



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS  
POSGRADO EN ARTES VISUALES

“LA ESTÉTICA DE LA DEGRADACIÓN;  
EL SENTIDO DEL TIEMPO EN LA MADERA Y EL HIERRO  
COMO MATERIALES DEL ARTE”

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA  
ARTURO VALENCIA RUÍZ

DIRECTOR DE TESIS  
DR. EUGENIO GARBUNO AVIÑA

MÉXICO D.F., JUNIO 2011





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.

A Margarita, cuyo apoyo aportó la resolución del proyecto de investigación.

A Santiago por su oportuno y genial punto de vista.

A Mateo por su teoría del juego como condición del proceso creativo.

A Luz Elena por su importante orientación y consejo.

A Víctor por su insistente recordatorio de la profundidad.

Y el reposo del fuego es tomar forma  
con su pleno poder de transformarse  
fuego del aire y soledad del fuego  
al incendiar el aire que es de fuego  
Fuego es el mundo que se extingue y prende  
para durar (fue siempre) eternamente...

Fragmento del Poema *El reposo del fuego*, de José Emilio Pacheco, 1966

Hierro en las hojas.  
Hierro en las estrellas.  
Hierro en el nudo central de la hemoglobina.  
Hierro en la Torre Eiffel.  
Hierro sobre el río Kwai, en el puente que desaparece.  
Hierro en la sopa.  
Hierro en la espinaca.  
En el arpa de Dios. En Popeye. En el pasado. Hierro en el  
hueso del sueño, y en la memoria...

Fragmento del poema *Óxido de otoño*, de Rafael Courtoisie, 1958.

## Índice

	Página
Introducción.....	7
<b>1. El proceso y el tiempo en el arte.....</b>	<b>12</b>
1.1. El proceso que viven materiales como la madera y el hierro dentro del lenguaje del arte visual.....	13
1.1.1. El proceso como materia expresiva de la obra.....	14
1.1.2. El proceso creativo en la tradición de la pintura abstracta (el proceso personal).....	16
1.1.3. La idea del proceso de los materiales como evento artístico.....	17
<b>1.2. La madera y el hierro como propuestas para un razonamiento artístico.....</b>	<b>20</b>
1.2.1. Su utilización en las artes visuales, desde el punto de vista estético.....	22
1.2.2. La propuesta de razonamiento estético en mi obra personal.....	24
1.2.3. El proceso de los materiales como razonamiento fundamental.....	26
<b>1.3. La presencia del tiempo como imagen.....</b>	<b>29</b>
1.3 .1. El proceso del paso del tiempo y su relación con la óptica del arte en general. ....	31
1.3.2. Análisis del proceso que viven los materiales con el paso del tiempo.....	33
1.3.3. La temporalidad como representante del tiempo real a través de la imagen.....	35

<b>2. El arte <i>Povera</i> como traductor de un acercamiento artístico fundamental (Germano Celant)</b> .....	37
2.1. Acción <i>Povera</i> y temporalidad de la imagen.....	39
2.1.1. El arte <i>Povera</i> inscrito en el arte conceptual o su diferencia con este arte.....	40
2.1.2 El arte <i>Povera</i> : la idea de lo anticomercial, banal, antinormal.....	43
2.1.3 La idea de escapar al sistema del arte <i>Povera</i> .....	44
<b>2.2. El discurso estético sobre proceso degenerativo de la madera y el hierro</b> .....	46
2.2.1. La mutabilidad de los materiales.....	47
2.2.2. El compromiso esencial con las cualidades físicas del medio de expresión.....	49
2.2.3. El resultado no determinado de la obra.....	51
<b>2.3. La ejecución de la obra, más allá de las operaciones manuales del artista</b> .....	53
2.3.1. La realidad del proceso de los materiales supera al artista en su planteamiento ideal de la obra. ....	55
2.3.2. El tiempo como agente de la memoria.....	56
2.3.3. Lo subjetivo y lo objetivo en el proceso creativo.....	58

<b>3. El sentido del objeto estético.....</b>	<b>60</b>
3.1. El objeto como acontecimiento.....	61
3.1.1. El objeto como el sentido del tiempo en la obra personal.....	63
3.1.2. El objeto como medio para la estética.....	64
3.1.3. Hacia una objetividad perdida.....	66
<b>3.2. El resultado de la obra: una dialéctica de acciones.....</b>	<b>68</b>
3.2.1. La acción natural de la madera en relación con la acción artificial del hierro.....	70
3.2.2. El ideal del significante estético de la degradación.....	72
3.2.3. La relación entre el significante y el contexto. de los materiales en el tiempo.....	74
<b>3.3. Razones y sinrazones del geometrismo en la obra personal.....</b>	<b>76</b>
3.3.1. Formas racionales e irracionales en el geometrismo de este arte.....	79
3.3.2. El ensamble geométrico como respuesta a la transformación de la cultura....	80
3.3.3. La solución de la obra como la expresión de un lapso de memoria determinado.....	82
Conclusión.....	84
Bibliografía.....	87

## Introducción

En la ciudad de México, al igual que en otras ciudades del mundo en donde se practica el arte abstracto, arte en el que se enfatizan los aspectos cromáticos, formales y estructurales de la materia, resaltando su valor y fuerza expresiva, sin tratar de imitar modelos o formas naturales, se observan múltiples manifestaciones de arte experimental. Artistas plásticos contemporáneos plantean una renovación creativa, basada, entre otros aspectos, en la propuesta de nuevos soportes y en la búsqueda de nuevas técnicas, una conjunción de elementos que gestan el nacimiento de nuevos lenguajes artísticos y, por lo tanto, “de nuevos estilos derivados del arte conceptual”<sup>1</sup>.

Desde los comienzos del siglo XX, el arte vive una renovación creativa que busca, principalmente, la integración de nuevos soportes al lenguaje artístico; esto ha generado la aparición de diversas técnicas: una conjunción de elementos que gestan el nacimiento de nuevas propuestas y, por lo tanto, se originan nuevos conceptos para abordar el arte que permiten un sinnúmero de posibilidades y formas de expresión.

El concepto “soporte” nos lleva también a dimensiones del arte visual donde se exploran técnicas en todas direcciones, trayendo consigo un extenso número de posibilidades al utilizar el término.

---

<sup>1</sup> Sánchez Ruy, Alberto, *Nuevos momentos del arte mexicano*, Catálogo de la exposición, México, D.F., 2004.



Por ejemplo, las Vanguardias históricas de principios del siglo XX fueron el germen de cultivo del que salieron algunas de estas tendencias, como el *assemblage*, un *collage* (técnica pictórica consistente en pegar sobre lienzo o tabla materiales diversos) en tres dimensiones.

En la presente tesis planteo la exploración de nuevos soportes en la tradición de la pintura, vista como disciplina de conocimiento artístico. Analizaré cómo el soporte artístico interviene en el discurso visual, comunicando al espectador reflexiones o memorias, que nada tienen que ver con la obra en sí misma, sino que la obra se relaciona con aspectos vitales del ser humano. En el caso de esta investigación, referiré la información a distintas tendencias artísticas que han tratado el tema de la conciencia del paso del tiempo sobre la obra de arte. Parto de la idea de que un soporte actúa como el detonador –el punto de partida– de un nuevo conocimiento visual.

Abordaré el problema del proceso de la obra desde el punto de vista de la transición del objeto. La pieza de la vida cotidiana sacada de su contexto y desgastada por el paso del tiempo; es un elemento de uso diario que se coloca en la pared de una galería, museo o simplemente dentro del área de una obra pictórica, donde adquiere poder de reflexión o un valor distinto del que tenía como material de desecho.

Indagaré en el significado del soporte como medio expresivo a partir de las manifestaciones de *Arte Povera*, particularmente las tendencias que analiza Germano Celant, en lo relativo al proceso de los materiales utilizados en este movimiento, a fin de estudiar el manejo del concepto del tiempo para alcanzar a dilucidar una totalidad en la obra personal y servir de punto de partida para la reflexión.

El uso de nuevos soportes en el campo de la pintura tiene sus ventajas: forma parte de la gran búsqueda del hombre para dar significado a su trayectoria por el camino artístico. La búsqueda de nuevos soportes está ligada al cuestionamiento del para qué y el cómo de la pintura y el arte en general.

Relacionaré el estudio del tiempo sobre el proceso de oxidación de diversos objetos que rodean al hombre (principalmente de madera y hierro). Exploraré el concepto de tiempo, que ha establecido el hombre sobre el arte y los objetos, mediante la observación del desgaste natural, dando a las cosas un carácter de temporalidad o transcurso natural. Estableceré una clasificación entre distintos materiales que, por sus características de objeto u objetuales, reflejen fácilmente el paso del tiempo y su posible reflexión en el campo de la pintura, en cuanto a la expresión que alcancen el hierro y la madera.

Explicaré el proceso o dinámica que tiene el hombre con estos materiales para evitar su envejecimiento. Haciendo la analogía, por un lado, al hecho de que el hombre ha enmascarado la oxidación natural de la vida para fabricar un *standard* de apariencia, donde el tiempo no existe y, por otro lado, la implacable degradación que de por sí sufren los materiales al estar expuestos al medio ambiente, coloca al hombre literalmente en una carrera contra el tiempo.

Mediante la observación de los valores propios que ocasiona el paso del tiempo sobre los materiales, estudiaré la idea de rescatar su posibilidad estética para conducir al espectador y al artista a concebirse como exploradores del tiempo o como agentes de una propuesta estética que actúa como uno de los lenguajes más constantes en la historia del arte, del arte *Povera*, *arte* conceptual y arte contemporáneo.

Además de su connotación técnica, ligada a la historia y las tradiciones, el uso de materiales lo estudiaré en relación con el ejecutante de la técnica que retoma su actividad. Es decir, mediante el proceso que genera el uso de materiales en desuso y la distancia entre el crecimiento de una obra y su gestación.

En suma, pondré de manifiesto que es posible utilizar los materiales desgastados como un diálogo entre el objeto, la mirada del observador y la experiencia del artista. De este modo, obtendré un significado personal de nuestro ambiente histórico,

rescatando lo *matérico* de un soporte, el color y sus intervenciones naturales para adquirir una pauta de análisis e integrarla al propio discurso plástico el geometrismo natural como unificador estético. Pero sin retomar las manifestaciones geométricas, anteriores a 1945, que debieron su investigación y producción a comprender el pitagorismo artístico visual, sino al tiempo posterior a esta fecha en donde se han diversificado los fines estéticos del geometrismo. Y sin pretender referirme por separado a cada una de las tendencias, corrientes, movimientos o como se quiera denominar a las distintas agrupaciones de dichos fines, en tal caso, he escogido el geometrismo abstracto, arte óptico, arte sistemático y abstracción cromática e incluso la idea de ir más allá de la geometría, a fin de comprender las estéticas geometristas de los últimos treinta años en el uso de materiales orgánicos.

## Capítulo 1

### El proceso y el tiempo en el arte

Partiré de la idea de que la interpretación conceptual y técnica de objetos constituye a su vez el *tratamiento del objeto*; y todo tratamiento sirve como objeto de hacer abstracciones sensoriales que conforman la significación artística.<sup>2</sup> Por ejemplo, el modelo del cuadro tal como lo concebimos ahora da a la obra su tema, pero no su significado; en este sentido el tratamiento del tema a desarrollar es precisamente la articulación de una forma que tiene una significación propia. Concuero con el planteamiento de que la técnica es un medio para realizar abstracciones, cuyo objetivo es lograr siempre un efecto emocional y estético, el cual se presentará al espectador mediante ensambles para su percepción. El logro de efectos permite la función abstractiva de la pintura. Busco el efecto de fundir el material con el término pintura porque comunica esa penetración en el sentimiento humano, que es el propósito de toda manifestación artística.

El proceso para reunir los materiales, las herramientas y las técnicas que utilizo debe transformar de manera especial una materia prima, tiene que ser perceptible y dotado de singularidad, a fin de otorgar a la obra la médula de todo trabajo manual y toda práctica artística o, si se prefiere, desembocar en este proceso todo lo visible e invisible de la producción artística.

---

<sup>2</sup> Cfr. Marchan Fiz, Simón *Del arte objetual al arte de concepto*, Ed. Akal.

## 1.1. El proceso que viven materiales como la madera y el hierro dentro del lenguaje del arte visual

No existe un proceso creativo lineal, ya que el arte constituye un fenómeno dinámico y variable, que no se puede aprehender por completo en fases perfectamente delimitadas.<sup>3</sup> Atendiendo esta premisa, planteo observar el proceso de oxidación que otorga el paso del tiempo sobre la madera y el hierro, como un agente que aporta distintos matices de color, textura y, en su conjunto, un factor de temporalidad. Es decir, el concepto de lo transitorio de las cosas que nos rodean, tomando la temporalidad como una estructura o manifestación que representa al tiempo real a través de la imagen. Este proceso lo asocio a un dinamismo, o a un ritmo, donde la imagen de esta temporalidad se afirma como capaz de crear estructuras visibles temporales y, por lo tanto, de producir significación.

Otro fundamento o premisa es el de los artistas *Povera* que me he encargado de integrar conscientemente a mi proceso creativo. Los artistas *Povera* fueron intuitivos, subjetivos, líricos, poéticos, paradójicos e intentaron integrar a la imagen los aspectos irracionales e incontrolables de la experiencia humana<sup>4</sup> para dejar claro que mientras el arte minimalista acogía la tecnología, lo americano, lo limpio; el *Povera* representaba la naturaleza, lo impredecible, “lo sucio”.

