

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS
DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO

00262
2
2oje.



ENTORNO ESCULTURAL
PROPUESTA PLASTICA

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:

MAESTRIA EN ARTES VISUALES (Escultura)

P R E S E N T A:

MARIA ELVIRA MORA CAMARGO

MEXICO, D. F.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

MARZO 1994



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 está 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.

INDICE

PRIMERA PARTE

EL ENTORNO ESCULTURAL COMO EXPERIENCIA ESTETICA

ENTORNO ESCULTURAL.....	6
Espacio Simbólico.....	6
Espacio nómada.....	10
Un espacio: Una ausencia.....	12
ENTORNO ESCULTURAL Y POSMODERNIDAD.....	14
Tiempos Posmodernos.....	14
El entorno: espacio sublime.....	18
ENTORNO ESCULTURAL : EL PLACER COTIDIANO DE LO ESTETICO.....	24
El entorno y lo cotidiano.....	24
El Placer Estetico: Una Experiencia Viva.....	29
ENTORNOS ESCULTURALES.....	34
Algunos Entornos.....	34
Entornos en Latinoamérica y Colombia.....	38

SEGUNDA PARTE

ENTORNO ESCULTURAL : PROPUESTA PLASTICA

UN ESPACIO DE TRANSICION.....	46
OBJETIVOS.....	46
SUSTENTACION.....	47

CONCLUSIONES.....	56
BIBLIOGRAFIA.....	58

INTRODUCCION

A pesar de la enorme cantidad de obras especializadas en la crítica y comentario a los trabajos artísticos, no existen textos que de forma sistemática estudien las "instalaciones" o "entornos", dentro de los cuales estas se ubican. El ámbito en el cual esta inmersa la manifestación artística, de tal modo permanece vacío. No obstante, este es un tema frecuentemente tocado, por los medios masivos de comunicación como la televisión, los diarios y la radio, al referirse a tal o cual Bienal o Salón Nacional. Para el artista es una preocupación constante este "espacio"; de la "acomodación" de su obra al mismo dependerá el tipo de relación que se establezca con el público. Por ello la obra más que concretarse y limitarse a un posición determinada, se expande involucrando el entorno donde genera una dinámica diferente.

Mi propia experiencia con el "espacio escultórico" me llevó a reflexionar sobre el mismo como una parte esencial de la práctica artística. En las siguientes páginas exploraré este tema, tomando como base para ello mi trabajo como escultora, referido a un ejemplo concreto que he denominado "Un espacio de Transición".

En la primera parte de este texto se exponen una serie de consideraciones sobre el "entorno escultural". El mismo es definido como la transformación de un espacio con una intención significativa, para provocar una experiencia estética. Estas propuestas simbólicas muchas veces se convierten en espacios nómades, es decir espacios que se desplazan y transforman, y que indudablemente responden al impacto que operan sobre nosotros los medios de comunicación. Para tratar de ubicar estas propuestas se hizo necesario tomar algunas ideas del posmodernismo, pues aunque se ha hablado de éste como consecuencia de sociedades posindustriales, en Latinoamérica también vivimos tiempos posmodernos; participamos de lo que se hace en todas partes, somos una cultura llena de contradicciones y conflictos desde donde se construye nuestra identidad. Así mismo se exponen algunos conceptos de la estética de lo sublime por considerar que ésta contiene los fundamentos del arte contemporáneo y por lo tanto de los "entornos". Este tipo de manifestaciones se han convertido en una consecuencia de la democratización del arte. lo demuestra su interés en promover la participación del espectador, para que tenga una respuesta sensorial e intelectual y su interés en integrarse a actividades diarias. Los artistas que participan de estas manifestaciones, revaloran así, lo cotidiano y convierten el arte en una experiencia vivida, que nos hace volver al mundo de la vida. Para finalizar esta parte se expusieron algunos de los principales "entornos" que se han realizado.

En la segunda parte se introduce una obra específica, a través de fotografías, las cuales son consideradas a partir de las intenciones que llegaron a convertirse en objetos concretos. De este modo, se contrastan y se exploran el "entorno escultural" desde sus inicios intención hasta una de sus posibles interpretaciones: el objeto visto dentro de una instalación por su autor.

Por último quiero agradecer a la Universidad Nacional Autónoma de México, y en especial al maestro Francisco Moyao quien fue un constante apoyo durante mis años de estudiante en México.

PRIMERA PARTE

EL ENTORNO ESCULTURAL COMO EXPERIENCIA ESTETICA

ENTORNO ESCULTURAL

Espacio Simbólico

Se habla de "instalaciones", "ambientes", "espacios metafóricos" o "entornos" sin que se sepa de una manera precisa qué se intenta decir con estos términos; pareciera que no existen unas nociones muy claras o unívocas, sino que varían según los oficios y los artistas. Lo que hace que relacionemos estas palabras o pensemos que se refieren a algo parecido es que implican propuestas en donde se recrea el espacio con una intención estética.

"Si bien "instalación" en el lenguaje ordinario implica "colocar en un lugar ..." y "ambiente" en su acepción corriente señala por un lado un carácter activo: "poner junto a..." o pasivo: "estar junto a..."; esta ambigüedad nos permite hacer una distinción siguiendo a Francois Loyer, cuando el término es usado por escultores (activo) o por arquitectos (pasivo):

"Para los primeros se trata de crear un ambiente, es decir un espacio que tenga una significación plástica; en cuanto a los arquitectos deberán hacerse sensibles al ambiente, es decir, tener en cuenta el contexto urbano". (1970, 6:311)

Los "espacios metafóricos" tienen también connotaciones simbólicas. Frank Popper en su libro arte, acción y participación, utiliza el término "entorno" y lo nombra como: "artístico", "plástico", "visual", "polisensorial" o "escultural", recordando que éste último nombre es el utilizado por Loyer para referirse a la creación de un espacio realizado por artistas que, si bien tienen formación en las artes visuales, intentan ampliar sus propuestas con elementos que provienen del teatro, la danza, el cine, la televisión, el vídeo, la poesía y la música. Pero no olvidemos que estos últimos también son propuestas para un arte del entorno y nos recuerdan las intenciones de los artistas cinéticos. En el teatro y la danza los cuerpos humanos se desplazan sobre un escenario; en el cine y la televisión las imágenes se mueven sobre una pantalla; la poesía ha utilizado la hoja como una escala espacial y la música nos permite establecer analogías entre elementos plásticos y sonoros percibidos simultáneamente. Intenciones parecidas a la de los "entornos" que colocan objetos en un espacio o los excluyen, buscando en todo caso realizar una propuesta simbólica, que denuncia una presencia humana.

También se habla de "entornos pluriartísticos", que son obras colectivas donde se pierden las jerarquías ya sea en relación con la obra o con los artistas. Aquí diversos especialistas que provienen de diferentes campos del conocimiento emprenden un trabajo pluridisciplinario para integrar el arte, la ciencia y la tecnología. La obra adquiere así una dimensión social; más si pensamos que algunas de las propuestas que se realizan investigan problemas de la comunidad.

He preferido el término de "entornos esculturales" al de "instalaciones", "ambientes", "entornos visuales" o "espacios metafóricos", aunque designen en términos generales lo mismo, porque mi orientación, formación e intereses se encuentran dentro del área de la escultura.

Ahora bien para ampliar la definición sobre el "entorno escultural" hagamos una breve reflexión sobre el espacio. El espacio es una experiencia humana, una condición de la

vida, una realidad objetiva a la que el hombre se puede enfrentar de tres maneras diferentes: relación teórica: el hombre elabora un pensamiento estructurado y científico para entender el espacio. Relación estética: el ser humano tiene la posibilidad de recrear el espacio y es en este campo de acción donde se sitúa la producción artística. Relación práctica: todos tenemos una relación antropológica con el espacio que se construye a partir de nuestras condiciones biológicas. Esta nos permite elaborar un marco de referencia indispensable para nuestro desenvolvimiento cotidiano.

En el intento por explicarse el mundo el hombre elabora una concepción teórica sobre el espacio. Esta ha sido una preocupación importante dentro de la filosofía, la física y la matemática. El concepto de espacio como construcción de la mente humana varía históricamente y su definición depende de las limitaciones o avances de la ciencia y del conocimiento de cada época.

Para nuestro interés, nos limitaremos a la definición de Albert Einstein en donde el espacio se entienden "como cualidad posicional del mundo de los objetos materiales" (Jammer, 1970:14).

