrato de Fernand Léger, elaborado por Van Vechten, Febrero 17 de 1936.
10. Fernand Léger, La escalera, 1914, óleo sobre tela, 130 x 100 cm, Nueva York, The Museum of Modern Art.
11. Autoretrato de Kasimir Malevitch, 1933.
12. Kasimir Malevitch, 1923, óleo sobre lienzo, 106 x 106 cm, Museo Estatal Ruso, San Petersburgo.
13. Duchamp por Man Ray. Marcel Duchamp como Rose Sélavy, 1921.
14. Marcel Duchamp. Fountain, 1917, New York, Urinario de porcelana.
15. Theo van Doesburg. Poster Dada Matinée. Enero 1923, Impreso de 62 x 85 cm. Utrecht, Central Museum.
16. Vladímir Tatlin, Maqueta para el monumento a la Tercera Internacional, 1919-1920, 500 cm de altura, materiales varios, Museo Centro Georges Pompidou.

17. Michelangelo Pistoletto, Venus de los Trapos, 1967, 1.30 x 40 x 45 cm (Venus), 1.50 x 2.80 x 1.00 metros (instalación). Museo de Hirschhorn, Washington, DC.
18. Andy Warhol, Campbell's soup, 1968, Serigrafía sobre papel, 35 x 23 in.
19. Richard Serra, Acero patinable, cinco planchas, 4.27 x 14.11 x 13.09 metros.
20. Wolf Vostell, Fluxus-Piano-Lituania, Homenaje a Maciunas, 1994.
21. Joseph Kosuth, "One and Three Chairs", 1965, silla, fotografía e impreso.
22. On Kawara, JUNE 16, 1966, "Two Tankers and two tugboats crashed in a fiery disaster in Lower New York Bay, 1966, from Today series, 1966—present. © On Kawara. Photo: Bill Jacobson.
23. Esquema de las Actividades básicas del Proyecto Artístico.
24. Mapa conceptual del proyecto Artístico.
25. On Kawara, Date Paintings, Today Series, 1964-1995.
26. On Kawara, I GOT UP, 1970, 47 reproducciones fotomecánicas (postales), cada una de 8.3 x 14 cm.
27. On Kawara, Postal de la serie I got up, 8.3 x 14 cm.
28. On Kawara, Telegrama, 1975, "I'm still Alive".
29. On Kawara, I went, 2007, libro impreso.
30. On Kawara, One million Years, 1998, libros impresos.
31. Mapa metal ¿Dónde estoy parado? ¿Qué es lo que quiero? (se distribuyó de manera gratuita en la galería del Museo Tamayo de Arte Contemporáneo). Thomas Hirschhorn, 2007.
- 32., 33, 34, 35, y 36. Corresponden a diversas vistas de la instalación de Thomas Hirschhorn, "Stand-Alone" que ocupó un área de 180 metros cuadrados del Museo Tamayo de Arte Contemporáneo (Distrito Federal, México) del 6 de marzo al 18 de mayo del 2008.
37. Oscar Pistorius corriendo en Kópavogur, Islandia, el 8 de julio de 2007.  
Fotografía tomada por Elvar Pálsson.
38. Retrato de Keith Haring tomado de [http:// www.biografiasyvidas.com](http://www.biografiasyvidas.com)

39. Keith Haring, 1989, Ignorancia=miedo.
- 40 y 41. Kami y Lola, personajes de plaza sésamo.
42. Proyección de personajes resilientes.
43. Muestra de las diapositivas presentadas durante la exposición.
44. Toma general durante la proyección de las historias de vida.
45. Fotografía de la dinámica, "A mí me gusta... a mí no me gusta".
46. Fotografía del proceso del Autoretrato.
47. Álvaro trabajando en su silueta.
48. Silueta terminada.
49. Álvaro y su silueta.
50. Silueta terminada de Giovanni.
51. Giovanni y la enfermera Catalina trabajando en la silueta.
52. Fin de la sesión.

## BIBLIOGRAFÍA

ABBAGNANO. *Diccionario de Filosofía*.

ACHA, Juan. *Las actividades básicas de las artes plásticas*. 3ª ed., México, Ediciones Coyoacan, 1999, 129 pp.

ADORNO, W, Theodor. *Teoría estética*, Barcelona, España, ed. Orbis. 479 pp.