---

<sup>3</sup> Sabina Gau, Pudelko. *El proceso de creación artística: diálogo con lo inefable*, Universidad de La Laguna, Tenerife: La Laguna: Servicio de Publicaciones, 2003, p. 23.

<sup>4</sup> Cfr. Catálogo, *Quest-ce de la sculpture moderne*, París, 1987

Los artistas, especialmente Donald Judd y Robert Morris, habían completado su trabajo con algunos textos teóricos fundacionales en los que se propone la poética a seguir que, en el caso de Judd, se convierten en auténticas proscipciones: es necesario evitar todo ilusionismo para imponer objetos específicos que deberán ser vistos por el espectador. No se trata sólo de eliminar el contenido figurativo o iconográfico, hay que evitar también los modos de opticalidad de la gran pintura abstracta de los años cincuenta, la de Rothko o Newman, en las que todavía se encuentra el ilusionismo espacial “basta que un color avance y que el otro recule para que exista una cierta profundidad...”<sup>5</sup>

### **1.1.1. El proceso como materia expresiva de la obra**

Si consideramos que el artista es, por definición, *homo ludens* pero sin dejar de ser *sapiens* y, por supuesto, *faber*, hacedor, constructor febril y curioso *bricoleur*<sup>6</sup> y los materiales han dejado de ser los oficiales: todo vale, porque con todo y su proceso, los materiales han entrado en relación directa. La obra es manufactura con materiales en proceso de descomposición que explicarán el mundo, mediante la precariedad de la percepción y el sentido de la existencia: poesía del proceso de degradación de los materiales que habla con las cosas y mediante las cosas. La materia se expresa y el artista escucha con avidez. Todo habla: el agua, el fuego, la

---

<sup>5</sup> Cfr. Fernández Polanco, Aurora, 1954, *Arte Povera*, Hondarribia: Nerea, c1999, ps. 43 -47

<sup>6</sup> *Íbidem* ps. 2 - 38

tierra, el aire, los materiales que ayudan al hombre a sobrevivir. Los materiales organizan la obra, y en el corazón de esa transformación se encuentra la energía. Por ello, trato de provocar que la obra escape de una estática determinación de las formas y acuda a su devenir para otorgarle una especial atención al proceso de las cosas.

De forma intuitiva he desarrollado un proceso que atiende dinámicas contrapuestas al usar dos materiales que virtualmente se atacan: madera/hierro, que metafóricamente se podrían describir como frío/caliente, equilibrio/desequilibrio, blando/duro, liso/rugoso, pesado/ligero, oscuro/luminoso. Para comprobarlo me detendré entre las láminas de hierro sobre madera (figura 1) las cuales trabajan los opuestos en un juego dispuesto a guardar un equilibrio entre lo áspero o liso de una superficie que habrá, finalmente, de cuestionarse a sí misma.



Fig. 1 *Reflexión de texturas*, lámina y madera sobre panel, 75 x 150 cm.



Del mismo modo que la energía física organiza las transformaciones que tienen lugar en el interior de la obra, la dialéctica de opuestos concede un dinamismo a los ensambles que, finalmente, le dan su forma siempre cambiante haciendo una analogía con el mundo en transformación. Por ello, la insistencia en ligarse al contexto e interiorizarlo asumiendo la reflexión como resultado de la acción de un objeto que se coloca directamente sobre la superficie de la obra.

### **1.1.2. El proceso creativo en la tradición de la pintura abstracta (el proceso personal)**

En el contexto de la tradición de la pintura abstracta, trataré de explicar mi proceso creativo que indaga en la degradación *matérica* que viven materiales como la madera y el hierro dentro del lenguaje del arte. Lo abordaré a partir del análisis del proceso que viven los materiales con el paso del tiempo y, también, a través de la idea de que el proceso de los materiales es un evento que ha sido utilizado en las artes visuales, desde el punto de vista estético y desde su gran carga visual. Este proceso está relacionado con la óptica del arte abstracto como propuesta de un razonamiento artístico.

Es arte procesual debido a que la obra está compuesta precisamente de elementos en proceso de oxidación y hace referencia a cambios de la materia, los cuales abordan uno de los problemas que encierra el arte abstracto al manejar materiales encaminados a la descomposición: el movimiento del tiempo. Aquí se plantea la

decisión de parar este proceso degenerativo o dejarlo que sea. Ahora bien, ya que en términos generales no existe una sustancia que detenga en forma definitiva dicho mecanismo de descomposición, decidí no asumir postura alguna al respecto y considerar que el material es algo que se degrada. En este punto se integra al discurso estético el mismo proceso degenerativo, ya que la etapa de solución de la obra se basa en una intuición que consiste precisamente en un ensamble de lámina y madera con algunos objetos integrados que, bajo el esquema de un registro, van a expresar un lapso de memoria determinado.

El uso de este recurso como elemento estético se intensificó en diversas tendencias artísticas. La descomposición de la materia, mediante la gran variedad de agentes que la erosionan, la van componiendo en otro sentido, es decir, el aspecto físico de la materia atraviesa un proceso en el tiempo donde la erosión interviene primero en la superficie hasta penetrarla por completo y finalmente consumirla.

### **1.1.3. La idea del proceso de los materiales como evento artístico**

La idea del evento artístico se observa al seleccionar el material, aprovechando su carácter fotosensible, conforme al contraste adquirido con el paso del tiempo. Esto es la concentración y cantidad de tiempo que el material haya recibido al estar en contacto con el óxido.

Este mayor a menor contraste se ordena en distintos soportes para crear una suerte de ensambles que no pretenden buscar o proponer un nuevo soporte, sino que los soportes han venido a ocupar el lugar de contenedores de memoria de mi propio proceso (figura 2).



Fig. 2 *Serie 1*, registro del proceso de trabajo.

Por otra parte, el proceso de oxidación lo asumiré como un mecanismo natural de la vida orgánica e inorgánica y no como un problema en sí mismo. A diferencia de quienes intentan utilizar en la obra artística materiales en proceso de oxidación para detenerlo, y que en ningún momento tendrán que decidir entre dos alternativas para abordar este fenómeno físico como objeto de arte. Asumo, en primer lugar, que el momento estético alcanzado no se pretende como un fin último, es decir, no busco

la forma de encapsular o detener el proceso degenerativo de la materia. Y, segundo, si dicho proceso se integra a la obra sin ningún intento de detener su cualidad estética, se añaden naturalmente las distintas etapas de esta degeneración como cualidades de la obra en constante transformación.

Para atender estas etapas, clasificaré con soportes el proceso de composición de las muestras y las llamaré capas de la memoria o muestras de elementos que conjugan el ensamble. Es decir, unidades de información de una composición, de modo que la solución será en función del problema de la secuencia, donde la secuencia se registrará como un modo para enumerar las etapas del proceso.

## 1.2. La madera y el hierro como propuesta para un razonamiento artístico

Clasificar agentes corrosivos que otorguen los valores propios, ocasionados por el paso del tiempo, sobre los materiales para rescatar su posibilidad estética y explorar las fases del tiempo<sup>7</sup> como agente de una propuesta. Usar la técnica de ensamble para explicar el proceso o dinámica y destinar soportes de madera, tipo bastidor, que formarán etapas de recolección para agrupar los distintos ensambles que harán referencia, básicamente a valores cromáticos (figura 3).



Fig. 3 *Principios de la memoria II*, lámina y madera sobre panel, 90 x 70 cm

---

<sup>7</sup> Gill, Carolyn Bailey, 1930- , *Time and the image* / edited by Carolyn Bailey Gill c2000.

Existe, además, un proceso de encuentro con objetos de hierro o madera, el cual consta de diversas visitas a tiraderos y reservas de estos materiales, en donde se concentran objetos que han caído en desuso y que reflejan la erosión o el color de la temporalidad. Guardados en la memoria de toda ciudad, estos sitios pueden variar desde aserraderos, deshuesaderos, basureros, puestos o tiendas de objetos usados.

La intención propuesta es un encuentro con objetos, no una búsqueda, ya que ésta limitaría el fenómeno de experimentación técnica, que surge cuando se ha llegado a un límite en el proceso de formación. Ir más allá de los límites técnicos, estructurales o conceptuales, nos lleva a la formación de un sistema de encuentros propicios con objetos desconocidos (figura 4).



Fig. 4 *Serie 1, Mesa de objetos, registros del proceso.*

### **1.2.1. Su utilización en las artes visuales, desde el punto de vista estético.**

Si la intención de la presente investigación que realicé, fue lograr imágenes que poseyeran un carácter dinámico y una de las fórmulas para conseguirlo fue la atención al contraste, y al ritmo, usando el color, la forma, la textura y la superficie, y optar por una fórmula dinamizadora apoyada en el contraste entre dos materiales: la madera y el hierro que han de estar dentro de un mismo marco espacial. El uso de líneas horizontales y verticales que guían el planteamiento de la obra, al combinar elementos morfológicos dentro de una imagen aislada (encontrada en tiraderos, estanterías; sedes del reuso), dan un carácter unitario a la composición, del mismo modo que estas direcciones se lo dan al conjunto de imágenes que forman una secuencia. Pero si uno de estos materiales utilizados se extrae del contexto, las direcciones en ella contenidas carecerán de un sentido.

La pérdida de significación de un material encontrado en la calle que, dicho en sentido metafórico, guarda la imagen secuencial de la temporalidad varía bastante dependiendo de la fórmula de composición que se emplee en la representación. Ha sido mi interés explorar la temporalidad de los objetos caducos o corroídos por el tiempo, debido a que expresan la simultaneidad, es decir, la temporalidad propia de la imagen aislada, la que por diferentes razones participa en la ordenación de espacios que configuran, que en su conjunto guarda una estructura espacial variable.

Al poseer, por ejemplo, la imagen aislada de la obra y posteriormente inscribirla en



un espacio único y permanente, le otorga una suerte de temporalidad al cuadro. La explicación más cabal para fundamentar la simultaneidad temporal de las imágenes aisladas es la acción de reunir las en presencia de otros elementos dinámicos, que contrasten en sí mismos, los cuales están asociados con el tiempo o con dicha temporalidad. Estos elementos no crean una estructura temporal progresiva; para ello necesitan ser activados, y esta función, los coloca en un ensamble donde se proveen de más elementos dinámicos de la imagen: el movimiento, la tensión y el ritmo. (figura 5)



Fig. 5 *Fragmentos de la memoria I*, lámina, madera y objetos de hierro sobre panel, 100 x 100 cm.



### **1.2.2. La propuesta de razonamiento estético en mi obra personal**

Una vez que he reunido el material, entre el proceso de recolección y el proceso de oxidación, procedo a construir los ensambles. Pretendo que estos ensambles le devuelven al objeto una utilidad estética, a fin de configurar la realidad con una propuesta abstracta que otorgue un nuevo sentido de funcionalidad plástica a los objetos extraídos del olvido, efímeros para el hombre, pero con una carga expresiva suficiente, impresa en su textura.

A este proceso de recolección, aunado a la manufactura, selección e integración de elementos, así como a los objetos encontrados, se le suma un discurso propio de los materiales; le corresponde el resultado de una serie de marcas de tiempo, agrupadas en un ensamble de objetos que cuentan su propia historia.

Este conjunto de elementos, que es la obra en sí, se clasifica mediante fases de construcción. El ensamble de piezas que proyecta una actividad del tiempo de erosión sobre un objeto, incluida la actividad humana, asimila tal cual al objeto, sin alteración que deseche consciente o inconscientemente los valores de los objetos que caen en desuso. Esa concepción no es absoluta, ya que dicho concepto no puede reducirse a ninguna de estas funciones de forma aislada y caer en una imitación o mera representación, construcción o expresión.

Presto especial atención a la actitud de entregarse al proceso que observa el Arte *Povera*. Esta actitud se plantea en diciembre de 1967, en tres galerías distintas (*// Punto, Sperone y Stein*) y en la exposición organizada por Daniela Palazzoli: *Con temp l'azione* (contemplación, pero también: con el tiempo, la acción). En los cuatro casos se pretende que el arte se entienda como un proceso, una forma de dar a ver el tiempo de gestación de la obra. No se trata de que la actividad artística represente al mundo objetivo sino de utilizar el conocimiento de las leyes objetivas para una transformación activa –o en cualquier caso una activación dinámica– de ese “mundo objetivo”.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Fernández Polanco, Aurora, 1954, *Arte Povera*, Hondarribia: Nerea, c1999. ps. 43 - 48

### 1.2.3. El proceso de los materiales como razonamiento fundamental

Se trata de entender el proceso creativo personal como el reto de mantener lo efímero en una constante vitalidad. Existe una materialización de energía psicofísica, que puede significar el tiempo, por medio de formas y materiales ensamblados, para dar a conocer el mundo gracias a una identidad de pensamiento y acción significativa. Esto significa no contar con ninguna garantía previa, sino con una relación dialéctica en la que el valor de la experiencia es fundamental para lograr una conciencia constitutiva. Sin embargo, no se debe confundir con un asistemático hacer o una vaga causalidad vacía de pensamiento. La obra *Povera* es pensamiento plástico, o plasticidad pensante, es momento dialéctico, encuentro con el proceso.

Tomo como ejemplo la obra de Giovanni Anselmo, *Sin título* (1968-1986), un bloque de granito al que le ata otro más pequeño mediante un hilo de cuero. Entre los dos bloques coloca una lechuga, otros veces un trozo de carne. Cuando la materia orgánica se seca provoca una destrucción del equilibrio inicial y hace que el pequeño bloque de piedra, material duradero por oposición a lo orgánico, caiga al suelo. El tiempo ha enfrentado a los materiales, ha destruido el equilibrio. El artista ha materializado un proceso que puede volver a proponer nuevamente. De hecho la obra viene fechada como *transcurso*, es decir, que durante veinte años ha seguido un proceso que en modo alguno no se considera repetitivo, sino evolutivo.