Moholy Nagy llevó esta idea al campo del arte para decir: "espacio es la relación entre la posición de los cuerpos" (1972:104). Esta definición nos sirve para entender el "entorno escultural" que intensifica la relación que en nuestra vida cotidiana establecemos con el espacio.

El hombre comprende el espacio con su propio cuerpo y elabora un campo de referencia del cual constituye el centro. Estas relaciones corporales las amplía y transmite a otros ámbitos mayores como la casa, "nido en el mundo", o la escuela, el trabajo, la ciudad y el país.

En nuestra vida cotidiana tendemos a delimitar el espacio, a habitarlo; lo percibimos a través de los sentidos; es un sustrato :

" (...) de toda nuestra experiencia, descubierto gradualmente por la colaboración de nuestros varios sentidos, otras comprendido como un factor en nuestros movimientos y en nuestros actos, un límite a nuestro oído, un desafío a nuestras posibilidades." (Langer, 1967:72).

La espacialidad es pues, una condición fundamental de la vida humana, una realidad sensorial : la vista nos ayuda a establecer las relaciones de los objetos en el espacio de acuerdo con las diferencias entre masas, luz, sombra, posición. El tacto es la expresión más directa de la realidad : "nada nos convence más de la existencia del mundo exterior que el choque de nuestro cuerpo con los objetos del entorno " (Albrecht, 1981:32). El oído constituye también un factor importante en la experimentación del espacio pues fenómenos como el eco, la resonancia e intensidad del sonido nos ayudan a conformar una idea del espacio circundante.

Así el "entorno escultural" atrapa al espectador para confrontarlo con una situación perceptual y provocar en él una experiencia estética.

En los "entornos" se organiza el sentido de algo en un espacio y por un tiempo. "De pronto" como dice el maestro arquitecto Santiago Ferguson en la novela de Carlos Fuentes, Gente de razón :

" (...) por un instante creemos ver o sentir algo preciso que estaba allí pero que ignorábamos, o se detiene, o cae en su lugar." (1990:336).

Surge un "entorno", una composición con o sin objetos que anima el espacio simbólicamente durante un lapso de tiempo. Esta intención nada tiene que ver con la decoración o adecuación arquitectónica de un lugar.

El "entorno arquitectural y urbanístico" se diferencia del "escultural" en la medida en que este último se define como un espacio real que es producto de la imaginación que lo crea; es una propuesta simbólica; una investigación diferente de la de los arquitectos, aun cuando éstos estén preocupados en resolver problemas estéticos. Popper diferencia una tumba egipcia o una catedral gótica de un "entorno moderno". Este último no es el reflejo de un contexto social y se refiere :

"(...) a la disposición de un espacio interior, en donde el objeto de arte puede entrar en contacto con el medio ambiente o, por el contrario, estar totalmente excluido de él. Crear un entorno equivale pues a ampliar la propuesta plástica y al mismo tiempo circunscribirla a un espacio provisto de su propia significación plástica" (1989:38).

Espacio nómade

El entorno es un verdadero espacio nómade; ya hemos visto a los artistas llevar sus obras de un lugar a otro : de la galería a la calle, del museo a un espacio público, errantes en busca de un espacio que se pueda transformar plásticamente, a través de una acción que provoque la participación colectiva.

Si bien esta obsesión por la movilidad y el continuo interés que tienen los entornos en llamar la atención, cambiando su lugar de exposición para que puedan ser vividos de diferentes maneras, es quizás consecuencia de ésta época llena de objetos móviles, portátiles y efímeros, que se presentan como una opción creativa y lúdica que nos confronta con el espacio y con el "mundo".

Nuestra sociedad se caracteriza por un nuevo nomadismo, no ya el del nómade de las primeras sociedades que erraba en busca del "pozo de agua", sino un nómade libre en busca de riquezas; pero este nomadismo también ha sido producto, como lo señala Jacques Attali, de los objetos portátiles de nuestra sociedad, donde las mercancías

canalizan los deseos y empujan a los consumidores a endeudarse cada vez más con tal de adquirir los objetos. El microprocesador y la computadora han transformado la industria de la información, que se manipula a la velocidad de la luz y han disminuido el tiempo de trabajo necesario para producir objetos : automóviles, televisores, pantallas múltiples y "scanners". Los transistores y el "walkman" han permitido que nos paseemos en el espacio escuchando música; el "compact disc" y el "video disc" permiten coleccionar la música en un espacio muy pequeño; el teléfono portátil, el contestador y el telefax han reducido así mismo el tiempo para la comunicación. En fin, nuevas tecnologías han entrado en nuestros hogares, han invadido el mundo que nos pertenece y modificado la vida cotidiana, no solo la de aquellos que pueden adquirirlos, sino la de aquellos que intensamente los desean; estamos en la época del "control remoto" que con solo pulsarlo nos permite viajar en el tiempo y en el espacio, desplazarnos como nómades desde la propia casa.

Y en este mundo, qué lugar tiene el arte ? Tal vez como también lo señala Attali pueda materializar los sueños, no solo de los creadores sino los de la sociedad en la que surge. Vivimos bajo en síndrome del control remoto como lo señala Calabrese y, acostumbrados a la movilidad, los "entornos" pueden ser una respuesta a la transformación que han operado sobre nosotros no solo los objetos móviles, sino los más-media, que necesariamente han hecho que cambiemos nuestras relaciones con el entorno.

Así, podemos considerar los "entornos esculturales" como verdaderas escenas transformables: un espacio para la confesión. Con los "entornos" los artistas subrayan la existencia del espacio para persuadirnos de su existencia, para nombrarlo y, al igual que una escenografía, muchas veces se convierten en "arquitecturas portátiles", donde los espectadores devienen actores que participan en la propuesta. Es el caso, para poner un ejemplo, de la obra de Joseph Beuys, Siete mil robles, presentada para Documenta VII, donde se invitaba a la comunidad de Kassel a sembrar un árbol por cada una de los 7.000 columnas de basalto arrumadas en la mitad de la plaza de la ciudad;

originariamente este amontonamiento de piedras estaba dispuesto en forma de cuña y las columnas recordaban megalitos. Las rocas tendrían que desaparecer a medida que se iban sembrando los árboles para colocarlas casi como guardespadas al lado de cada nuevo árbol. La idea era sencilla; el árbol significaba vida y crecimiento y la piedra petrificación y muerte. La escultura en este caso dejaba de ser un monumento para convertirse en un antimonumento, que desaparece por la acción de la comunidad.

Un espacio: Una ausencia

Con frecuencia tenemos la impresión de estar en otro mundo. De repente nos sentimos ausentes, entonces tenemos que realizar una especie de concertación de tiempos, entre el instante de la ausencia y el regreso que nos impulsa otra vez a atrapar el momento en que nos habíamos fugado. El mundo aparece y desaparece, inventamos nuestras relaciones temporales para convertirnos en dueños del tiempo. Paul Virilio en su *Estética de la desaparición* se refiere a las ausencias que experimentamos en la vida diaria:

" La ausencia dura unos segundos comienza y termina de improviso. Los sentidos permanecen despiertos, pero no reciben las impresiones del exterior. Puesto que el retorno es tan inmediato como la partida, la palabra y el gesto detenidos se reanudan allí donde fueron interrumpidos. El tiempo consciente se suelda automáticamente formando una continuidad sin cortes aparentes. Las ausencias, (...) suelen ser muy numerosas, cientos día, y en general pasan desapercibidas para quienes nos rodean" (1988:7).

La ausencia entonces es un sueño paradójico, un sueño rápido o una vigilia paradójica según Virilio donde los tiempos se sueldan como secuencias cinematográficas; sin embargo el cine filma a velocidades inexistentes, que hace que nos transportemos mostrándonos un tiempo diferido. Aquí la ausencia se convierte en un viaje que nos lleva lejos, pero accedemos a viajar solo cuando algo nos seduce, el amor se convierte en otro

viaje que nos hace experimentar un cambio en la percepción, estamos ausentes, no nos encontramos propiamente en la realidad. Lo mismo sucede con un "entorno", que se convierte en un espacio "singular" que llama nuestra atención; por un instante tenemos la sensación de estar ausentes, en otro mundo, de pronto se interrumpe nuestro espacio cotidiano y nos encontramos en el espacio ilusorio de la imaginación artística que nos proporciona una sensación desconocida de ubicuidad, nos encontramos en un "no lugar" fugaz donde experimentamos la inmensidad de la ausencia que nos devuelve al otro espacio, al de todos los días.