ALIAGA, Juan Vicente y José Miguel G. Cortés. *Arte Conceptual revisado*. Valencia, SPUPV, 1990, 286 pp.

ATKINS, Robert. *Art Speak (A guide to Contemporary, Ideas, Movements, and Buzzwords, 1945 to present)* 2ª. Ed. New York, Abbeville Press Publishers, 1997, 208 pp.

BREA, José Luis. *Ornamento y Utopía: Evoluciones de la Escultura en los años 80 y 90*. Arte, Proyectos e Ideas. (Valencia 1996) No.4 p.25-39.

CERTEAU, De Michel. *La invención de lo cotidiano*. Universidad Iberoamericana, Depto. de Historia, 1996, 230 pp.

COMBALIA, Dexeus, Victoria. *La poética de lo neutro: Análisis y Crítica del arte Conceptual*. Ed. Anagrama, Barcelona, 1975, 135 pp.

DANTO, C, Arthur. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paídos, España, 1999, 254 pp.

FERRATER, Mora. *Diccionario de Filosofía*.

GOMEZ Molina, Juan José (coord.); Lino Cabezas... [Et al]. *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*. Madrid, Ed. Cátedra, 1999, 622pp.

GUASCH, Ana María. *El arte último del Siglo XX. (Del pos minimalismo a lo multicultural)*. Madrid, Ed. Alianza, 2005, 597 pp.

HEGEL, G.W.F., *Introducción a la estética*, Trad. De R. Mazo, Barcelona, Edit. Península, 1971, p.28 y 29.

JIMENEZ, José. *Teoría del arte*. Madrid, Alianza Editorial, 2003, 281pp.

KABAKOV, Ilya. *El proyecto artístico*. <http://ericafresco.blogspot.com/2007/10/proyectos-para-mejorar-el-mundo.html>

KRAUSS, Rosalind E (1985). *The originality of the Avant-garde and other modernist myths*. The MIT Press, Cambridge (Mass) [tr. A. Gomez Cedillo], Alianza Editorial, Madrid, 1996.

MARCHAN, Fiz, Simón. *Del Arte objetual al arte de concepto (1970-1974): Epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna"*. 8ª ed. , Madrid, Ed. Akal, 2001, 484 pp.

MARZONA, Daniel. *Arte Conceptual*. Alemania, Taschen, 2005, 96 pp.

MORGAN, Robert C. [tr. Ma. Luz Rodríguez Olivares]. *Del Arte a la Idea (Ensayos sobre Arte Conceptual)*. Madrid, Ed. Akal, 2003, 156 pp.

MUNARI, Bruno. *¿Cómo nacen los objetos?* Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1987, 388pp. (Colección: Diseño).

PIRSON, Jean François. Pról. José Roy Dolcet, [tr, Raquel Luzzarraga y Alonso de Illera]. *La estructura y el objeto: Ensayos, experiencias, y aproximaciones*. Barcelona, Ed. Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988, 133pp.

RUHRBERG... [Et al]; [tr. Ramón Montoni Lara]. *Arte del Siglo XX*. Alemania, Ed. Taschen, 1999, 840 pp.

*STAND ALONE: Thomas Hirschhorn* | textos Tatiana Cuevas et al...; tr. Guillermina Olmedo, Pilar Villela; foto. Ramiro Chávez.-México: Fundación Olga y Rufino Tamayo, 2008. 72 p:il,; 25 cm. Catálogo de la exposición presentada en el Museo Tamayo de Arte Contemporáneo (Distrito Federal, México) del 6 de marzo al 18 de mayo del 2008.

PAÍN, Sara. Jarreau Gladys. *Una psicoterapia por el arte*. Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 1995, 383 pp. (Colección Psicología Contemporánea).

SUREDA, Joan . *La trama de lo moderno*. 2ª ed., Madrid, Ed. Akal, 1993, 248 pp. (Colección: Arte y Estética).

VERA, Cañizares, *Proyecto Artístico y Territorio*. España, Ed. Universidad de Granada, 2004, 150 pp.

URBINA, Neida. *"El arte conceptual: punto culminante de la estética procesual ó el arte como proceso"*. [www.saber.ula.ve](http://www.saber.ula.ve) Saber, Biblioteca Electrónica de la Universidad de los Andes, Venezuela.

WOLHEIM, Richard. [ tr. Bernardo Moreno]. *La pintura como arte*. Madrid. Ed. Visor, 1997, 483pp.