El razonamiento fundamental es abordar la obra como antítesis de la conservación y la permanencia de la estabilidad. La obra es el lugar donde se desarrolla aquello que es un vistazo a lo imperceptible, por efímero, y por ser algo que no acontece siempre de la misma forma. La fotografía registra, fija aquello que no pertenece al orden de la obra/producto, le da orden al proceso. Por ello hablo de la obra como dispositivo viviente que escenifica una duración de gestación (figura 6).



Fig. 6 *Capas de la memoria I*, lámina sobre bastidor, 70 x 50 cm

Considero que este concepto se encuentra en el corazón de muchos procesos artísticos de los años 60, como bien señala B. Blisténe “modificación en tanto que orden del cambio, no afecta a la esencia de aquello que cambia, a la vez antítesis, de la conservación y permanencia de la estabilidad...”<sup>9</sup> Hasta aquí entenderíamos que la obra se vuelve el lugar para convertir lo efímero en proceso: la manifestación de la materia en tanto tiempo y energía, los cuales deberían provocar en el espectador una rica experiencia visual dado que la actitud o atención al proceso abre todo un mundo de posibilidades autorreflexivas que se entrelazan con profundos cuestionamientos antropológicos que, en ocasiones, conviene entender como la noción de modificación.

Esta noción de modificación, así como las energías naturales, también es el potencial poético y emotivo: “Yo, el mundo, las cosas, la vida, somos situaciones de energía y tiempo, no se trata de cristalizar estas situaciones, al contrario, se debe mantenerlas abiertas y vivas en función de nuestra forma de vivir”.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Blisténe, B., *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 13, p. 74, París, 1984

<sup>10</sup> Anselmo, Giovanni, *Catálogo de exposición*, 1969.

### 1.3. La presencia del tiempo como imagen

El paso siguiente en el análisis consiste en hacer visible el problema de la representación. La mediación del lenguaje, al mismo tiempo necesaria pero nunca totalmente cierta, tampoco asegura la presencia del tiempo como imagen. Toda poética está propuesta como una huida de la representación tal y como la ha vivido el hombre, la problemática moderna de la relación entre sujeto-objeto y el lenguaje que se interpone entre ambos: “miramos los objetos, tal como son, nos damos cuenta, es algo terrible, un verdadero sufrimiento, nos damos cuenta de que nunca llegaremos a aprehenderlos. Mejor dicho, podemos aprehenderlos, mirándolos, pero aprehenderlos es “saber cómo” los aprehendemos y esto se nos escapa siempre”.<sup>11</sup> Ante la búsqueda del sentido del tiempo sobre la estética del arte, podría apenas concluir una serie de interrogantes que ponen en tela de juicio las propuestas más o menos acertadas de los análisis que se han hecho con anterioridad: ¿No hay nadie que construya la imagen? ¿Cómo se configuran las percepciones? ¿Cómo construir la imagen, la apariencia, la ficción propia de todo artefacto? ¿Cómo hacerlo si estamos usando, directamente, el óxido, el polvo, la grasa? Y en cuestión de la libertad: tomo los trozos de madera como fragmentos de árboles, me atengo a la autonomía sensorial y sensual de unos elementos dejados en libertad.

---

<sup>11</sup>Fabro, Luciano, *Catálogo de la exposición*, París, Centro Georges Pompidou, 1997.

Se entenderá la estética de la degradación al aceptar la literalidad de los elementos, lo vegetal, lo animal, también los elementos fabricados, los técnicos, aceptando la literalidad de lo real en su potencial significador, al tratar de comprender que, combinar elementos reales y no reproducirlos ya tiene la suficiente carga compositiva para que en cierta manera representen a su sola presencia, en su puesta en evidencia. ¡No se ha seguido un proceso similar a todo acto configurativo de intuir, reflexionar y formalizar! Sólo el arte, diría Zorio, nos enseña a oxigenar nuestras facultades perceptivas, sensibiliza lugares dentro de nosotros que desconocemos. Sólo el arte, diría Fabro, nos permite aguzar y organizar la observación y la reflexión. Sólo mediante la composición inherente a toda tradición de *techne*, dirá Kounellis, el artista se afirma en lo que es.<sup>12</sup>

Otro ejemplo contundente para nombrar a los artistas trabajadores del tiempo es el de Zorio, el cual dice que el trabajo que ha titulado “cama” tiene al mismo tiempo una realidad física y de imagen. No se trata de que represente una cosa, se trata de lo que es. Cuando se trabaja con las transformaciones que se llevan a cabo por medio de sus elementos químicos y se alude al tiempo que todo lo transforma, nunca se habla de una representación del mismo: “No he pintado un reloj, es realmente el tiempo, el tiempo que se nos escapa porque la realidad nunca es precisa”.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, Fernández Polanco, Aurora, ps. 52 - 58

<sup>13</sup> *Ibid* p. 48

### **1.3.1. El proceso del paso del tiempo y su relación con la óptica del arte en general**

Hay dos formas de temporalidad icónica que originan dos tipos de imágenes diferentes: las secuenciales y las aisladas.<sup>14</sup> Las primeras se basan en una estructura temporal de secuencia; mientras que el orden temporal de las imágenes aisladas está basado en la simultaneidad. Es decir, en el esquema de la dimensión temporal de cada elemento y su capacidad de significación, aunque esta concepción se desvanece en el momento en que el objeto desaparece, mientras que en la estructura temporal de la imagen, un elemento encuentra su valor significativo en el conjunto de las imágenes que lo representan en la secuencia.

Todo tipo de imágenes posee una capacidad total de significación de acuerdo con su naturaleza. Es cierto que existen imágenes más útiles que otras para cumplir ciertas funciones; por ejemplo, si de lo que se trata es de contar visualmente una historia en la que existen diversas acciones que suceden en tiempo y espacios diferentes, la imagen estructuralmente más sencilla, sería la secuencial, ya que su naturaleza es fundamentalmente narrativa.

Si por el contrario, el propósito que debe cumplir la imagen es el de expresar, entonces el tipo de imágenes que se generen con la textura de la temporalidad sería de utilidad. Con mayor razón cumplirían dicho propósito, ya que una imagen extraída

---

<sup>14</sup> Eco, Umberto, *Obra Abierta*, Editorial Lumen, Colección Palabra en el Tiempo, p. 54, Italia, 1962.



de una secuencia de tiempo no conservará la misma significación que cuando estaba aislada de su contexto. Las fórmulas de composición al mezclar tipos de imágenes diferentes –siendo la razón de esto, justamente la diferencia de carácter espacial y temporal– dan como resultado que las imágenes aisladas, reunidas en un espacio permanente y cerrado, se tornarán cambiantes y se prolongarán más allá de los límites del cuadro. (figura 7)



Fig. 7 *Fragmentos de la memoria II*, lámina, madera y objetos de hierro sobre panel, 100 x 100 cm.

Ahora bien, la estructura temporal de una secuencia de imágenes hace referencia también a diversos espacios, el tiempo nunca existe por sí solo. El formato de la imagen es un factor que afecta su temporalidad. El formato no crea una mayor o menor temporalidad, sino dos formas de imagen. El formato marca los límites del espacio físico donde debe construirse, ese otro espacio imaginario, en cuyo seno se manifiestan las relaciones plásticas originadas por los elementos icónicos encontrados. El formato empleado para la construcción de ensambles es el primer factor que condiciona las relaciones espaciales de los componentes de una imagen. El ritmo es otro de los factores de los que depende la aproximación a la temporalidad de una imagen, independientemente de que ésta sea aislada o puesta en la secuencia de un ensamble.<sup>15</sup>

### **1.3.2. Análisis del proceso que viven los materiales con el paso del tiempo**

Hasta ahora he planteado que a partir del análisis del proceso que viven los materiales con el paso del tiempo, se desprende la idea de que este proceso constituye la base de una construcción de texturas. Desde el punto de vista estético y debido a su gran carga visual, en ella se agrupan elementos que describen el proceso de degradación.

---

<sup>15</sup> La naturaleza de la imagen, *La percepción de los objetos*, [www.starmedia.com](http://www.starmedia.com), fecha de consulta: 22 de junio de 2009.

Este proceso que viven algunos materiales con el paso del tiempo forma una erosión de la materia en la que sus elementos van perdiendo la cohesión, debilitándose en su consistencia hasta finalmente perder la forma. Sin embargo, este mismo proceso degenerativo constituye el punto de observación de artistas y diseñadores que lo han considerado un apoyo de carácter expresivo. Algunos materiales, como la madera y el hierro, son utilizados en su fase de oxidación como elementos estéticos, debido en parte a su aspecto visual y a su posible estado reflexivo.<sup>16</sup>

Con este sentido reflexivo al observar los materiales, se integrarán al discurso distintas etapas en las que la oxidación interviene visiblemente sobre el material, ya sea por las condiciones climáticas o por los efectos a propósito de ácidos a distintas temperaturas, así como por diversos agentes corrosivos. Estas distintas etapas de oxidación, que van desde el análisis del proceso hasta el registro de variados momentos estéticos, se agrupan y clasifican por su valor cromático y por su valor matérico, considerando que en algunas ocasiones se incluye el proceso de oxidación a propósito mediante sustancias que bloquean o hacen más lenta la concentración y velocidad de oxidación.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Marchan Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Ed. Akal.

<sup>17</sup> Heidegger, Martin *El Concepto de Tiempo*, editorial Trotta, Madrid, 1999.

### **1.3.3. La temporalidad como representante del tiempo real a través de la imagen**

Mientras que nuevos modos y medios de producción en el arte hicieron su aparición en el siglo XX y se conservan en la primera década del siglo XXI, muchos de ellos directamente inspirados por ideas sobre el tiempo, los antiguos modos de la pintura y la escultura han revelado una sorprendente capacidad de adaptación al paso del tiempo, pero gastando, por lo general, enormes cantidades de recursos en materia de conservación. Sin embargo, las formas en las que el tiempo se ha implicado en el arte y se ha representado constituyen un tema mucho más complejo.

A diferencia de la música o de la poesía, la pintura carece de una extensión temporal natural: no puede imponer de forma automática un tiempo para su contemplación. Su aparente inmediatez no es más que una ilusión; no existe un medio inequívoco para retener la atención del espectador que no sea la introducción de movimiento y tiempo.<sup>18</sup> Ya en 1918, Marcel Duchamp creó una obra que conecta esa preocupación con su permanente interés por la relación entre la ciencia de la perspectiva y el tipo de mediciones temporales realizadas por un reloj de sol. La forma de la puntiaguda varilla que aparece en su pequeño cuadro de cristal para ser visto (desde el otro lado del cristal) con un solo ojo, de cerca y durante casi una

---

<sup>18</sup> Lippincott, Kristen, 1954; *El tiempo a través del tiempo* /Kristen Lippincott ;con Umberto Eco ... [y otros.]. Barcelona : Grijalbo Mondadori, c2000.

hora, proviene del reloj de sol. En términos generales, el cuadro trata el tema del paso del tiempo. Cuando Duchamp terminó su obra, la colgó de un balcón, donde las sombras que provocaban sus elementos pudieran actuar como un reloj de sol. El tema del paso del tiempo sobre la obra ha sido la preocupación no sólo de un puñado de artistas conceptuales sino que es un fenómeno que permea toda obra, quiérase o no, ya que todo artista está implicado de una o de otra forma en este fenómeno que finalmente atraviesa la vida misma.

## Capítulo 2

### El arte *Povera* como traductor de un acercamiento artístico fundamental (Germano Celant)

En cuanto al arte *Povera*, me refiero a la síntesis más global que sigue siendo hoy la exposición organizada en el Museo Municipal de Turín por Germano Celant, autor de un libro excepcional sobre la cuestión, que se publicó sólo porque constituía un medio de extender nuestra experiencia del arte y de la vida.

En efecto, para Germano Celant el arte *Povera* traduce un acercamiento artístico fundamentalmente anticomercial, banal, antiformal y comprometido, en esencia, por las cualidades físicas del medio de expresión y la mutabilidad de los materiales.

Germano Celant habla de un suelo fértil para la generación del arte *Povera*.<sup>19</sup> No se trata de precursores sino de determinadas propuestas que generaron el *humus* sobre el que se asentarían los más jóvenes. En ese suelo italiano encuentro el componente esencial que acompaña y da fundamento a mi propuesta de tesis: principalmente la obra de Alberto Burri (1915-1975). No para hablar de un precursor, de una especie de antipintura o antiescultura, sino para acoger a aquellos que han tomado la metáfora de la tierra, su organicidad, el crecimiento, el dinamismo, la apertura, el calor y lo informe; ideas que seducen mi trabajo personal, el cual se

---

<sup>19</sup> *Íbid*, Fernández Polanco, Aurora, ps.19, 21

basa en términos generales en la utilización de medios orgánicos y su relación con el tiempo.

Existe similitud de mi obra con la de Burri, por ejemplo, en que ambos pensamos que el soporte del cuadro y su superficie deberían formar una unidad; y para conseguirlo hay que obviar uno de esos dos elementos. Y en sus investigaciones en torno al "polimaterismo" en donde él integra elementos de vida al lienzo el cual siempre está a punto de desmoronarse. Pero la materia resiste la destrucción porque los fragmentos se ayudan entre sí, unos fragmentos llenos de espesor y de vida, materia pobre en utilidad, o de desecho, a fin de cuentas, cargada de memoria y tiempo. Sin embargo, Burri sigue siendo un pintor, y un cuadro sigue siendo un cuadro. Los materiales, los elementos de la vida, acuden a él para configurarlo y así dejan de ser considerados, en su esencia de ser cosas, para contribuir a la realización del cuadro. Por ello señalo a Burri no como se le ha querido ver: antecedente directo de una especie de antipintura, sino como uno de los hacedores del *assemblage* (ensamblaje) que realizan los *povera*, el cual es literal, brutal, directo. Los elementos están ahí y ninguna pintura los soporta, los aglutina; están ahí para dialogar entre ellos, como palabras con la fuerza semántica suficiente para poder prescindir de la sintaxis.