ENTORNO ESCULTURAL Y POSMODERNIDAD

Tiempos Posmodernos

"El eclecticismo es el grado cero de la cultura general contemporánea: oímos reggae, miramos un western, comemos un MacDonald a mediodía y un plato de la cocina local por la noche, nos perfumamos a la manera de París en Tokio, nos vestimos al estilo retro en Hong Kong, el conocimiento es materia de juegos televisados." (Lyotard, 1987:17)

Al intensificarse la comunicación crece nuestra sensación de desasimiento; donde prevalece lo múltiple y lo fragmentario se erosiona nuestro principio de realidad, como dice Gianni Vattimo. No sólo se ha universalizado la cultura sino que nuevos puntos de vista han tomado la palabra; es así como entramos y salimos de la modernidad; lo nuevo y lo arcaico nos alcanzan; vivimos tiempos simultáneos y es en este sentido que también en Latinoamérica participamos de la posmodernidad.

América Latina se nutre y prueba los platos culturales más diversos para agregar a su rostro incierto una colección de máscaras, un ropero de disfraces donde, como en un laberinto, hemos de encontrarnos. Nunca antes habíamos caminado con una mayor

asechanza del asombro. Nuestras ciudades, como ferias fantásticas, revuelven estilos, modas, concepciones y sensibilidades hasta el punto del caos. Frente a nuestra perplejidad se tiende el arco de los hechizos y el convertirnos en sus usuarios nos convierte también en sus esclavos. Nunca antes la multiplicidad de tiempos se había expresado en una forma más rotunda. Es esta carrera desenfadada y compulsiva la que nos integra dramáticamente a la modernidad, al cosmopolitismo.

Sin embargo nuestra integración, que tiene un carácter semibárbaro, nos lleva a rastrear la huella de eso que alguna vez fuimos o intentamos ser; nos lleva a sentir una creciente nostalgia, el instante de la separación, gesto fundamental, tan en boga, que habla de la expulsión de los paraísos perdidos.

Entramos y salimos de fragmentos históricos diversos; se trata de una experiencia casi mágica y por lo tanto riesgosa. En un mismo espacio tienen cabida formas de pensamiento disímiles, que encarnan en realidades de las más contradictorias características: creencias y comportamientos míticos arcaicos comparten la escena con la liturgia católica; espectáculos heredados de los ancestros captan la atención de los pueblos, tanto como las novedades televisivas y cinematográficas; los gallos de pelea y la lucha libre tienen tanta posibilidad de existencia como Maddona, Michel Jackson o Rambo; el toro muere en la plaza, recordándonos la intensa herencia hispánica, mientras en las discotecas "underground" los jóvenes encuentran su identificación en el estrépito de la música pop; naufragamos cotidianamente en los valles de lágrimas artificiales del melodrama por episodios pero también recorreremos imaginariamente las avenidas de los Angeles y Nueva York, desde donde se nos envía otra propuesta de heroicidad y vida; mientras en el autódromo los carros ruedan vertiginosamente, en las barriadas seguimos viendo la figura emblemática del pasado, traducida en un coche tirado por caballos que recoge los desechos del día anterior. Esta polifonía adopta la forma de una cadena de desgarramientos interiores que afectan de diversas maneras a los sectores de la sociedad.

Las relaciones entre estos "mundos" paralelos no cesan de producir imágenes nuevas, nacidas de la proximidad y del roce que existen entre ellos. Así, por ejemplo, la figura del marginado que ha asumido el rol del sicario, a más de ser la expresión lógica de la pobreza, el desarraigo, el desempleo, es el reflejo de la cultura de la imagen, del consumo, de la drogadicción. Lejos de servirse de modelos sangrientos familiares, el sicario opta por calcar la "cultura universal de la violencia" expresada en una mitología bárbara de celuloide, importada desde los hipotéticos centros rectores de la universalidad. La "modernidad" nutre y solidifica, paradójicamente, la barbarie.

Estamos en todas partes; entramos en todos los mundos, suspendidos en el vórtice de esta realidad múltiple; experimentamos el tiempo como un hacedor de juegos. La espera del futuro con sus ilusiones encuentra su espejo cóncavo, y al "darnos cuenta", instante de la iluminación, aceptamos el desafío que puede ser una condena pero también el principio del camino. Es lo que nos dice Octavio Paz :

" En mi peregrinación en busca de la modernidad me perdí y me encontré muchas veces. Volví a mi origen y descubrí que la modernidad no está afuera sino dentro de nosotros. Es hoy y es la antigüedad más antigua; es mañana y el comienzo del mundo; tiene mil años y acaba de nacer. Habla el nahuatl; traza ideogramas chinos del siglo IX y aparece en la pantalla de televisión. Presente intacto, recién desenterrado, que se sacude el polvo de siglos, sonríe y, de pronto, se hecha a volar y desaparece por la ventana. Simultaneidad de tiempos y de presencias: la modernidad rompe con el pasado inmediato sólo para rescatar el pasado milenario y convertir la figurilla de fertilidad del neolítico en nuestra contemporánea, perseguimos a la modernidad con sus incesantes metamorfosis y nunca logramos asirla, se escapa siempre; cada encuentro es una fuga. La abrazamos y al punto se disipa: sólo era un poco de aire. Es el instante, ese pájaro que está en todas partes y en ninguna." (Paz, en Viviescas, 1991:122)

Entonces, pues si la multiplicidad de tiempos, encarna en forma brutal muchas veces inconsciente, también nutre a los latinoamericanos y se hace presente en las exploraciones, los hallazgos y las creaciones de los artistas. El arte también participa del juego, enfrenta los peligros y construye su discurso desde las entrañas del conflicto.

A los juegos televisivos que clavan el aguijón en el inconsciente colectivo, se suma una cultura artística, muchas veces fecunda, pero que corre el riesgo de extraviarse, si no tiene en cuenta lo que nos hace distintos y nos permite pensar en nosotros.

La experiencia estética también responde a lo que se hace en todas partes; a la tradición y herencia, no sólo de las vanguardias sino de los movimientos artísticos que dentro y fuera de Latinoamérica se realizan en la actualidad.

Ante el desafío de los medios de comunicación el arte necesita interrogarse sobre sí mismo, sobre la manera de hacerse. Ya la vanguardia descalificó el principio de imitación, que el esteticismo del siglo XIX le había asignado a la pintura, dejando el realismo a la fotografía y el cine, que lo realizan de mil maneras mejores y más rápidamente.

La historia del arte se ha manifestado como una serie de rupturas y discontinuidades; las vanguardias aceptaron lo fragmentario y lo múltiple; pusieron el acento en la ambigüedad y propusieron un arte donde lo irracional tenía cabida; mezclaron la imaginación y la realidad; rindieron culto a la emoción y a la sensación, a la libertad y a la igualdad, afirmando el carácter democrático y secular que envuelve a nuestras sociedades con miras a una cultura cinética y en favor de un arte multidireccional.

La vanguardia eliminó los modelos y proclamó la libre invención, así mismo introdujo en el arte una serie de novedosos materiales de prácticas e intenciones que todavía nos fascinan. A la espontaneidad y el gusto por el impacto lo acompañó paradójicamente un discurso teórico.

Los cubistas exploraron la simultaneidad aceptando un mundo cambiante, fragmentario y transitorio; el surrealismo le rindió culto a la emoción, al automatismo y lo irracional; el dadaísmo revalorizó lo cotidiano e hizo entrar en la lógica del museo el objeto encontrado; así mismo Duchamp provocó que nos replanteáramos el lugar del oficio, desmistificando la obra de arte. De este modo la vanguardia pretendió salvar la distancia entre el arte y la vida, a diferencia del arte del siglo XIX que había buscado la autonomía y el lujo superfluo.

Sin embargo, en la cultura de los medios de comunicación el impacto por lo nuevo, que tanto buscaron las vanguardias, se ha vuelto más difícil de mantener. Es necesario reinterpretar la tradición, que sigue su camino, sin que podamos hablar de una ruptura absoluta, y que se continúa en las tendencias de la segunda mitad del siglo entre ellas, en los "entornos".

El entorno: espacio sublime

"Lo posmoderno sería aquello que niega lo impresentable en lo moderno y en la presentación misma; aquello que se niega a la consolación de las formas bellas, al consenso de un gusto (...); aquello que indaga por presentaciones nuevas, no para gozar de ellas sino para hacer sentir mejor que hay algo que es impresentable. Un artista, un escritor posmoderno, están en la situación de un filósofo: el texto que escriben, la obra que llevan a cabo en principio, no están gobernados por reglas ya establecidas, y no pueden ser juzgados por medio de un juicio determinante, por la aplicación a este texto, a esta obra, de categorías conocidas. Estas reglas y estas categorías son lo que la obra o el texto investigan. El artista y el escritor trabajan sin reglas y para establecer las reglas de aquello que habrá sido hecho. (Lyotard, 1987:25).