## 2.1. Acción *Povera* y temporalidad de la imagen

Cuando Celant dice haber inventado el término *Povera* como antidefinición, casi como condición nómada de la creación, toma prestada la palabra del teatro *Povera* de Jerzy Grotowski, que se caracteriza por una especial utilización del entorno y por nuevas formas de implicar al espectador. Se introducen nuevos protagonistas que perturban al espectador: plantas, pájaros, carbón, algodón, piedras, todos ellos portadores de temporalidad, de sugerente degradación, incluso de una curiosa nostalgia que provoca un malestar tanto para los actores como para unos espectadores que resultan positivamente coordinados por ellos. Con todo esto, se integra al espacio lo temporal y su relación con el cuerpo, su comportamiento ante lo natural, ante lo vivo y temporal como autenticidad teatral. Giorgio de Marchis<sup>20</sup> habla con orgullo de la temporalidad de la imagen; habla de la imagen en tanto cosa, y de la obra de arte en cuanto acontecimiento.

Este tiempo se expresa eventualmente también en la movilidad, pero a través de un movimiento completamente distinto del que utilizan las investigaciones cinéticas. El público es llamado a participar, pero no solamente a nivel del espacio de una serie de obras que lo introducen en un recorrido. Ya no se trata de contemplación

---

<sup>20</sup> *Íbid* ps. 34 - 37



tradicional, sino de una aprehensión sincrónica. Ahí donde el tiempo de ejecución coincide con la duración de la obra.<sup>21</sup>

Otro ejemplo del uso o conciencia del tiempo es la obra titulada *Mare* (1966), de Pascali<sup>22</sup> que consiste en una tela tensada sobre un armazón de madera que invade todo el espacio hasta el punto de que el público casi no cabe en la galería. El mar de Pascali no existe, lo que existen son los objetos que lo componen. Pero cuando la exposición finaliza, los objetos devienen inertes, en tanto llevan la duración en ellos, el carácter y el valor temporal.

### **2 .1.1. El arte *Povera* inscrito en el arte conceptual o su diferencia con este arte**

En los años sesenta comenzaron multitud de expresiones con el nombre de arte *Povera*: *Earth Works*, *Body Art*, *Micro-motive Art*, *Funk Art*, *Anti forme* y *Art conceptuel*, en las que se encuentra un denominador común: las actitudes se convierten en formas: obras, conceptos, procesos, situaciones, informaciones.

En las manifestaciones antes citadas es relevante definir las expresiones a nivel de entorno, es decir, expresiones que ponen en cuestión el espacio natural o artificial, en las cuales se encuentran diferencias. Cabría, entonces, la pregunta para precisar

---

<sup>21</sup> Íbidem, ps. 27 - 28

<sup>22</sup> Pascali, Pino, *Catálogo de Obra*, 1992

en qué se diferencian unas de otras, poniendo en cuestión que algunas de estas expresiones requieren participación o creatividad. Basta un cierto número de estos pasos conceptuales, en los que el proceso se registra como parte fundamental de la obra, para entender que no se pueden clasificar dentro de ninguna categoría, ya que quedarían inscritos en la corriente del arte conceptual. Es decir, la invitación a constituir una reconsideración sobre la noción de arte por parte del artista.

No omito mencionar que dicho proceso encuentra sus orígenes en una de las manifestaciones artísticas de los años sesenta: el arte *Povera* que a su vez está inscrito y marca sus diferencias con el arte conceptual.<sup>23</sup>

Más allá de que el movimiento de arte *Povera* se encuentre inscrito en los procesos del arte Conceptual, me parece necesario intentar esclarecer las posibles diferencias que tiene con este arte que finalmente lo precede.<sup>24</sup>

A primera vista, se podría pensar en su no diferenciación e, incluso, en la total asimilación del arte *Povera* en el arte Conceptual. Debido a que estamos tan acostumbrados a juzgar las obras —y los movimientos— por su mera presencia, por su parecido a ciertos modelos (expresionistas, abstractos, figurativos, etc.), relegamos al sociólogo del arte la tarea de estudiar sus referencias ideológicas

---

<sup>23</sup> Popper, Frank, *Arte, Acción y Participación*, Editorial Akal, Madrid, 1989, p. 35

<sup>24</sup> Combalia Dexeus, Victoria, *La poética de lo neutro: Análisis y crítica del Arte Conceptual*, 1952. Barcelona: Anagrama, 1975; ps. 25 - 53

posteriores, o sus detalles particulares, cuando de hecho forman, ambas, un todo conjunto, sin el cual no es posible su conocimiento.

Pues bien, Combalia Dexeus, Victoria, en su libro *La poética de lo neutro: Análisis y crítica del Arte Conceptual*, plantea que existe una ideología subyacente entre arte pobre y conceptual que los hace diferir sobremanera. El arte pobre encuentra, salva, rescata, de la burda percepción cotidianamente profana al objeto y lo califica estético –en un sentido tradicional–, bello cuando no lo utiliza para añadirlo a otros materiales y producir la obra de arte. En cierto modo el objeto será así humanizado, y en consecuencia, enaltecido.<sup>25</sup>

Por su parte, el arte conceptual referirá la belleza sólo de modo utilitario, sin preescribir en ella la idea de estética. Esta utilización pone en tela de juicio que la belleza no tiene importancia en sí misma sino que es absorbida por la significación del objeto.

En otro sentido, el arte *Povera* rescata y el conceptual utiliza. Rescata la concepción analista del tiempo y su posibilidad estética, y utiliza la practicidad del discurso para sus propios fines.

---

<sup>25</sup> Íbid, Combalia Dexeus, Victoria, ps. 35 - 41

### **2.1.2. El arte *Povera*: la idea de lo anticomercial, banal, antinformal.**

La aclaración fundamental para esta premisa se encuentra en el ensayo de Henry Flynt titulado *Concept Art, en Anthology, de La Monte Young*. Este ensayo, escrito en 1961, contiene esta definición: El concepto de arte es, ante todo, un arte en el que los conceptos constituyen el material, del mismo modo, que el material de la música es el sonido. Y como los conceptos están estrechamente vinculados al lenguaje, el concepto de arte es un arte en donde el lenguaje es material. A diferencia de una obra de música propiamente dicha (en oposición a la noción de análisis) no es más que un sonido, el arte del concepto incluye al lenguaje.

Este tipo de obras, que aparecieron hacia la primera mitad de los años sesenta, solían ocupar un espacio en la galería. Así, fue frecuente ver distintos ensamblados de tierra, rocas, agua, arena, basura, metales, telas, etc. Sin embargo, el primer problema que plantearon tales muestras evidentemente fue la imposibilidad de comercializar este tipo de arte.

Todo objeto artístico, como cualquier otro producto en el que se ha convertido un trabajo humano determinado, entra a formar parte de un mercado más amplio, a cuyas leyes se somete, y para entrar en él ha de cumplir ciertos requisitos. Los requisitos hasta entonces, si bien no se ceñían a una tela pintada, al menos sí se ceñían a un objeto, a un producto acabado y estable.

Estas obras nuevas, en cambio, estaban ligadas a su propia destrucción, a su desaparición orgánica, a su fin como obra. La materia orgánica implicaba descomposición; la vida animal, desplazamiento; los trazos o huellas en la tierra, la eventualidad de cambios atmosféricos (viento, agua). En aquellos momentos, todos se preguntaban: ¿cómo cotizar un producto no estable?

Estas razones llevaron a considerar, en una primera etapa, que el arte conceptual era como un detractor sistemático y virulento del mercado artístico. El mito, tantas veces revivido, del artista incomprendido, animado solamente por unos cuantos visionarios avanzados, afloró de nuevo en la literatura periodística del arte. Sin embargo, esto se debió a la presencia del arte *Povera* inscrito en su seno, y no fue sino hasta manifestar su diferenciación con este arte que se afirmó en su territorio limpio y pulcro.

### **2.1.3. La idea del arte *Povera* de escapar al sistema**

Al subrayar la condición efímera del gesto; al insistir en su carácter procesual, en la transformación, en lo discontinuo que genera el paso del tiempo, en el poder reconocer un proceso de transformación continua, en insistir en los desplazamientos que se operan en el interior de la obra, se está en contra del estándar: se escapa del sistema. Y ¿para qué escapar del sistema?, quizá porque éste no ofrece la total

comprensión de los fenómenos que rodean al arte. Por ello, el mismo sistema tiene la necesidad de realizar trabajos sujetos a “la irrespetabilidad de cada instante. El no prolongar el instante mediante medios de conservación. No buscar manejar lo intangible, sino dejarlo que sea en el transcurrir natural de las cosas, en otras palabras, prestar una atención especial a aquello que invite a lo transicional y efímero.”<sup>26</sup>

En este sentido, deseo comentar que al igual que los planteamientos del arte *Povera*, en mi trabajo, no trato a la obra como producción de un objeto, sino la obra en tanto que actividad del artista. El lugar de la obra de arte es un lugar de experiencia. En este punto cito al artista Mario Merz, el cual enuncia: “...busco recrear un mundo fluido y dinámico”<sup>27</sup>. En su obra *Escultura que come*, refleja un estado natural en el que lo dominante no es el equilibrio, sino la inestabilidad; no los procesos lineales, sino los procesos múltiples y dominados por la probabilidad. La incertidumbre y la inseguridad son estados primitivos que deben asumirse<sup>28</sup> para escapar del sistema.

---

<sup>26</sup> Íbid, Fernández Polanco, Aurora, ps. 27 – 28

<sup>27</sup> Íbidem. ps. 32

<sup>28</sup> Pino Pascali, *Catálogo de Obra* 1992

## 2.2 El discurso estético sobre el proceso degenerativo de la madera y el hierro

Cuando la obra de arte se toma como un conjunto de signos que transmiten ideas, se llega al punto en el que los objetos no pueden ya ser vistos como cosas en cuanto tales, sino como símbolos que representan a las cosas (figura 8). Así la obra que desarrollo se convierte en un medio, más que un fin en sí misma, donde el medio no tiene necesidad de ser el mensaje. Por cierto que el arte conceptual parece declarar que los medios convencionales del arte ya no son los adecuados para ser en sí mismos mensajes.<sup>29</sup>



Fig. 8 *Serie II El objeto como símbolo*, registro de objetos recolectados.

<sup>29</sup> Lippard, Lucy y Chandler, John, *The Materialization of Art*, Art International 12, 2 de febrero de 1968; en Lucy Lippard, Nueva York, Dutton, 1971, p. 260

Con la idea de que el arte conceptual sugiere que el arte es capaz de funcionar como un lenguaje, en contraste con los principios de la estética tradicional, se puede mencionar que este arte ha buscado desde siempre no estancarse en las ideas estéticas y encarnar la forma de modernidad, según la cual, la práctica artística se define como unidad categórica en relación con la identidad y las propiedades de un medio particular.

En el caso de mi trabajo personal, utilizo la degradación de los materiales como condición para desarrollar un lenguaje estético. Este lenguaje sugiere, además de la idea del arte conceptual –donde el objeto: *las cosas mismas* tienen menos identidad que la función simbólica del medio–, que el lenguaje del arte en mi proceso creativo puede convertirse en verdadero lenguaje a través de los objetos. Esto significa que mi trabajo personal sugiere un arte natural, simplemente por convocar a seres objetuales a contar una historia o a utilizar una temporalidad cuyo lenguaje está implícito para existir en todos los órdenes.

### **2.2.1. La mutabilidad de los materiales**

¿Qué sucede si la obra de arte está compuesta precisamente de elementos en proceso de oxidación?

Uno de los problemas que se le presentan a quienes han emprendido esta forma de expresión artística es el parar este proceso de oxidación. En términos generales no



existe una sustancia que detenga en forma definitiva dicho mecanismo de descomposición, por ello, se presenta la decisión de integrar al discurso estético el mismo proceso degenerativo. Así el clima y la cantidad de tiempo no afectarán al objetivo estético de la obra cuyo único sentido es el proceso mismo.

Distintas ramificaciones de este proceso esencial de la vida orgánica e inorgánica han atraído la atención de creadores de los últimos tiempos, pero sin llegar a una absoluta definición en cuanto al modo de utilizarse. Desde mediados del siglo pasado, se intensificó el uso del proceso de degradación como recurso o elemento estético en diversas tendencias artísticas, ya que la descomposición de la materia, mediante la gran variedad de agentes que la erosionan, va componiendo en otro sentido. Es decir, su aspecto físico atraviesa un proceso en el tiempo, cuya erosión interviene primero en la superficie de los materiales y luego va penetrando hasta consumirla, encabezando el proceso de la vida misma.

Por este motivo, en la presente investigación describo un arte que no expresa algo personal, un arte que pudiera resultar extraño en cuanto a la expresión del yo privado. No se trata de un yo que existe antes de entrar en contacto con el mundo exterior, sino de una génesis de la obra siempre ocurriendo o el anhelo de ello: de donde se desprenden las cualidades inherentes a los materiales empleados.