Lyotard, cuando habla de lo impresentable, aquí, se refiere, a la estética de lo sublime de Kant, y la retoma para explicar el posmodernismo. Lo posmoderno no es otra cosa que el rechazo a proyectos totalizantes, a cualquier fundamento de las prácticas; es "aquello que indaga por presentaciones nuevas (...) para hacer sentir mejor que hay algo que es impresentable; estamos en presencia de lo sublime que nos sirve para pensar en los entornos pero antes es necesario diferenciar lo bello, de lo sublime

Expongamos esquemáticamente las ideas sobre lo bello y lo sublime que Kant desarrolla en la Critica del juicio. Aquí reprocha a E. Burk su desprecio por los principios a priori del gusto. Según Kant lo bello corresponde a la armonía entre el entendimiento y la imaginación; en cambio, lo sublime se realiza como un antagonismo entre ambas facultades. Citemos algunos ejemplos de Kant que aparecen en sus Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime:

"Las altas encinas y sombrías soledades en el bosque sagrado son sublimes; macetas con flores, setos bajos y árboles recortados en figuras son bellos. La noche es sublime, el día es bello. Los temperamentos que poseen un sentimiento de lo sublime, cuando la temblorosa luz de las estrellas rasga a través la parda sombra de la noche y la luna solitaria está en el horizonte, son atraídos poco a poco por la calma silenciosa de una noche de verano, a sensaciones supremas de amistad, de desprecio del mundo, de eternidad. El resplandor del día infunde afanes de actividad y un sentimiento de regocijo. Lo sublime conmueve, lo bello encanta (...) La soledad profunda es sublime, pero de una manera terrible. Por lo que las grandes extensiones desérticas como el enorme desierto del Schamo en Tartaria, han dado ocasión, en todo tiempo, para figurar allí sombras horribles, duendes y fantasmas. Lo sublime ha de ser siempre grande, lo bello puede ser también pequeño. Lo sublime ha de ser sencillo, lo bello puede ser limpio y estar adornado. Una gran altura es sublime del mismo modo que una gran profundidad; sólo

que ésta va acompañada con la sensación de estremecimiento y aquélla con la de admiración." (1990:3134).

Ahora bien, cuando un objeto sublime golpea los sentidos, el entendimiento se despierta, se revela por no poder comprender algo que lo supera, es así como la imaginación no puede llegar a presentarse el infinito, idea que nos hace experimentar un sentimiento de amenaza y terror.

"La imaginación fracasa y no consigue presentar un objeto que, aunque más no sea en principio, venga a establecerse de acuerdo con un concepto. (...) Podemos concebir lo absolutamente grande, lo absolutamente poderoso, pero cualquier presentación de un objeto destinado a "hacer ver" esta magnitud o esta potencia absoluta se nos aparece como dolorosamente insuficiente. He aquí las ideas que no tienen presentación posible. Por consiguiente, estas ideas no nos dan a conocer nada de la realidad (la experiencia); prohíben el libre acuerdo de las facultades que produce el sentimiento de lo bello, impiden la formación y la estabilización del gusto. Podría decirse de ellas que son impresentables. (Lyotard, 1987:21).

En la Critica del juicio, encontramos tres características de lo sublime. En primer lugar su valoración negativa. Si lo bello se define canónicamente, lo sublime sólo se valora negativamente. En segundo lugar, está la intencionalidad emocional que es constitutiva e inherente a lo sublime. Lo sublime conduce al paroxismo en la experiencia estética, a circunstancias excepcionales e irresistibles. Por último, podemos decir que lo sublime se abre a lo infinito, establece un contacto con lo suprasensible.

Lo sublime pues, violenta la imaginación cuando ésta no encuentra armonía entre la capacidad de concebir un objeto y la capacidad de presentarlo; la imaginación debe hacer un esfuerzo para apreciar algo absolutamente ilimitado que concibe "dado en todo de intuición". Es así como en la emoción de lo sublime la imaginación se lanza al abismo ya que el juego de sus facultades se siente impedido. Este fracaso al imaginarse

algo absolutamente ilimitado es doloroso; la imaginación está ante algo imposible que excede sus capacidades. Pero es en medio del desconcierto donde nace el placer, la felicidad; cuando la imaginación siente el infinito pero no lo puede representar y se desarma ante su propia infinitud.

Lo anterior nos lleva a plantear la necesidad de separar radicalmente lo bello y lo sublime. Lo bello para Kant es tranquilo, lo sublime violento. Una belleza "perfecta" no necesariamente se transforma en sublime. Si bien hay compatibilidad entre lo bello y lo sublime, no hay una indispensable coexistencia.

La estética de lo sublime contiene, así, los fundamentos del arte contemporáneo que alude a lo concebible que no puede ser presentado; el arte deja ver algo de manera negativa; deja "ver en la medida en que prohíbe ver; procura placer dando pena" (Lyotard 1987:21). A través de todo tipo de artificios muestra la inconmensurable relación que existe entre la realidad y el concepto. La realidad se escapa; no puede ser apresada y nos crea la sensación nostálgica de una presencia; aquí la sensación y la imaginación no realizan un acuerdo con el entendimiento y se convierten en contenido ausente, donde lo impresentable se da como una forma de visibilidad. Kant insiste muchas veces sobre el carácter formal de lo bello, pero todas las veces que reflexiona sobre lo sublime queda seducido por un arte totalmente libre en donde la imaginación es confrontada con lo "informe ilimitado", que es lo que permite gozar a la imaginación y que no es otra cosa, sino el gozo del sentimiento de nuestra infinitud.

Pero veamos presente en un "entorno" la estética Kantiana y recordemos el jardín de Ian Hamilton Finlay, Little Sparta, en las colinas del sur de Escocia: jardín de sorpresas donde el visitante debe abrirse camino a través de los árboles para descubrir, apartando hierbas, hojas o flores, un emblema o leer una inscripción. La obra se extiende en el espacio y pide la intervención directa del espectador. Sthephe Bann ha escrito sobre ésta:

"Finlay ha conseguido fundamentalmente investir de significación a este lugar mediante el reparto minu-

ciosamente calculado de inscripciones, construcciones y otros tipos de obras poéticas de tal forma que este enclave no parezca ya ser una continuidad, en el sentido más estricto del término, con las colinas circundantes. Es un lugar cuya estructura emana más que de una relación metonímica con el mundo cercano, de una relación metafórica con el mundo entero. No es la representación de las colinas sino la imagen del mundo." (Popper, 1989:127).

Finlay mezcla la jardinería y la poética para hacer una crítica a la cultura contemporánea; su obra es una alegoría del mito de la naturaleza y "preconiza una estética del camuflaje" como dice Yves Abrioux (1986:77); más si pensamos que su material iconográfico e inscripciones aluden a la segunda guerra mundial. En este jardín van de la mano una estética pastoral y épica que acercan la obra de Finlay a la estética del terror, o mejor, a la estética de lo sublime de Kant.

Lo sublime así, es un sentimiento de lo heterogéneo, de rupturas y fracturas, de enrejados y umbrales. Pero, como dice Kant en la Crítica del juicio (&16), lo que impulsa a la imaginación es el encuadre que se abre sobre el vacío; cuando lo heterogéneo se hace presente, surge lo sublime. El vacío presentado, lo ilimitado evocado a través de los encuadres es ante todo un infinito temporal.

Aprender un espacio es al mismo tiempo descubrirlo, en la simultaneidad de la intuición como la comprensión de la pluralidad en la unidad. Podemos decir que lo sublime crea un "espacio de seducción". En efecto, seducir viene de "Seducere", en donde el "se", significando "aparte...", "a un costado..." toma el sentido de separación. Podemos decir que seducir es conducir, llevar a un lado. En sentido derivado la seducción es la desviación, de donde se sigue el sentido de corromper, pervertir. En el contexto Kantiano que hemos mostrado, la seducción esboza un recorrido en un espacio metafórico. De ahí que la seducción de lo sublime es algo natural. Lo bello no seduce, ni lo bonito, ni lo gracioso, ni lo elegante. Lo que seduce es lo sublime de la belleza, lo

sublime de lo gracioso, etc. Lo sublime es lo que empuja a cualquier emoción estética al paroxismo. Esta conmoción, este terremoto, abre un espacio ilimitado, "un mundo que se despliega alrededor nuestro en todas las direcciones".