### 2.2.2. El compromiso esencial con las cualidades físicas del medio de expresión

Hasta ahora he mencionado que el proceso que viven algunos materiales con el paso del tiempo constituye una degradación de la materia en la que sus elementos van perdiendo la cohesión, debilitándose en su consistencia hasta finalmente perder la forma. Este mismo proceso degenerativo constituye el punto de observación de artistas y diseñadores que lo han considerado un apoyo de carácter expresivo. Materiales como la madera y el hierro, son utilizados en su fase de oxidación como elementos estéticos de una determinada composición artística, será por su aspecto visual o por su posible estado reflexivo (figura 9).



Fig. 9 *Registros del tiempo I*, lámina, madera sobre panel, 70 x 90cm

Una de las actitudes que deseo destacar como referente importante de la obra analizada, particularmente de la obra que llamó a mi quehacer artístico, es la de sumergirse en el flujo de la vida: dar cuenta, por un lado, de la precariedad de lo inmediato e intentar reencontrarse con lo originario perdido, con el objeto olvidado; y, por el otro, de la transformación de este objeto por el tiempo, como pasa tarde o temprano con todo lo que existe materialmente. Para ello, considero importante situar este análisis en el nexo entre naturaleza y cultura, intentando ingresar al recuerdo de un comportamiento primitivo y desarrollar un tipo de conocimiento concreto, como el que la antropología estructural atribuye al pensamiento salvaje. “Un artista –señala Levi-Strauss– con medios artesanales confecciona objetos que son también modos de conocimiento”.<sup>30</sup>

Así las cualidades físicas del medio de expresión de la madera y el hierro apoyarán toda noción de arte en mi propio discurso ya que tomarán prestada una forma natural de expresión, ya dada en la naturaleza y, sin tratar de reproducirla, dicha forma aportará todo lo que hay que decir en la obra. Entonces mi compromiso estará ligado a la fidelidad con este medio, el cual ya contiene por si mismo lo que el mundo tienen que decir, en donde mi acción se limitará a seleccionar el orden de aparición y la composición de elementos.

---

<sup>30</sup> Claude, Lévi-Strauss, Claude, *La pensée sauvage* *El pensamiento salvaje*, Ed. Esp: FCE, 1964.

### 2.2.3. El resultado no determinado de la obra

Es significativo advertir que la obra no va a expresar nada que ya se sepa, sino alguna cosa que todavía no se sabe y mostrará lo que se debe saber para poder expresarse. Esto lo traduzco en el proceso no determinado de la degradación de la materia, en el que no es posible concebir un resultado absoluto o definitivo sino que la obra plantea en sí misma la transformación de los materiales como parte del discurso estético. Además, ya desde la exposición *arte Povera* (Bologna, 1968), Celant manifiesta el deseo del arte *Povera* de huir de una representación estilística entregada a las mediaciones formales, este arte debía ser el compromiso para asumir una postura. Para ello he trabajado en dos aspectos fundamentales: la presentación de los materiales en su inmediatez (figura 10) y la relación dialéctica entre artista y obra.



Fig. 10 Serie 2, *La caja de rondanas*, registros del proceso, materiales adquiridos

He propuesto que el sentido del pensamiento se refleje en el objeto, y se reconozcan sus atributos o especificidades, para evitar el recurso de utilizar un modelo representacionista. Evitar que la obra sea solo un conjunto de pigmentos adheridos a la superficie y se logre suponer, al menos, un mundo detrás de la obra. Evidenciando el rechazo a toda visión de un yo íntimo, privado, un yo como sujeto expresivo, para entonces dejar paso al lenguaje de los materiales.

“Yo, el mundo, las cosas, la vida, somos unas situaciones de energía y la cuestión es precisamente no cristalizar esas situaciones sino más bien mantenerlas abiertas y vivas en función de nuestro vivir”<sup>31</sup> .

Me he permitido citar esta frase, y lo que a continuación describe Celant, por la precisión que encierra con respecto a la estética de la degradación, ya que Giovanni Anselmo se presenta como el arquetipo del artista *Povera*: filósofo, geómetra, alquimista, buen conocedor de los secretos más primigenios: el carbón es luz solidificada, luz que ha sido la del sol, convertido en clorofila por las plantas y que, a su vez, por la acción del tiempo geológico, se ha convertido en mineral. La obra es un organismo vivo. Lo que come es la estructura, pero no sabe que también ella va a ser devorada por el tiempo. De ello habla ese pequeño montón de fierros viejos: ruina melancólica que anuncia el futuro de la madera sometida también al inexorable paso del tiempo (figura 11). ¿No está el metal sometido a la erosión, del mismo modo que la madera pierde humedad y vitalidad y muere casi cada día? Nada es

---

<sup>31</sup> Comentario de Giovanni Anselmo 1969 en el libro: Fernández Polanco, Aurora, 1954, *Arte Povera*, Hondarribia: Nerea, c1999, p. 42

eterno. El mundo mineral debería perder su soberbia frente al vegetal. Es cuestión de tiempo, de más tiempo en uno, de menos en otro. Es cuestión de distintas temporalidades, pero inevitablemente hay desgaste y erosión. El equilibrio existe siempre y cuando el tiempo no participe.



Fig. 11 *Serie 2, Fragmento de raíz*, el encuentro de materiales, registros del proceso.

### **2.3. La ejecución de la obra, más allá de las operaciones manuales del artista**

En el caso de la ejecución de esta obra, como todo trabajo manual, se centrará en ir más allá de la idea de la transformación de una materia prima determinada, para obtener formas y colores de ciertas significaciones. Las transformaciones de la materia prima que utilizo no se limitarán a hacer visible y fiel la idea, imagen o configuración, sino que atenderán a la conciencia de que lo subjetivo y lo objetivo

están presentes en la intuición, y que el resultado se suscita en toda una dialéctica de acciones interdependientes y de corrección mutua. Esto significa que previamente existe la realidad del proceso de los materiales que rebasa al artista en su planteamiento ideal de la obra, ya que existen hechos reales que plantean una distancia entre lo concebido y lo ejecutado.

“Al ser la creación artística un proceso incierto e imprevisible”<sup>32</sup>, el artista, desde que empieza propiamente su actividad práctica, con un proyecto al que aspira mediante un modelo interior, hasta el producto terminado, se enfrentará a un proceso que solo se terminará y precisará en el caso mismo de su realización. Lo anterior se debe a que existen múltiples factores dentro del proceso de ejecución que toman su tiempo y que hacen del resultado un lugar incierto e imprevisible. Sólo al final del proceso desaparece esta impresión e incertidumbre, pero, ¿cuán lejos se halla entonces el producto del proyecto final? ¿Cuántas inconsistencias se pueden encontrar en las obras ya terminadas, cerradas en sí mismas, que han dejado de cuestionar a su creador y que el espectador reposa con ellas, como degustando platillos, pero que escapan a toda connotación fundamental del proceso creativo?, o ¿acaso no se está encapsulando por completo a una obra perfectamente acabada?

---

<sup>32</sup> Acha, Juan, *Arte y sociedad: Latinoamérica: El sistema de producción*, 1ra. Ed., México D.F. Fondo de Cultura económica, 1979, p. 203

### **2.3.1. La realidad del proceso de los materiales supera al artista en su planteamiento ideal de la obra**

La realidad del proceso de los materiales parte del análisis de que existe una idea para la ejecución de la obra. Tal idea supone la actividad indisoluble de una conciencia que se proyecta o se modela idealmente, de una mano que realiza y plasma lo proyectado en una materia. Aunado a esto, se agrega el tiempo como agente transformador, integrando su propio proceso y discurso en un elemento más allá de este caso. Es primordial tomar en cuenta el mecanismo de transformación real sobre el producto que se materializa con el paso del tiempo, ya que este proceso supera las limitaciones de la transformación manual del artista. Como resultado, las transformaciones materializadas ofrecen un conjunto de formas que, en mi opinión, es más completo debido a que integra un factor externo a la obra: el proceso de la vida.

En este sentido, la ejecución de la obra plantea ir más allá de las operaciones manuales del artista, porque es esta forma, considerada por muchos que han emprendido el trabajo creativo en el área procesual, la parte más angosta del embudo creativo. Se tiene la impresión de que todo comienza y termina en las manos del ejecutante, y esto genera los mas crasos empirismos.<sup>33</sup> De hecho las variaciones de la materia son el resultado de que los medios intelectuales entran en relación con los medios materiales y con los resultados particulares visibles. Ambos

---

<sup>33</sup> Íbid, Acha, Juan, p. 201



trabajan en coordinación de las manos y la acción del tiempo, poniendo en cuestión definitiva el endurecimiento de la obra que se considera terminada.

### **2.3.2. El tiempo como agente de la memoria**

El tiempo, mencionaba anteriormente, posee cualidades inexploradas que arraigan su dominio sobre la conducta del hombre, en especial, de lo que en él se encuentra como una conjetura, como una aproximación, sin dilucidar por completo cuáles elementos contienen este fenómeno que nos abraza y penetra hasta consumirnos. Si se analiza el tiempo como agente o portador de memoria, se llega a dimensiones aún inalcanzables para el hombre. Como analiza Duchamp sobre la virtualidad del tiempo en su aspecto de cuarta dimensión: “de la misma forma que el eco es un sonido virtual y el reflejo es una imagen virtual, las desviaciones del tiempo en un continuo espacio-tiempo devuelven la idea de un reloj visto de perfil: para que el tiempo desaparezca, pero que acepte la noción de un tiempo distinto del tiempo lineal”<sup>34</sup>. Las notas de Duchamp constituyen una maravillosa combinación de especulación científica y, por llamarle así: especulación fantástica, ya que plasma en breves pero sugestivas propuestas. Influyen, asimismo, decisivamente, en las nuevas formas de elaborar obras de arte que son el preámbulo hacia las nuevas tendencias del arte, que hoy buscan entender el tiempo dentro del quehacer artístico.

---

<sup>34</sup> Lippincott, Kristen, *El tiempo a través del tiempo* /Kristen Lippincott ; con Umberto Eco ... [y otros]. Barcelona: Grijalbo Monda Dori, c2000. 1954, ps. 202,203.

Aunque el planteamiento de la presente tesis trata de un problema más bien artístico, deseo referirme al aspecto filosófico tratado por Henri Bergson, el cual ya mostraba una preocupación antes de la I Guerra Mundial, buscando una solución metafísica al problema del tiempo psicológico. Sin desestimar el valor de la ciencia y la razón analítica, Bergson argumentaba que los artistas “eran incapaces de captar los hechos de la creatividad y del tiempo”<sup>35</sup> e introduce sus conceptos de la *durée* y la intuición que tocaron la fibra sensible de muchos artistas. *Durée* era el término que Bergson usaba para referirse a lo que él llamaba “tiempo real” (en oposición al “tiempo de la física”), en el que cada momento de conciencia es diferente y no es reversible. “Cada momento lleva en sí todo el flujo del pasado”<sup>36</sup>. A diferencia del pasado, que perece, el recuerdo persiste, de modo que la *durée* es la continuidad de la conciencia en la memoria.

De suerte que algunos artistas como Henri Matisse, en su libro *Notas de un pintor*, deja entrever la influencia del concepto de *durée* de Bergson cuando afirma: “Bajo esa sucesión de momentos que constituyen la existencia superficial de los seres y las cosas, y que continuamente los modifica y transforma, se puede buscar un carácter más real, más esencial, que el artista captará para poder ofrecer a la realidad una interpretación más duradera”<sup>37</sup>.

---

<sup>35</sup> “Kolakowski narrador” “Culturas” Supl. De Diario 16, Madrid, España, 21 abr. 1985, p. 6

<sup>36</sup> Íbid, p. 34

<sup>37</sup> Matisse, Henri, *Notas de un pintor*, Barral Editores, Barcelona, ps. 21-35 1978.

### 2.3.3. Lo subjetivo y lo objetivo en el proceso creativo

Es claro que en el realismo, del que cada objeto es implícito, el objeto interroga al espectador sin siquiera darle tiempo para improvisar una respuesta. En el caso de la estética de la degradación, pretendo que el objeto sea el otro. Es decir, el objeto tal cual, extraído de la realidad y colocado en el cuadro, le permite al espectador dialogar con el entorno, sin absorberlo, sino retándolo a olvidarlo en el tiempo, como una marcha cíclica de los objetos a través de los años.

Sin invitarle a poseerlo o a mercar con él, sino a sabiendas de un olvido mutuo, estos objetos y el observador interrogan a un tercer ocupante y, en el mejor de los casos, el objeto instalado en el olvido, propicia una secuencia básica de lo que hay que observar. Estos objetos se recolectan en santuarios, en verdaderos santuarios del olvido, donde no ha quedado más que la oxidación, la marca del agua, el acento del tiempo (figura 12).



Fig. 12 *Serie II, Mesa de objetos II*, de la serie materiales adquiridos, registro del proceso.

Según Mukarovsky, la función estética no se vincula necesariamente con el hecho artístico, incluye, también, el considerar que el problema del valor depende estrechamente de la función de la obra. Esto entraña la idea de que el valor de la obra debe ser observado respecto del conjunto de valores extraestéticos, sociológicos y psicológicos, inherentes a la obra. Tales valores extraestéticos --por así llamarles para referirme a valores fuera de la idea de estética— adquieren un atractivo particular, incluso estético, cuando se insertan en un contexto artístico. Esto permite pensar que el arte también participa de valores antiestéticos y, además, supone reconocer la presencia de valores estéticos fuera del arte.

## Capítulo 3

### El sentido del objeto estético

Mukarovsky señala que “el arte no es el único portador de la función estética: cualquier fenómeno, cualquier hecho y cualquier producto de la actividad del hombre pueden convertirse en signo estético”.<sup>38</sup> La peculiaridad del signo estético consiste en tener más de un sentido al mismo tiempo, “esta pluralidad de sentidos, esta polisemia, es una de las características más sutiles del signo artístico”. Ella justifica tanto la apertura del sentido como la pluralidad de la relación de la obra de arte con la realidad. De esta forma, entramos a la idea de un fenómeno que permite al menos comenzar a dilucidar una explicación respecto a la relación cambiante del arte con el mundo externo, así como la posibilidad que tiene la obra de transformar su significado a través del tiempo y de las épocas.

Al hablar del sentido de la obra de arte, ¿no aparece la idea subyacente del signo? ¿Cuál es en última instancia la característica propia del signo artístico del arte entendido como sentido? La de funcionar no sólo como signo comunicativo sino también como intermediario entre quien lo utiliza y la comunidad social en la cual se inserta la obra. Para ello, el signo artístico deberá valerse de una base material que le permita encarnarse: de una obra-cosa, y trazar un puente entre su significado y el significado que adquiera dentro de la obra de arte. A esto lo llama Mukarovsky

---

<sup>38</sup> Mukarovsky, Jan, *Signo, Función y Valor: Estética y Semiótica del Arte*, Plaza & Janez Editores Colombia, p. 98, 2000.

“símbolo externo”, que posee determinada significación, y constituye la estructura efectiva de la obra de arte que ancla su existencia en la conciencia colectiva.

Sin embargo, la obra de arte no puede reducirse tampoco a esta obra-cosa, porque con el cambio de tiempo y de lugar se modifica el aspecto y la estructura de la obra. Por lo tanto, la obra-cosa sólo funciona como símbolo exterior al cual corresponde, en la conciencia colectiva, un significado que a veces denominamos objeto estético.

### **3.1. El objeto como acontecimiento**

La vida se ha ido orientando cada vez más hacia el espectáculo, hacia el objeto u acontecimiento comercializable, que escapa de una visión del mundo comprometida con la reflexión. Se dirige a una inercia de las sociedades tecnológicamente avanzadas, donde el ser humano vive, cada vez más, como inmerso en una corriente de signos basados en reproducciones, sin los originales. No es inconcebible, por lo tanto, que algunos de los artistas más provocativos que hoy se asocian con la tendencia neoconceptual (como Haim Stein Bach, Jenny Holzer y Rosemary Trockel) reflejen con más profundidad cuestiones similares a las que preocupan a la teoría crítica, con la oculta presunción de que la materialización visual y conceptual de esas ideas ayude, de alguna manera, a establecer una

viabilidad social para el arte y a desenmascarar así las intenciones ocultas de la era promoderna.<sup>39</sup>

A finales del siglo XX, entre el rencor y el sufrimiento que ha producido el mercantilismo de un mundo de alta tecnología, es fácil descartar esta idea de trascendencia. No obstante, surge una contradicción: ¿el mercantilismo no implica, acaso, comodidad y enriquecimiento? Las estructuras de poder de nuestra sociedad –con su estratificación social y económica– nunca han estado dispuestas a sacrificarse por el bien común. Esto sigue siendo ahora tan cierto como en los tiempos de los primeros industriales de la Inglaterra victoriana. La única diferencia es que la vida es hoy mucho más compleja, a veces opresora. Vivimos con un continuo exceso de información y distorsiones del lenguaje, de ideales sin sentido y de pretensiones increíblemente falsas, todo lo cual ha afectado al papel del arte y de los artistas.

Dada la complejidad de nuestra época, el artista cuenta con muchas posibles soluciones para lograr relevancia. Una de ellas es acudir a las fuentes del entorno urbano, abrazar los signos fracturados, la discontinuidad, el enmascaramiento total de las intenciones, en esencia, trabajar con la idea del arte como un proceso utilitario, crear productos, tomar prestados nuevos signos o reinventar significados basados en la ruptura del lenguaje (figura 13).

---

<sup>39</sup> *Íbid*, Mukarovsky, Jan, Cap. 6 *Hamish Fulton: El residuo de la visión / La apertura de la mente*, ps. 42 – 49



Fig. 13 *Serie III*, registro del proceso

### **3.1.1. El objeto como el sentido del tiempo en la obra personal**

Bajo este contexto, planteo, asimismo, otro enfoque quizás no completamente distinto, pero sí el que va en la búsqueda del sentido de los signos de la naturaleza. Una búsqueda no motivada por la idea de un retiro de la metrópoli urbana, sino por la necesidad de encontrar un significado más profundo, alejado de la construcción de la identidad, a partir de los signos disponibles y la deconstrucción cíclica de sus restos en el esquema de la devastación del tiempo sobre la materia. Este papel, que algunos juzgan obsoleto y otros irrelevante, carece del superficial atractivo sensual con que cuenta la escena urbana de alta tecnología, la cual pierde en cualquier



juego de fantasía narcisista frente a la confusión vociferante de la angustia y la velocidad sin sentido.

Busco conseguir que la obra proporcione una visión momentánea de la realidad siempre efímera, una percepción que depende enormemente de nuestro conocimiento del terreno, a través del cual experimentamos esa realidad, una obra que despierte nuestro compromiso con el significado. Mediante la aceptación de la capacidad humana de negar esos absolutos, que se alzan en el camino de una percepción clara, las obras realizadas con madera/lámina/objeto presentan una visión que intenta una conciencia del mundo real: un mundo en el que todos nos esforzamos por participar, intrínsecamente cercano a nosotros, un mundo con una infinidad, aquí mismo, en continua transformación.

### **3.1.2. El objeto como medio para la estética**

En el arte conceptual, el objeto es sólo el medio, la plataforma, para reflexiones posteriores, en donde los objetos pueden ser tan pobres de material y, sin embargo, parecemos tan bellos: sólo están allá o existen en ese lugar, según el artista, o por la serie o serialidad que implican. Podemos concluir, entonces, que el objeto es tan solo un momento que resulta de la práctica de la percepción, y lo importante es nuestra actitud mental, la conciencia que trabaja sobre el objeto, del cual, solo me interesarán las propiedades físicas generales: el cambio, la contingencia, la indeterminación. Estas modalidades introducirán la noción de proceso, tan

importante en las obras conceptuales y tan determinante en el quehacer desarrollado en la presente investigación.

El talante ideológico requerido para poder ver al objeto como medio para la estética es muy distinto al del arte Conceptual: hedonismo y humanismo se funden en el primero; y frente a éste, el conceptual nos parece mucho más aséptico al no atreverse ni a tocar a este objeto, al valorar y confiar sólo en sus propias capacidades, las del sujeto que piensa. Este distanciamiento de la materia lleva a asignarle al objeto cualidades extramatéricas y hasta metafísicas si consideramos la ausencia de diálogo con la materia (un diálogo que idealmente sería fraternal, en donde muchas veces, pintor y materia se beneficiarían mutuamente en una labor dialéctica y continuada). En un plano ideal, como decíamos, incluso la ejecución escrita (teórico-ideológica) sobre el objeto adquiriría ribetes de ingenuidad, que finalmente nos encaminaría por terreno sólido en toda tarea de investigación donde la capacidad de asombro es una condición *sine qua non* para encontrar nuevas puestas.

No obstante, estas formas aparentemente ideales realmente existen, están controladas y tienen sus propias características. Están hechas de varias clases de energía que existen fuera de los estrechos y arbitrarios límites de nuestros sentidos.

En resumen, he encontrado tanto similitudes que se basan precisamente en la precariedad de la obra y en el factor tiempo que influye sobre las piezas de arte, que finalmente degrada al material hasta consumirlo; como diferencias que a modo de graduación irían, desde una producción de material esterilizado, hasta una presentación de parcelas u objetos de la realidad que acusan un contenido estético. Quisiera sintetizar en una frase las características de esto último, refiriéndome a este arte que raya en lo conceptual y al que estoy llamando de la *estética de la degradación*: cada materia determina sus propias propiedades plásticas en atención a sus propiedades físicas, pero sin sufrir las transformaciones estéticas de la pintura matérica, sino conformándose naturalmente con el paso del tiempo.

### **3.1.3. Hacia una objetividad perdida**

Con lo analizado hasta ahora, en donde el tiempo y su representación en la materia se convierten en una serie de cualidades físicas, resulta evidente la propensión del arte contemporáneo a dejar atrás la idea de obra como microcosmos, como ventana a la naturaleza, como campo de reflejos de la interioridad personal y como separación de fondo y figura. En otros términos, el arte se va liberando de las preocupaciones sintácticas para acentuar el plano pragmático. Por el contrario, los

efectos de la obra comprendida como totalidad sumaria y elemental incluyen a la naturaleza e incorporan a la obra de arte el mundo de los objetos.

Así, la obra misma deviene en objeto, esto es, el intento de la totalidad donde se incorpora el universo siempre cambiante con su degradación, *gestalt*, *ready made*, e icono. Se llega así al impersonalismo y a la completa autonomía de la obra de arte: sin semántica que la relacione con el mundo externo, ni sintaxis que nos divierta estimulándonos a interpretaciones confirmatorias de nosotros mismos y de nuestros hábitos artísticos. La obra afecta directamente nuestros modos perceptuales y conceptos de arte. Logra, en fin, autonomía tornándose en un eslabón de todo ese sistema cultural que denominamos arte y que nos es menester cambiar de raíz. Estamos en el límite del abstraccionismo, si tomamos a éste como un proceso de substracción y supresión que lógicamente tenía que desembocar en el concepto elemental de objeto, color y forma.

Los conceptos vertidos en 1927-1928 por el polaco Strzeminski, un *geometrista* de primera hora, nos podrían ayudar a comprender esta situación límite de la objetividad a que nos venimos refiriendo. Dicho artista opone la idea del concepto llamado el *unismo* al dualismo del pasado: “el dualismo de la forma pintada y la tela sobre la cual se pinta, corresponde a la concepción barroca, según la cual es menester la tendencia a intensificar los conflictos pictóricos, la concepción dualista debe ser reemplazada por la concepción *unista*. Al dramatismo barroco, hay

necesidad de oponerle el unismo pictórico o sea oponerle la unión de la forma pintada y la tela sobre la cual se pinta.”<sup>40</sup> En este sentido planteo que la forma artística se funda con el formato mismo. En la obra ya no sucede nada, todo acontece en los conceptos artísticos de quien la mira.

### **3.2. El resultado de la obra: una dialéctica de acciones**

En mi opinión, la dialéctica entre artefacto y objeto estético determina con claridad el verdadero enigma de la creación artística de cada época, que consiste en ese objeto estético susceptible, casi siempre, de cambiar y de distinguirse respecto del significante primitivo y del material que se va transformando con el paso del tiempo, a saber: la estética del tiempo sobre la obra.

De manera que el tiempo otorga al material una transformación del valor, de la interpretación y, sobre todo, de la función de la obra, lo cual deberá atribuirse siempre a un nuevo significado respecto de un supuesto primitivo-significado (figura 14). Es decir, se constituirán nuevos significados dentro de la estabilidad del significante, en otras palabras, se constituirá en un significado siempre cambiante.

---

<sup>40</sup> Silvia Martín Gutiérrez, *La vanguardia Polaca de entre Guerras*, Exposición: *Un mundo construido*: Polonia (1918 – 1939), España 2011.

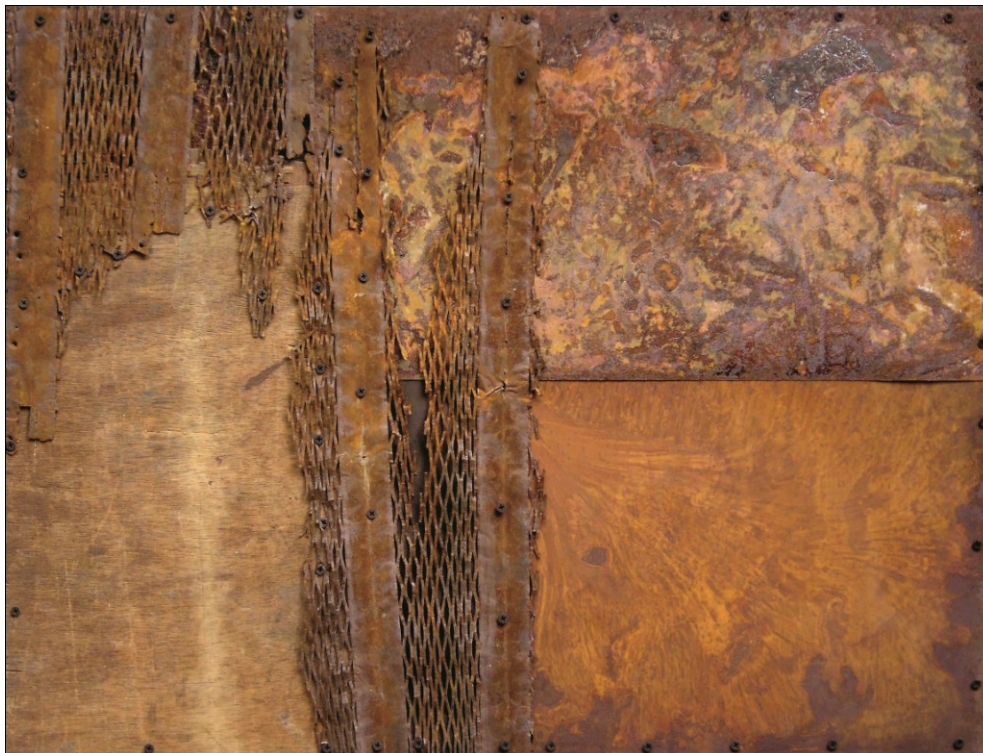


Fig. 14 *Memoria vertical I*, lámina, madera sobre panel, 70 x 90cm

Ese significado artístico del tiempo sobre la imagen que, además de constituir la meta a alcanzar, ha determinado la presente investigación hacia lo que se considera el *objeto estético*, ya sea dentro de su descontextualización o mediante su recontextualización, es el motor de la presente tesis y obra personal, así como de muchos otros autores pertenecientes al grupo de los formalistas rusos y de los estructuralistas de Praga, los cuales comunican que “el significado del signo estético no existe en la conciencia colectiva, sino sólo en la conciencia del individuo que lo percibe.”<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> Véase también el ensayo de L. Novák, J. Mukarovsky, *Sudz Estetiky*, en *Estetika*, I, Praga, 1968.