Al sostener la necesaria separación entre lo bello y lo sublime he querido señalar el problema que intenta solucionar el "entorno escultural", que es un espacio para que las cosas surjan, sean lo que sean. Esta actitud permite que cada momento, cada ahora sea un principio.

ENTORNO ESCULTURAL : EL PLACER COTIDIANO DE LO ESTETICO

El entorno y lo cotidiano

"(...) quise dejar de actuar y hacerme escenógrafo. No quise que sobrevivieran mi cara o mi voz. Quise, (...), que mis obras sirvieran un instante y desaparecieran en seguida, quedando sólo un recuerdo. Pero qué importa, alguien dijo que ser actor es sólo esculpir en la nieve". (Fuentes, 1990:44).

A los entornos esculturales les pasa lo que a las esculturas de nieve, viven por un instante pero permanecen en el recuerdo (nostálgico?) no sólo de quienes los realizan sino de aquellos que tienen la oportunidad de verlos y disfrutarlos. Estas experiencias, a veces efímeras, provocan nuevas creaciones y están llenas de la vitalidad y la frescura con que se realizan muchas actividades cotidianas.

Es necesario, así, pensar en lo cotidiano para acercarnos a la creación artística que surge y participa de las situaciones mínimas de hombres y mujeres en su diario vivir. Es aquí

donde el artista hurga para extraer elementos que le permitan realizar su obra, encontrar la clave de su secreto, como dice el escritor Mexicano Carlos Fuentes.

El artista debe partir del "rincon propio" para buscar una adecuada dosificación entre lo cotidiano y los rasgos significativos que abstrae en su creación; pero para esto es necesario que entienda el lenguaje del mundo que en suerte le ha tocado vivir.

En lo cotidiano se expresa nuestra existencia; nuestras acciones, luchas e intensos deseos; aqui se pone a prueba la sensibilidad que alimenta los pensamientos y realizaciones.

Muchas de las prácticas humanas, obras, gestos y acontecimientos manifiestan la imaginación creadora; revalorarlas es abrir el campo del arte a la artesanía, a los graffittis, a la manera de presentar una comida, a una danza o fiesta popular, a una huelga o manifestación política.

Esto nos lleva a diferenciar el arte de élite, el de masas y el popular, teniendo en cuenta, que transgreden sus límites para acercarse, para rozarse y conformar la trama del tejido que configura la identidad cultural latinoamericana. Pensar en estas diferentes actitudes es acercarnos a lo cotidiano a nuestro "imaginario" que imprime su huella en nuestras prácticas.

La cultura dominante ha institucionalizado el arte; ella dice qué obras son buenas y cuáles no y legitima y consagra ciertos productos; sus juicios se fundan en razones estéticas y financieras; el arte de élite es, pues, un "objeto" que da prestigio y valor a quien lo posee. El arte de masas para la cultura dominante es solamente una operación comercial, política e ideológica que presupone de antemano la existencia de las masas; de subculturas dominadas, sin gusto estético y sin capacidad de elegir y hacer. El arte de masas como dice Mikel Dufrenne es un arte en "rebaja", del que no se obtiene ningún beneficio ni distinción.

Para las masas se reserva, entonces, un arte trivial que divierta y no haga pensar, y tal vez permita olvidar la muchas veces triste realidad que en Latinoamérica asume acentos dramáticos. Un arte banal y rutinario que corresponda a los gustos de un hombre vacío y hueco para el que se reserva un arte inferior. Las pantallas de cine y televisión se apropián, de los deseos de los individuos y los desvían de su propia lucha, sin contar con que a veces le insuflan una buena dosis de violencia para convertirse como dice Ernest Fischer en "narcóticos artísticos".

La industria de discos, fotos, fotonovelas, novelas policíacas y comics crece; cada vez se comercializan más obras en serie; aquí no se trata de inventar cada vez sino de producir para multiplicar beneficios. Este arte se justifica, eso sí, con la supuesta existencia de las masas, a las cuales se hace responsable de la mediocridad del producto. Sin embargo el arte de masas conserva solo ciertas huellas del arte culto; como dice Sánchez Vásquez, es una "caricatura del arte verdadero" y no pretende llegar a ser una verdadera creación; para qué? lo que importa es ganar más y más rápidamente.

Pero, como afirma Dufrenne, las masas no existen. Lo que realmente existe es el individuo que se afirma allí donde puede, produciendo su propia cultura; individuos que a pesar de sus difíciles condiciones intentan no ser "hombres grises" y crean, inmersos en su intensidad vital, obras hermosamente realizadas.

Es así como las grandes pinturas no opacan los cuadros con que se decoran algunas casas campesinas ni los "exvotos", pequeñas pinturas que se realizan para pedir milagros o dar las gracias por éstos, verdaderas obras plásticas que decoran nuestras iglesias y son una clara muestra de la exquisita sensibilidad popular.

Todos sentimos, aunque a veces secretamente, gusto por la canción popular, la danza regional y la comida nacional; todo esto es parte del imaginario cotidiano que nos con-

forma y nos permite ser lo que somos, confesando así la reciprocidad que existe entre nosotros y el ambiente.

Aunque muchas de las producciones, gestos o acciones populares han perdido su auténtico carácter cultural para convertirse en "objetos" para turistas, es necesario valorar aquellas obras, muchas veces anónimas, que se realizan en Latinoamérica y están repletas de imaginación creativa. Es necesario, entonces, que aceptemos una actitud reflexiva y sensible hacia la cultura popular, allí donde verdaderamente existe creación.

Pero ya hemos visto, muchas veces, como en el arte de élite se resemantizan elementos del arte de masas y del popular. No ha pasado desapercibido el gusto por lo Kitch o por los comics, y son muchos los artistas que retoman lo popular; es el caso, para poner sólo un ejemplo, de Rufino Tamayo quien introdujo en su obra las formas y los colores de los "Judases", esculturas pintadas que realizan creadores ocasionales para quemar el sábado de gloria en México.

Si vemos el valor de estas manifestaciones culturales, también tenemos que detenemos a pensar en actividades sencillas pero que están realizadas con gran perfección y belleza; es el caso de los arreglos florales, los muñecos de mazapán, los nacimientos, las piñatas, los juguetes populares o las actividades culinarias que permiten unir:

"(...) materia y memoria, vida y ternura, instante presente y pasado lejano, invención y necesidad, imaginación y tradición, gustos, olores, colores, sabores, especias y condimentos. Las buenas cocineras nunca están tristes ni desocupadas, ellas trabajan para crear el mundo, para hacer nacer la alegría de lo efímero, no hacen más que celebrar las fiestas de los grandes o de los pequeños, de los sabios, y los locos, los maravillosos reencuentros entre hombres y mujeres que comparten el vivir (en el mundo) y el cubierto (en la mesa)". (Giard y Mayo, en Rubio, 1992:71).

Margaret Mead también habla del "placer de componer estructuras temporarias de nieve o flores" (Kepes, 1963:37) y nos recuerda que los balineses:

"Trabajan muchos días en la preparación con hojas de hermosos paneles de verdes contrastes que perderán su diseño cuando las hojas se marchiten y vuelvan opacas. (...) los balineses aprecian a los talentos ocasionales, y ejercitan una apreciación crítica que no pretende lo imposible, pero a menudo y jovialmente, para propo deleite, hacen cosas hermosas que no perdurarán. (1963:39).

En muchas actividades y prácticas cotidianas está presente, pues, una inquietud estética y la necesidad de realizar obras bellas que a veces se presentan en verdaderos acontecimientos festivos. Es el caso de los "judas" que como escribe Diego Rivera:

"Son obras de arte destinadas a ser sacrificadas, para alegría y diversión feroz del pueblo que las produce; tienen pues, un destino maravilloso". (1979:318)

Los judas están realizados por carpinteros, herreros, comerciantes y todo tipo de artesanos que dejan sus actividades para convertirse en escultores ocasionales y dedicar unos días del año a crear estos muñecos que representan a un personaje odiado, al diablo o a la fascinante calavera, milenario mito de México. Algo parecido ocurre en Colombia con los muñecos que representan el año viejo que, llenos de pólvora, se queman con todo lo malo que ha pasado.

Ahora bien, si admitimos que la necesidad estética está presente en lo cotidiano, debemos estar atentos para descubrir y hacer surgir las "ocasiones" , para que algo nuevo suceda, ya sea un objeto o un entorno escultural que intensifique nuestras experiencias y reflexiones para integrarnos con lo vivido y ofrecernos un placer estético.

Estas prácticas en que la actividad estética asume un carácter efímero, como se ha dicho, podrían parecer inútiles o gratuitas; sin embargo, nos hacen sentir el mundo de la vida y por esto están llenas de sentido.