### 3.2.1. La acción natural de la madera en relación con la acción artificial del hierro

Empleo materiales artesanales o domésticos, hallo en ellos actitudes de procesamiento, en las que se implican totalmente, como instrumentos de una experiencia liberadora y de una afirmación de necesidades originarias. Este arte teme la riqueza tecnológica de la misma manera que rechaza lo mundano. No tiene siquiera necesidad de declararse antitecnológico; todo se halla en su disposición, todo depende de sus necesidades instrumentales. La orientación en parte antropológica de la que parte esta investigación asigna a la materia y, por tanto al objeto, las características de una disposición mental y de comportamiento.

¿Acaso la madera y el hierro como materiales del arte no sugieren una relación natural-artificial? ¿No es el análisis del tiempo un tema que pudiera ser científico-tecnológico? Y si me refiero al sentido del tiempo en ambos, ¿no me estoy refiriendo a una relación naturaleza-cultura? Desde Lévi-Strauss<sup>42</sup>, estas nociones ya no son

---

<sup>42</sup> En este marco y con la publicación en 1949 de las *Estructuras elementales del parentesco*, Claude Lévi-Strauss, (Barcelona: Editorial Paidós Ibérica) aborda el tratamiento del tiempo en el arte a partir de la aceptación de la imposibilidad de determinar con precisión el hecho histórico que marca la separación entre el estado de naturaleza y el estado de cultura y, sin negarla ni subestimarla, utiliza esta distinción entre ambos estados como un instrumento metodológico. Su originalidad consiste en ubicar entre la naturaleza y la cultura: la regla. Dirá así: "Sostenemos que todo lo que es universal en el hombre corresponde al orden de la naturaleza y se caracteriza por la espontaneidad, mientras que todo lo que esté sujeto a una norma pertenece a la cultura y presenta los atributos de lo relativo y lo particular".

necesariamente opuestas: presentan incluso estructuras idénticas, los productos de la cultura no se distinguen en esencia de los naturales; el lenguaje obedece a las mismas leyes que regulan las células. Para un arte como éste, que hace converger visible y plásticamente una unidad sustancial entre naturaleza y cultura, la identificación es un proceso corriente.

De hecho, muchos trabajos nacen a la manera de un ritmo psicofísico de una extensión de la manualidad y la factibilidad de una reacción químico-física. Además, esta identidad entre naturaleza y cultura traduce otro aspecto no menos importante del espíritu de estas obras, a saber, la apropiación de los datos reales unívocos y externos para mantener la ambigüedad. Si el lenguaje vive como las células, la obra de arte que lo materializa tiene el ámbito de vida que le asigna el artista: de hecho muchas obras de arte duran una exposición<sup>43</sup>, el tiempo de una alquimia. La materia se evapora y se convierte en operación o en dos ideas expresadas por la relación: dos cosas sucesivas. No hay aquí materiales nuevos, sino sólo instrumentos fortuitos, superficies desgastadas en un encuentro de autenticidad que pretende

---

<sup>43</sup> Por ejemplo; en el marco de la exposición retrospectiva *Helen Escobedo: A escala humana* y como parte de la oferta educativa del Museo de Arte Moderno, se desprenden de la muestra el manual: *Intervenciones efímeras, Natura - cultura*, México 2010, Editorial: Servicios Educativos, MAM/Iñaki Herranz y Graciela Schmilchuk. La guía o manual, brinda la oportunidad de analizar y dar a comprender al espectador ciertas nociones y conceptos con las cuales no todo público está familiarizado (como las de arte conceptual, instalación, ambientación, arte efímero, arte paisaje, intervención de sitio específico, etc.), y que sin embargo constituyen ya hoy día prácticas comunes en el arte contemporáneo, ancladas en una tradición originada desde los años 60. Además de otorgar una metodología para realizar intervenciones efímeras para sitio específico en relación a la problemática cultura/natura, inspirándose en ejemplos de la obra de Helen Escobedo.



evocar el sentimiento de naturaleza con una actitud de artista respecto a la materia donde se adquieren características de no violencia, frente a la idea de dominio que el pensamiento occidental ha ejercido siempre sobre ambas, como la idea de conquista científica.

### **3.2.2. El ideal del significante estético de la degradación**

Jack Burnham fue el primer crítico americano que analizó el paradigma estructuralista del arte conceptual. Confiando profundamente en las teorías antropológicas de Levi-Strauss, Burnham definió el empleo del estructuralismo como algo “basado en el hecho de que todas las formas míticas de comunicación reflejan los valores y aspiraciones de la sociedad que las emplea”.<sup>44</sup> Bajo este contexto el arte es en realidad un concepto definido culturalmente que no existe más que a través del lenguaje que emplea. De tal suerte que los objetos poseen su propio lenguaje antes de estar ensamblados o inscritos en el marco de una obra, los objetos van a dialogar entre sí mismos, más allá de lo que el espectador pueda comprender.

De aquí que el ideal en el arte sea un ingrediente esencial para la formulación conceptual del arte. Tomando en cuenta que la estructura del arte nunca alcanza el

---

<sup>44</sup> Morgan, Robert, *Del Arte a la idea: ensayo sobre Arte Conceptual* /traducción Ma. Luz Rodríguez Olivares, Madrid: Akal, 2003, ps. 18 - 23

ideal del arte, ya sea éste un ideal de belleza, de verdad o de naturaleza, o bien un principio ideológico; por el contrario, el resultado es que incorpora conceptualmente lo inalcanzable en la creación y ordenamiento del propio arte. En este sentido, la presente investigación se basó justamente en la idea de que la obra se vuelve inalcanzable, siempre inacabada, ya que se haya inscrita perpetuamente en el proceso del tiempo que la va degradando e incluyéndola siempre en los terrenos del arte conceptual.

Con base en el planteamiento anterior, concluyo que el método estructuralista soporta mi proceso creativo y mi planteamiento de tesis. Confirmando que el concepto de esta obra depende de la relación existente entre el significado ausente (el objeto) y el significante (el proceso), éste con una función particular: el significante puede existir en forma de un documento –una frase impresa, un mapa, una lámina oxidada, una fotografía que se deja ver en la madera vieja, o la sugerencia tipográfica de un recorte de prensa– que se presenta como testimonio de la existencia de lo significado, dentro de lo inalcanzable. Por tanto, este planteamiento puede funcionar como un significante para el arte, incluso aunque el arte esté ausente; entonces, en una lectura contextual puedo convencer al público de que el significante tiene una dirección, de que es en verdad operativo y no está meramente suspendido en un vacío sin significado alguno.

### 3.2.3. La relación entre el significante y el contexto de los materiales en el tiempo

Es precisamente en esta relación entre el significante y el contexto en el que se sitúa la primera definición del conceptualismo de mi obra. No impongo una interpretación personal de las cosas, por el contrario, enfatizo su percepción y la investigación que he llevado a cabo sobre los objetos en un contexto puramente artístico. Mediante una –valga la expresión– pureza de la percepción y una investigación que sugiere una visión, probablemente hasta platónica del mundo, según la cual el significante opera en un estado de perpetua equivalencia, siempre en busca de un sentido que las connotaciones más materialistas no podrían ayudarle a obtener (figura 15).



Fig. 15 *Serie II, Cintas de hierro*, el objeto símbolo, medidas variables.

Mientras en los años sesenta los artistas trataron de dar a la información que se transmitía en ese momento una representación más táctil, en los ochenta tuvo más efecto el cinismo que resulta de una sobrecarga de información. Lo que salió a la superficie en ese caso fue el reconocimiento del signo como algo superficial, no como la estratificación de significantes que constituye la necesidad del sentido, sino como una ambigüedad contextual que separa a los primeros y a los últimos conceptualistas, ante lo cual es fundamental comprender por qué una generación había de negar el objeto y la otra adoptarlo con toda la seducción y angustia que ello conlleva<sup>45</sup>.

En general, visto desde fuera, se consideraba que el arte conceptual era al mismo tiempo demasiado accesible y excesivamente obtuso. Al negar la pintura como medio, según pedía con insistencia Joseph Kosuth,<sup>46</sup> había que volver a otros medios que se presentaban como significantes cargados de tradición o de presencia histórica. Lo que parecía importante en la obra de los artistas ligados a esta tendencia no era el objeto, tal como se había percibido en términos visuales formalistas, sino la idea de la reflexión sobre cómo el objeto o acontecimiento se desplegaba en el tiempo (Huebler, Barry); se podía fabricar (Weiner); o podía analizarse a través del lenguaje (Kosuth).

---

<sup>45</sup> *Ibid*, Morgan, Robert, ps. 31 - 36

<sup>46</sup> Kosuth Joseph, *Art After Philosophy*, en Ursula Meyer, *Conceptual Art*, Nueva York, Dutton, 1972, ps. 102-107

En contraste con los impulsos expresivos nacidos a lo largo de la historia de la modernidad, el arte conceptual tradujo en hechos literales todas las metáforas de la unidad pictórica o el Ilusionismo formal. Se describían los acontecimientos, se los desplazaba o diseminaba sintácticamente con el fin de darles un significado en el tiempo real. Así pues, para muchos artistas, desde Kosuth a Bernat Vener, desde Daniel Buren al grupo *Art and Language*, el arte dejó de consistir en un objeto para ser interpretado y pasó a ser el centro de una investigación acerca del propio fenómeno del arte dentro del proceso de los materiales en el tiempo.

### **3.3. Razones y sinrazones del geometrismo en la obra personal**

La obra personal se encuentra íntimamente ligada a las fuentes del abstraccionismo geométrico o geometrismo abstracto como unificador estético. Pero no retomo las manifestaciones geométricas, anteriores a 1945, que debieron su investigación y producción a comprender el pitagorismo artístico visual, sino al tiempo posterior a esta fecha en donde se han diversificado los fines estéticos del geometrismo. Sin pretender referirme por separado a cada una de las tendencias, corrientes, movimientos o como se quiera denominar a las distintas agrupaciones de dichos fines, en tal caso, he escogido el geometrismo abstracto, arte óptico, arte sistemático y abstracción cromática o pintura de zonas cromáticas e incluso la idea de ir más allá

de la geometría, a fin de comprender las estéticas geometristas de los últimos treinta años, sobre todo inscritas en el uso de materiales orgánicos.

Pero para ir más allá, he de pasar inevitablemente por la geometría de las formas, la que de por sí ha unificado morfológicamente las tendencias y tiene inevitables nexos con nuestra actualidad. De la misma manera, no me es posible pasar por alto la existencia de la sensibilidad de nuestro tiempo que emparenta, por acción o reacción, al geometrismo con las demás tendencias artístico-visuales contemporáneas.<sup>47</sup>

En realidad se dice que “nunca existió el geometrismo como finalidad estética propiamente dicha”<sup>48</sup>. Sin embargo, la geometría con la que muchos artistas cubren la superficie pictórica y conciben volúmenes escultóricos persigue diferentes fines estéticos y constituye un común denominador. Sin pretender ir a contrapelo de las tendencias que toman el arte por expresión autobiográfica o por invención de formas, tales como la corriente lírica, la informal y la expresionista de la abstracción libre, me ha interesado investigar, en su calidad de abstraccionismo, las tendencias tradicionales que utilizan figuras extraídas de la realidad visible de la naturaleza. En síntesis, analizo una geometría que cumple la función de instrumento o medio

---

<sup>47</sup> Manrique, Jorge Alberto... y otros, *El geometrismo mexicano*, Mexico, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1977, p. 178.

<sup>48</sup> Thomas, Karin y Hunzinger, Sybille, *Hasta hoy: estilos de las artes plásticas en el siglo XX*. Ediciones del Serbal, Barcelona, 1988.

artístico, pero utilizando los medios para unificar de alguna manera los fines o productos que se han desechado, por su carácter degradado o corroído por el tiempo (figura 16).



Fig. 16 *Principios de la memoria II*, lámina, madera sobre panel, 90 x 70 cm.

Quiérase o no, razones morfológicas y comparativas nos siguen obligando a identificar a la geometría con un racionalismo casi científico y con un impersonalismo que opera en nombre de una objetividad o universalidad del arte. Sin embargo, sigue siendo intuitivo y, por eso, muy personal el empleo artístico de la geometría. Es decir, la tomo por lo que ello simboliza en la vida diaria, aunque su aplicación artística tenga poco o nada que ver con las características simbolizadas, tanto en la

actividad creadora del artista como en la vivencia estética del receptor. Necesito, por consiguiente, señalar que una cosa es el uso de la geometría y otra su presencia en la obra, en la que conserva sus significados cotidianos.