Así, es necesario subrayar el valor de un mural que dura una semana, de escultopinturas como las máscaras que se hacen para el carnaval de Barranquilla o la asistencia a un "performance" o a un "entorno moderno" como prácticas creativas y vitales.

El Placer Estético: Una Experiencia Vivida

El arte surge de lo cotidiano e integra lo que está más cerca, resaltando fragmentos de nuestras situaciones diarias. El arte es así una experiencia vivida por el sujeto, donde lo que cuenta es la intencionalidad estética, modificación de la intencionalidad perceptiva, que provoca placer en quien disfruta la obra.

"(...) Para hacer justicia a todas las prácticas, todos los objetos y todos los acontecimientos que tienen alguna relación con el arte, aunque sólo fuera para repudiarlo, hay que encontrarles un común denominador que permita una nueva definición del arte. Dónde buscarla, puesto que el campo de los objetos es demasiado vasto y vago, sino en la experiencia según la cuál son vividos estos objetos o acontecimientos? Por tanto, es el hombre capaz de esta experiencia a quien hay que referirse. (Dufrenne, 1982:270).

Al establecer el vínculo entre la intención estética y la percepción, el receptor adquiere un lugar privilegiado; llegamos a la fenomenología dónde se realiza una íntima unión entre el sujeto y el objeto; Dufrenne dice:

"(...) entiendo aquí por fenomenología (...): una descripción de lo vivido (...) que descubre un sujeto pro-

fundamente sumido en un mundo primordial al que concede un pacto originario". (1982:270).

Esto nos permite pensar lo estético desde una perspectiva más amplia; salirnos del estrecho marco del arte institucionalizado para observar la intensa relación entre prácticas diversas que nos obliguen a pensar el arte como una experiencia cercana a la fiesta.

El entorno plástico no existe, entonces, sino para aquel que lo produce, para el que percibe la obra y participa en ella, el objeto no existe sin el sujeto que lo disfruta. Si admitimos, entonces, que la intencionalidad estética es una modificación de la intencionalidad perceptiva, entramos en el campo de lo sensible, de lo que se da a probar y que justifica el hacer artístico:

" La investigación de este efecto especifica la práctica artística. Y despierta a cambio un placer en lo que es sensible; en primer lugar en el creador, que es el primero en 'saborear' su obra. Pero el placer propio de esta práctica no empieza aquí, sino con el combate amoroso del creador con una materia (...). Aquí está lo esencial: el arte es ese juego feliz donde se juega con una materia y con la propia resistencia. Feliz? Sí, pero la alegría no siempre es ligera y desenvuelta; puede mezclarse con la angustia y a veces hasta con la locura. Porque el deseo está presente (y el psicoanálisis coopera en el estudio del arte), y es posible que le anime una pulsión de muerte, o que su exigencia sea loca. Pero, según lo que la fenomenología ha podido captar, aparece ante todo como un deseo de hacer justicia al objeto, de consagrarse a él hasta anularse, ya produciéndolo, ya saboreándolo. El placer reside en esta realización: un placer, pues, que es común al creador y al receptor, cuando los dos son roles distintos, y que es sin duda común a todas las experiencias estéticas a través de la diversidad de las prácticas y de las culturas. (Dufrenne, 1982:272).

En la práctica artística, pues, está implícita la dimensión lúdica: se juega para hacer estallar algo imprevisto y es aquí donde reside el placer al que obedecen el juego y el arte; esta actividad lúdica sólo se transforma en artística cuando el autor se consagra al objeto buscando cierta perfección que surge de dimensiones muy modestas como son el trabajo paciente con la materia, la manipulación de objetos, el bricolage.

Pero ya vimos que esta tarea no sólo se reserva a especialistas sino a todos aquellos que ponen a prueba su inventiva evidenciando sus fuertes deseos. La creatividad deja de ser así un monopolio de los artistas que cada vez con mayor fuerza intentan realizar obras donde la participación de los espectadores sea más intensa. El receptor se convierte en cocreador y juega con la obra para mantenerla viva; y es en este sentido que se puede hablar de obra abierta.

Esta práctica creadora del arte permite que continuemos la experiencia estética en la vida cotidiana pues en el arte se manifiesta una cierta "visión del mundo", nuestra cultura local, lo que nos hace distintos. La obra habla del mundo; nos lanza a lo imaginario; es una aventura en la que el sentimiento nos compromete.

Hablar de "entorno" es hablar de un arte de participación, al cuál se une a menudo la noción de movilidad, donde las relaciones del público con la obra pueden ser activas o pasivas según la intención del artista. En muchas de estas obras al espectador no se le pide que realice solo una contemplación sino que se le invita a participar en la propuesta para que tenga una respuesta sensorial e intelectual dentro de la situación en que se encuentra; así la obra adquiere dimensiones virtuales en la imaginación y en el intelecto de quien participa en ella.

En los "entornos" se ha manifestado muchas veces una pérdida de interés por el "objeto de arte" tradicional y además un cambio en la manera de exponer estas obras, que no sólo se reservan a galerías y museos, sino que se presentan en la calle, el parque u otros

espacios públicos que están cerca de las actividades cotidianas. Los "entornos" son, pues, consecuencia de la democratización del arte.

Se podría decir que estas propuestas también forman parte de lo que Rubert de Ventós ha llamado "un arte implicado", que a diferencia del arte tradicional o como Rubert de Ventós prefiere, del arte "viejo":

"...no trata ya tanto de explicar el mundo como de implicarlo e implicarse en él. En otras palabras, que no trata tanto de:

Informar de él como conformarlo
Representarlo como de Resolverlo
Recrearlo como de reformularlo"
(1970:523)

En este arte "nuevo", participan el diseño industrial de utensilios, la arquitectura, los anuncios, el cine o la televisión, los que tienen sobre nosotros un efecto indirecto pues, como dice Rubert de Ventós:

"Existe, (...), una eficacia estética de lo inatendido, de lo que nos impresiona sin darnos cuenta, y es ésta la eficacia que busca el arte implicado, que, a diferencia del tradicional o explicado, no trata de destacar y ser atendido exclusivamente, sino de valorar, adaptarse al contexto y eventualmente desaparecer en él." (1970:527).

Este es el caso de los "entornos" que se acercan a "formas de vida" que conforman, resuelven y reforman un espacio implicando al público de la misma manera que tácitamente lo hace la estética "industrial". En los "entornos" el espectador es confrontado con una situación muchas veces límite, donde experimenta las tensiones con el medio, a

través de un efecto estético. Estos espacios "humanos" le permiten así, buscar un equilibrio con el entorno aún si lo colocan ante una situación extrema; hacemos un "entorno" y éste nos hace a nosotros; así se crea una relación circular, un arte de participación, un arte implicado, sin que olvidemos que:

"(...) el arte seguirá siendo una danza al borde del abismo,
un sutil malabarismo como dicen los filósofos, un juego"
(Rubert de Ventós, 1970: 525).

ENTORNOS ESCULTURALES

Algunos Entornos

Cada vez más aparecen experiencias artísticas que dirigen sus prácticas hacia el espacio para confrontar al espectador con una situación perceptiva que busca intensificar las sensaciones y provocar estímulos.

No intento hacer un inventario de las propuestas que se han realizado, sólo quiero hacer una rápida revisión de algunas tendencias y artistas que muestran interés en transformar y recrear el entorno de una manera significativa.

Entre las tendencias que en la última mitad del siglo XX han dirigido sus trabajos hacia el espacio están los ambientes "pop" "lumínicos" y "socodélicos", los espacios "lúdicos" y de "agitación", el "happening" y "fluxus", así como el arte pobre, el arte ecológico y el arte conceptual. En Latinoamérica se realizan cada vez más este tipo de propuestas que asumen un carácter nacional.

El término de ambiente fue acuñado por el arte "pop", pero después se extendió para designar prácticas de otras tendencias. Los artistas "pop" reunían objetos de uso corriente o desechos y los aglomeraban para formar sus obras; Marchan Fiz propone como prehistoria de estos ambientes el "collage" y el "assemblage", que incorporan todo tipo de elementos a su obra.

En los ambientes "pop" muchas veces el artista sólo seleccionaba los objetos para realizar sus composiciones y llenar el espacio que el espectador podía recorrer y entrar a formar parte de él; con claros antecedentes dadaístas se ilustraba la sociedad industrial norteamericana. Son notables los ambientes de James Rosenquist, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Claes Oldenburg, Ed Kienholz y George Segal, quien afirmaba:

"No puedo explicar la reacción de otros pero, en lo que a mi se refiere, estoy totalmente ocupado por este cambio que me hace ver mi espacio y que me hace decir: por qué no entrar en él realmente?" (Popper 1989:43).

En 1960 en la exposición Documenta Cassel en Alemania, que se presenta cada cuatro o cinco años y que recoge las últimas tendencias del arte contemporáneo, se expusieron investigaciones no figurativas, pero solo en 1961 los ambientes invaden a Europa, donde se realizan experiencias espaciales entre esculturales y arquitectónicas.

La biennial de París de 1961 muestra obras como "El espacio para otra cosa..." y en 1963 para la tercera biennial aparece una obra colectiva de un grupo de investigación en artes visuales con la obra "La inestabilidad, el laberinto", donde se crea un espacio con efectos de luz. En 1966 Julio le Parc obtiene el premio de la biennial de Venecia con un espacio de luz como lo llamó Frank Popper.

Los ambientes lumínicos utilizan diapositivas y transparencias en color, amplían su escala y conciben la obra en función del espacio; aquí la experiencia se convierte en un ver-

dadero espectáculo; son notables las realizaciones de Jaacor Agam, Pol Bury, Panayotis Vassilakis Takis y Cruz Diez.

Estas propuestas han hecho uso del rayo láser, que amplifica la luz con una emisión estimulada de radiación, de las holografías, el film y la televisión.

Para la exposición Documenta Cassel en 1968 ya son acogidos los ambientes que desde entonces se convierten casi en una obsesión; aparecen y reaparecen cada vez con mayor frecuencia.

Los espacios lúdicos insisten en el placer como la idea fundamental del juego y la creación; aquí se propone la realización de un espacio simbólico con una intención didáctica para adultos y niños a los que se les invita a participar activamente; Marchan Fiz dice:

"No sólo los espacios lúdicos sino todos los ambientes denuncian una tendencia a una configuración procedente de la praxis colectiva de la producción material y psíquica del entorno, del medio ambiente. La realidad se convertirá en una obra de arte". (1972:190).

El "happening", el "fluxus" y los espacios de agitación son también una consecuencia de los ambientes; aquí se utilizaban medios mezclados para provocar un acontecimiento temporal. Los eventos que son actos más simples y el "fluxus" que es una forma musical, giran alrededor de problemas perceptuales, intentando fusionar el arte y la vida. Estas obras buscan el autodescubrimiento y posibilitan la libre expresión de la emotividad; los iniciadores fueron Allan Kaprow y John Cage; aún hoy se siguen realizando con una actitud que busca la diversión.

El arte pobre abre también sus propuestas hacia el entorno insistiendo más en los procesos que en las obras; utiliza materiales simples que ofrece la naturaleza como piedras,

hojas y troncos; sus obras adquieren así un carácter efímero que bien podría reflejar lo obsoleto de nuestra sociedad de consumo.

Una variación del arte pobre, por su interés en los procesos y el uso de materiales efímeros, es el "land art". Aquí los artistas abandonan el taller y la galería para ir a trabajar al mar, la montaña, el desierto o algún centro urbano; en estos inmensos espacios realizan una intervención plástica que muchas veces evoca los espacios de antiguas civilizaciones.

El "land art" realiza sus actividades en un marco natural y centra su interés en los procedimientos y la materia; aquí se rompe con las concepciones tradicionales de obra de arte: se cambia lo perenne por lo efímero para dejar que el tiempo también participe en la obra que se transforma con la lluvia, el viento, las estaciones y la erosión. Se cambia el objeto de arte por la transformación estética de la naturaleza y se establecen nuevas relaciones con el público, aunque paradójicamente estas obras que se realizan en inmensos espacios naturales, muchas veces solo se pueden presentar en las galerías, donde el artista muestra planos, fotografías y películas.

Walter De Maria cava fosas en el desierto o llena cuartos con tierra en la ciudad de Nueva York; Mike Heizer, que también trabaja en el desierto, lo describe:

"... en el desierto puedo encontrar el tipo de espacio virgen, apacible, místico, que siempre los artistas han intentado introducir en sus obras". (Popper, 1989:19).

Dennis Oppenheim cava fosas en la llanura o transporta tierra de un lugar a otro; Jachareff Christo empaqueta las costas de Australia con plástico y Robert Smithson trabaja en zonas desérticas, introduciendo en el paisaje elementos artificiales.

La reflexión que acompaña el arte es el punto más importante del arte conceptual; la obra y la idea se identifican; lo que importa es el proceso mental que constituye la obra;

esta se convierte, entonces, en un incidente donde el objeto estético le cede el paso al proceso. La obra se continúa en la imaginación y el intelecto del espectador, que debe establecer una serie de pasos para entender la propuesta del artista; lo interesante en estas obras es que el entorno adquiere un carácter virtual; se crea un espacio mental.

Joseph Beuys realiza sus esculturas de mantequilla y en la obra "cómo explicar una pintura a una liebre muerta", aparecía él, con la cara cubierta con pintura dorada, estrechando en su brazo izquierdo un animal muerto, expresión de lo que se ha denominado el "body art". Joseph Kosuth en "una y tres sillas" presenta una silla verdadera, la fotografía de una silla y la definición que el diccionario da del concepto silla, para señalar la diferencia que existe entre la realidad y el concepto; así, ubica su propuesta en un entorno físico y mental.

Entornos en Latinoamérica y Colombia

Son muchos los artistas que transforman un espacio para realizar sus propuestas plásticas. Aquí sólo quiero mencionar algunos nombres que nos representan sin olvidar que no estamos aislados, somos una cultura sincrética, híbrida y plural, abierta y viva.

Como dice Carlos Fuentes en su libro "Valiente Nuevo mundo", en Latinoamérica somos memoria y deseo, no podemos separar lo que somos capaces de imaginar de lo que somos capaces de recordar; el lugar y el tiempo del deseo y la memoria están en "el aquí y en el ahora" como dice el escritor, y si intentamos buscar una identidad tenemos que hacerlo en los productos culturales, en las novelas o las obras plásticas que se realizan.

Todos estos productos, sin embargo, han surgido a pesar de la crisis que envuelven a nuestras sociedades, donde los sistemas políticos han fracasado y predomina la violencia, pero sobrevive una cultura extraordinariamente rica que muestra la continuidad cultural de los que hemos sido. Somos un continente multirracial y policultural, europeo, indio y africano, formamos parte de muchas culturas y tradiciones, nos define la

variedad. Hacemos uso simultaneo de tiempos y espacios diversos que nos integran a la modernidad de la que siempre vamos a la zaga. Somos mestizos y de éste mestizaje también participa el arte.

Por ahora quiero señalar dos intenciones que me parece estan presentes en los artistas. Aunque todos están interesados en el arte internacional, en algunos casos no es fácil deteminar en qué lugar del mundo trabajan. Otros en cambio retoman elementos del lenguaje contemporáneo pero recurren a tradiciones míticas indígenas o africanas, dependiendo del país de procedencia o de su propia experiencia vital. De esta tensión surge una plástica rica y variada en sus formas que nos permite vernos como un continente en el que conviven gran variedad de culturas.

Para artistas que pertenece a países como Venezuela, Argentina o Colombia las diferencias son sutiles, pues en estos lugares se ha impuesto una cultura mestiza, en cambio en Cuba, México o el Brasil es más fácil encontrar un arte que se dirige a la tradición indígena y africana todavia presente.

Es así como los argentinos Julio Le Parc o Gyula Kosice o los venezolanos Cruz Díez, Alejandro Otero o Jesús Soto, orientan sus propuestas hacia lo internacional, mientras que en Cuba artistas como Juan Francisco Elso, José Bedía o Manuel Mendive basan sus propuestas en mitos afrocubanos.

Cruz Díez realiza sus Fisicromías, que son ambientes luminicos. Soto con sus Penetrables, que tienen numerosos hilos tendidos, propicia el movimiento y la participación del espectador en el "entorno" que crea, así realiza una desmaterialización de la obra con elementos finos y vibrátiles, sobre su obra dice:

" La gente siempre se esfuerza en buscar referencias con una realidad inmediata. Pero, la intencionalidad del penetrable es mostrar que el espacio es una entidad densa. El mismo no constituye un vacío. Por el contrario, es tan denso como el agua. Pero en caso de que yo desee buscar

otro elemento para expresar la misma sensación, la referencia a las lianas podría desaparecer." (revista arte en Colombia, No. 34, 1987).