### **3.3.1. Formas racionales e irracionales en el geometrismo de este arte**

Si el proceso creador del artista es sustancialmente el mismo en el geometrismo que en el figurativismo, llámese empírico o intuitivo, y si existen diferencias entre ambos, éstas serán a causa de los distintos medios y fines, no de la configuración. El expresionista abstracto también razona visualmente el emplazamiento de sus trazos irracionales, y el actual geometrísta razona o configura intuitivamente los medios de proveniencia, objetual, científica o racional. En lo particular, busco analizar mi proceso creativo en la configuración de elementos geométricos como totalidad, donde la obra funde dialécticamente lo racional con lo irracional.

Dicha configuración es el resultado de la actividad de construir o componer y es depositaria de la síntesis de lo racional con lo irracional, donde reside lo importante: las interacciones formales, pues éstas –y no las formas aisladas– son las decisivas en esa totalidad que denomino obra de arte. Aquí en la configuración de formas geométricas impersonales, se da lo personal de mi proceso creativo; aquí en la composición de formas racionales, se hacen visibles las irracionalidades que a su



vez pretenden estimular la sinrazón del receptor; aquí en la totalidad de la obra en proceso de descomposición se plasman las metas estéticas.

### **3.3.2. El ensamble geométrico como respuesta a la transformación de la cultura**

Claro que podemos conceptualizar el geometrismo como el medio más adecuado para lograr fines artístico-visual nuevos, de movimiento, de luz, reales y virtuales (cinetismo, luminismo y arte óptico), de independencia cromática (*color-field painting*) o de economía de medios (minimalismo). Finalmente podemos afirmar que el geometrismo constituye el estilo de nuestro tiempo. Pero sin suficiente razón, si por estilo entendemos un modo de configurar que es fiel reflejo de la época y que, a la par, la tipifica; modo imposible de existir en nuestra actual pluralidad de tendencias artísticas. Con todo, es dable señalar al geometrismo como uno de los posibles iconos o emblemas de nuestra época. Siempre y cuando esta tendencia refleje aspectos de nuestro tiempo y busque algo con un espíritu muy actual. No de balde el arte refleja la realidad y, al mismo tiempo, crea otra (estética en el caso del geometrismo) para expresar el mundo y simultáneamente lo quiere cambiar, cambiando el arte y apoyándose en el mundo.

En este sentido, como señala Jorge Alberto Manrique en su libro *El geometrismo mexicano*<sup>49</sup> “...el geometrismo estaría respondiendo a la crisis de la cultura occidental y a la diversidad - casi siempre ignorada - pero siempre existente– de un mundo culturalmente plural y hoy unido por profusos y eficaces medios de información. Y en esta crisis de diversidad, se separan y contraponen, para pugnar por supremacía, el racionalismo y el irracionalismo, el individualismo y el socialismo, el arte y la tecnología, la utilidad práctica y la espiritualidad. Porque en estos tiempos conceptuados como muy racionales, a fuerza de presenciar tanto adelanto científico y tecnológico, abundan los irracionalismos”. Con este argumento, basta pensar que existe una reiterada comprobación de que la racionalización de la moderna sociedad capitalista está acompañada de la pérdida de la razón, y de que la progresiva racionalización da origen al irracionalismo, capta exactamente un importante fenómeno de nuestro tiempo.

Particularmente añadido a mi trabajo la idea de que la presencia de las formas geométricas desgastadas es entonces, el reflejo (y también símbolo) de la pugna actual del racionalismo con el irracionalismo, lo impersonal con lo universal, el subjetivismo con el objetivismo. Y es que como señalan algunos estudios que se han hecho en México sobre el tema de la geometría en el arte, por ejemplo el de *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, de la Universidad Nacional Autónoma de México, comenta que: “...la geometría simboliza la razón; y el arte, la sinrazón. (Las

---

<sup>49</sup> Íbid, Manrique, Jorge Alberto, p. 178

tendencias expresionistas, tanto figurativas como abstraccionistas, enciman en cambio, lo irracional sobre lo racional”<sup>50</sup>. Con esto deseo hacer patente el hecho de que al existir símbolos racionales en la totalidad irracional de la obra geometrista, se indica que ésta propone la unión racional de estos dos aspectos del hombre que hoy andan artificialmente contrapuestos.

### **3.3.3. La solución de la obra como la expresión de un lapso de memoria determinado**

En este sentido, el geometrismo deja en el camino muchos saldos favorables, en cuanto a nuevas imágenes de movimiento, iluminación, interacción cromática y configuraciones formales. Porque, como dice Jorge Alberto Manrique: “...el mundo de las formas jamás se paralizará ni desaparecerá, sobre todo si hay cambios radicales en los conceptos artísticos. Y siempre habrá conceptos y formas que transformar en toda sociedad, ya sea porque envejecen o son desvirtuadas.”<sup>51</sup>.

Al cabo de leer estas líneas y tras mi experiencia personal, no me cabe la duda de que existe una sensibilidad colectiva, porque si no aceptamos su existencia, nos

---

<sup>50</sup> Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, Versión impresa 0185 – 1276, 2000, Teresa del Conde, *Felguérez: Los bordes de una trayectoria*, año/vol.XXII, No.177, México, p. 251. En este texto Teresa del Conde analiza con particular acierto la presencia del geometrismo en México, ya que reinterpreta la posición del artista respecto a su símbolo geometrista donde se unen los opuestos de una cultura.

<sup>51</sup> *Íbid*, Manrique, Jorge Alberto, p.182

resultará vano referirnos a la función social del arte. Ya lo decía Manrique: “Nuestro momento histórico mundial y nuestra realidad sociocultural la determinan; no como sucesión de elementos aislados, entre los cuales podemos elegir arbitrariamente uno de ellos para imponerlo, sino como estructura, cuyas múltiples y cambiantes interrelaciones se encuentran ancladas en el inconsciente mismo, sector aún ignorado, que requiere también la construcción de los correspondientes modelos de lectura”<sup>52</sup>.

Difícil pronunciarse al respecto. Quiérase o no vivimos en medio de una profunda crisis artística que tal vez no sea otra cosa que un cambio de giro del arte que nos desconcierta. Me refiero a que después de siglos de una sucesión de monolitismos estéticos, se nos hace muy cuesta arriba aceptar la actual pluralidad artística. Como quiera que sea, la geometría es un medio artístico y el geometrismo es parte de la pluralidad y del continuo proceso de cambio artísticos requerido por un futuro que comienza a sernos extraño.

---

<sup>52</sup> Íbidem, p. 197

## **Conclusión**

Mediante los objetos encontrados y ensamblados en el cuadro, encuentro una reproducción de las cosas, o la construcción de formas, así como la expresión de un tipo de experiencias que pueden deleitar, emocionar o conmocionar, -en el más amplio de los términos-, al espectador, haciéndolo caer en reflexiones que nada tienen que ver con la obra en sí, sino que la obra actúa como detonador de una introspección al propio tiempo que transcurre en él.

Pretendo destacar funciones diferentes de los objetos, entre ellas el poder representar tanto cosas existentes como paradigmas. Se trata de cosas-objetos que son caducas o efímeras para el uso común del hombre, pero a la vez contienen la posibilidad de expresar también su vida interior. Algunas piezas de la obra personal surgen de la necesidad de configurar o perpetuar la realidad; otras, de la necesidad de expresión. Las primeras configuran el medio ambiente que rodea al hombre, las segundas expresan su vida interior.

El resultado es el ensamble de objetos que imitan, expresan y construyen. Esa concepción que utilizo no es absoluta, ya que dicho ensamble no puede reducirse a ninguna de estas funciones de forma aislada y caer en una imitación o mera representación, construcción y expresión, producto de una actividad humana que desecha consciente o inconscientemente, los objetos que caen en desuso.

Lo anterior lo explico mediante el rescate del concepto de estética de los materiales a partir de su forma intrínseca. Esto es, a partir de una no figuración, representando imágenes tridimensionales sobre formatos angulares en el muro (cuadros) a fin de situar al espectador en el ámbito pictórico.

La búsqueda de soportes se da con el fenómeno de experimentación técnica. Este surge cuando se ha llegado a un límite en el proceso de formación. Ir más allá de los límites, ya sean técnicos, estructurales o conceptuales, me lleva a la formación de un sistema de búsqueda que consiste en visitar sitios propicios.

Si tomo en consideración que en el arte contemporáneo la pintura no es tomada como exclusivamente técnica, sino que puede integrarse al arte conceptual, y en donde el soporte puede llegar a ser un constante proceso, la investigación plástica que realicé se abre a un campo mucho más amplio, que requiere de un conocimiento tanto teórico como práctico y estético.

Ante estas actividades interpretativas he situado el presente trabajo, teniendo como líneas de desarrollo, la manufactura, selección e integración de soportes y conceptos anteriormente analizados para las artes visuales. De este modo los objetos encontrados se suman a mi discurso más allá de mi mismo y a una simple creación de soportes con un desgaste, sino que integro las marcas del tiempo, los conceptos

de estética utilizados por el arte *Povera*, haciendo un recorrido desde entonces hasta el que en nuestros días es el llamado arte conceptual. Aunado a un análisis que no se establece en forma definitiva como un concepto estático, sino que vierte la armonía natural de la devastación al proceso creativo natural, donde convergen: la expresión de un lapso de memoria determinado con el discurso natural del devenir impredecible de la degradación de la materia. Este proceso es imposible asir por completo y siempre se nos escapa, como la idea de tratar de encapsular la materia para evitar su envejecimiento, el cual es por siempre el que plasma su escritura sobre los materiales y un maestro de la imagen.

Así concluyo que mi producción artística está sometida a los imperativos de transitoriedad e incertidumbre que caracterizan a la sociedad moderna. Desvanece la distinción conceptual entre lo nuevo y lo desechado, y concibe los verbos «crear» y «destruir» como dos caras de la misma moneda. La obra de arte cambia, con base en las ideas de lo transitorio de la impermanencia. He aludido a la metáfora de la degradación como aquello que viene a suplir a la voluntad de parar el tiempo. Y que jugar con el tiempo es un tema clásico, esencialmente relacionado con la efervescencia de la vida y el miedo a la muerte. Quizás ésta sea la fuente de inspiración más antigua de la literatura universal: una leyenda existencialista que equipara la fragilidad humana con un reloj de arena por el que se escurre y transcurre el tiempo vivido.

## Bibliografía

Acha, Juan, *Arte y sociedad: Latinoamérica: El sistema de producción*, 1ra. Ed., Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1979.

B. Blisténe, *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne, n° 13*, París, 1984.

Combalia Dexeus, Victoria, *La poética de lo neutro: Análisis y crítica del Arte Conceptual*, 1952, Anagrama, Barcelona, 1975.

Del Conde Teresa, *Felguérez: Los bordes de una trayectoria*, año/vol.XXII, No.177, México, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, Versión impresa 0185 – 1276, 2000.

Durosoi, Gerard, *Diccionario Akal de Arte del siglo XX*, Ediciones Akal S.A., Madrid, 2007.

Eco, Umberto, *Obra abierta y La estructura ausente*, Editorial Lumen, Colección Palabra en el Tiempo, Italia, 1968.

Fabro, Luciano, *Catálogo de la exposición*, Centro Georges Pompidou, París, 1997.

Fernández Polanco, Aurora, *Arte Povera*, Hondarribia: Nerea, c1999, 1954.

Gill, Carolyn Bailey, *Time and the image / edited by Carolyn Bailey Gill* c2000, Manchester University, 2001.

Giovanni, Anselmo, *Catálogo de exposición*, Editorial Justicia, Barcelona, 1969

Heidegger, Martin *El Concepto de Tiempo*, editorial Trotta, Madrid, 1924.

Karin, Thomas, *Quest-ce de la sculpture moderne*, Catálogo de la exposición, París, Centre Georges Pompidou, 1987, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1988

Kosuth Joseph, *Art After Philosophy*, en Ursula Meyer, *Conceptual Art*, Dutton, Nueva York, 1972.

Lippard, Lucy y Chandler, John, *The Materialization of Art*, Art International 12, 2 de febrero de 1968; Editorial Lucy Lippard, Dutton, Nueva York, 1971.



Lévi-Strauss, Claude, *La pensée sauvage* *El pensamiento salvaje*, Editorial Pocket, Paris, 1962.

Lippincott, Kristen, *El tiempo a través del tiempo* /Kristen Lippincott ; con Umberto Eco ... [y otros.], Grijalbo Monda Dori, Barcelona, c2000, 1954.

L. Novák, J. Mukarovsky, *Sudiz Estetiky*, en *Estetika*, I, Praga, 1968.

Manrique, Jorge Alberto... y otros, *El geometrismo mexicano*, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, D.F., 1977.

Marchan Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Ed. Akal, Madrid, 1994.

Morgan, Robert, *Del Arte a la idea: ensayo sobre Arte Conceptual* /traducción Ma. Luz Rodríguez Olivares, Akal, Madrid, 2003.

Matisse, Henri, *Notas de un pintor*, Barcelona, 1978.

Pascali, Pino, *La reconstrucción de la naturaleza, 1967-1968, Catálogo de Obra*, IVAM Centre Julio González, Valencia, 24 septiembre-22 noviembre, 1992.

Popper, Frank, *Arte Acción y Participación*, Editorial Akal, Madrid, 1989.

Mukarovsky, Jan, *Signo, Función y Valor: Estética y Semiótica del Arte*, Plaza & Janés Editores Colombia, S.A., Bogotá, 2000.

Sabina Gau, Pudelko. *El proceso de creación artística: diálogo con lo inefable*, Universidad de La Laguna: La Laguna: Servicio de Publicaciones, 2003.

Sánchez, Ruy Alberto, *Nuevos momentos del arte mexicano*, Catálogo de la exposición, México, D.F, 2004.

[www.starmedia.com](http://www.starmedia.com), *La naturaleza de la imagen, La percepción de los objetos*, Página electrónica, 2002.