El Venezolano Milton Becerra hace referencia a América a través de las técnicas y los materiales que emplea. En su obra se imponen la geografía y su realidad etnográfica. Tacagua está realizada con piedras calcinadas recogidas en esa región de la costa central del país donde se produjo un incendio de graves consecuencias. En su instalación Gotas, el espectador se pasea entre "gotas de lluvia" que son piedras sostenidas mediante cuerdas donde se desafía la gravedad.

Los cubanos Elso Padilla, José Bedía y Manuel Mendive se basan en la América mítica, en los rituales afrocubanos y las tradiciones amerindias.

Bedía realiza instalaciones efímeras pintadas sobre la pared en combinación con objetos, le interesa la interpretación del mundo primitivo que lo lleva a vivir en la reserva Ro-sebul con la tribu sioux de Dakota. Manuel Mendive realiza "entornos" utilizando símbolos que provienen de la santería Yoruba, a estos espacios trae bailarines, y así crea una acción que mezcla elementos de la tradición con formas internacionales.

Elso Padilla, preocupado por el colonialismo sufrido en el continente, realiza su obra Por América: aquí la efigie de Martí está construida a la manera de los santos de las iglesias coloniales, en parte cubierta con barro tiene dardos rojos que simbolizan la sangre y dardos verdes sinónimos de fertilidad. Esta escultura bien representa a todo el continente.

Me parece necesario mencionar a Ana Mendieta, de origen cubano, pero que vivió y se formó en Estados Unidos, quién realiza una serie de acciones sobre sí misma para retratar el proceso de ser herida o morir; también vincula su trabajo con la tierra, enterrándose para evocar la falta de patria que siempre sintió.

En México son muchos los artistas que realizan "entornos." En 1985 se presentó una Sección de espacios alternativos, parte del Salón Nacional de Artes Plásticas en el que participó Francisco Moyao con Mitología del siglo XX sobre la cual Raquel Tibol escribió que era:

"... arte geométrico-semántico, arte lumínico, ready made, teatralidad, combinación de lo expresivo humanista con lo decorativo. Referida al poder imperial del dólar y el pentágono, y a la negativa incidencia de ese poder en la producción espiritual, esta obra provoca en el espectador reacciones similares a las del realismo crítico, pues lo empuja a crudas e hirientes consideraciones extra-artísticas." (en "Sección de Espacios Alternativos 1985", Salón Nacional de Artes Plásticas, catálogo, México).

En este mismo evento participó Jazzamoart Vásquez con su obra Para solistas y orquestas de cartón, integrada por veinticinco músicos de cartón o musicoides como él los llamó. También estuvo presente Kiyoto Ota Okuzawa con su obra Aterrizaje Suave, que era una inmensa ala de avión en plomo.

El Uruguayo radicado en Suecia, Carlos Capelán realiza un trabajo que se puede considerar "arte antropológico". En sus "entornos" mezcla pinturas y dibujos murales, obras enmarcadas, acumulaciones de libros y piedras, despliegue de tierra, textos escolares, mapas, boletos de omnibus, ramas de árboles, objetos encontrados dispuestos en la pared, vitrinas con todo tipo de colecciones como tierras recogidas en diferentes partes del mundo, textos analíticos, plantas naturales, sobres de correspondencia, frases borradas y toda suerte de objetos cotidianos. Con estos evoca la heterogeneidad temporal y espacial que vive un artista latinoamericano que se desplaza hacia los centros hegemónicos, pero que desde allí no pierde de vista su identidad y sus vínculos con la cultura de origen. Su trabajo subraya la diversidad de nuestro continente y acentúa el encuentro de dos mundos donde se conjugan lo mágico, lo étnico y el "otro". Capelán en su "en-

torno " mezcla elementos del arte pobre, del "body art", "performance", del "Wall drawing", del "land art" y del arte conceptual.

En Colombia son muchos los artistas que realizan "entornos", sólo quiero nombrar a algunos, pues incluirlos a todos sería interminable, ya que como lo anota la pintora Beatriz González, desde 1985 en los salones y las bienales nacionales triunfan los "espacios metafóricos".

Ya desde 1960 Feliza Bursztyn hace las primeras obras que pueden considerarse como verdaderos ambientes. Realiza esculturas cinéticas como Las Histéricas, de acero enrollado o liso, o Las Camas o Cujas que mostraban la acción de dos personajes arrodillados y cubiertos con una tela del color de la capa arzobispal. Con telas negras creó un espacio de penumbra y se oía música de latidos que convertían su trabajo en un montaje teatral y provocaba un goce polisensorial. En el Baila mecánica esperpentos con harapos, o mejor los bailarines Pechuga, Fragata, Pipa, Polín, Gordillo y Ballón, circulaban como autómatas sobre un escenario que también parecía un cuadrilatero de boxeo.

Bernardo Salcedo, que recolecta todo tipo de objetos encontrados, realiza cajas que instala invadiendo el piso y la pared. En 1960 presentó La caja agraria y La caja de compensación familiar, la primera llena de tierra y la otra con harapos.

Miguel Angel Rojas, quien es dibujante, grabador y pintor también realiza instalaciones y ambientaciones con referencias autobiográficas. En Grano o Máte reproduce con arena la superficie de los baldosines de una casa de clase media baja. También transformó un espacio de exposición en una humilde vivienda realizada con materiales como bahareque, tierra, pigmentos y cañabrava, que tituló Chusque. En 1990, sobre un lecho de arcilla y tierra colocó más de cuatro mil velas pequeñas que quemó y de las que sólo quedó el registro de velación; las huellas del humo se parecían a quemaduras de bala, al fondo colgó una gran pintura alusiva a un paisaje del clima medio, las velas, símbolo de

muerte; se contraponían a este paisaje de vida. En Tolima y como homenaje a este lugar modela sobre el piso del museo de arte moderno un fragmento de la cordillera hecho con cenizas de cascarilla de arroz.

Doris Salcedo toma elementos del lenguaje de Joseph Beuys y los mezcla con elementos de la violencia en Colombia. En una de sus obras ensarta en barillas camisas enyesadas que coloca junto a unos catres envueltos con tripas de pollo.

María Teresa Hincapié, artista que se formó en el teatro, centra su atención en el cuerpo; su "performance" Punto de fuga tenía una duración de doce horas diarias durante tres días consecutivos, tiempo durante el que realizaba actos cotidianos sencillos y elementales, propios de la vida de una mujer como levantarse, lavar, barrer y cocinar, así intentaba rescatar la esencia del acto cotidiano. Durante sus acciones era guiada por una lámpara de mesa que ella transportaba cuidadosamente para iluminar el lugar en que lavaba ropa, pelaba una fruta cantaba y trapeaba. En la obra Una cosa es una cosa colocaba cientos de objetos cotidianos como papas o ropas demarcando un espacio, acción que evocaba las jornadas de trabajo de miles de personas y la monotonía del trabajo en países subdesarrollados.

Enrique Vargas, que también proviene del teatro, realiza acciones breves en la calle que pretenden la participación del público. En 1991, con un trabajo colectivo que realizó en el taller de Investigación de la Imagen Dramática, de la Universidad Nacional, que él dirige, ganó el primer premio del salón nacional con su entorno polisensorial El hilo de Ariadna, laberinto de oscuridad donde se privilegiaban los sentidos del tacto y del olfato.

German Nadin Ospina realiza instalaciones con animales de la fauna colombiana, como dantas, chigueros, venados y tortugas que construye con resina poliéster y pinta de colores, en algunos casos los coloca en plataformas también de colores que giran. Este ar-

tista ha realizado espacios en los que coloca figuras precolombinas, pinta las paredes, el suelo y el techo y ambienta el lugar con olores y ruidos de la naturaleza.

Para la exposición sobre los artistas que aquí he mencionado se realizó un trabajo hemerográfico consultando las revistas Artes en Colombia y Arte Internacional del Museo de Arte Moderno de Bogotá. Sin embargo he dejado de mencionar algunos artistas cuyas trayectorias empiezan a ser conocidas pero sobre las cuáles los espacios críticos no dedican gran parte de su atención.

SEGUNDA PARTE

ENTORNO ESCULTURAL : PROPUESTA PLASTICA

UN ESPACIO DE TRANSICION

A partir de una investigación visual que profundice en los matices de la ciudad y en las formas asediantes de una metrópolis como Bogotá, se realizará un "entorno" que traduzca y confirme las esencias de un paisaje que hemos ido perdiendo, que nos ha sido arrebatado pero que aún es latente en la memoria colectiva y en la imaginación mítica.

Representando los signos de la naturaleza, las señales más arraigadas de lo humano sensible, se intentará propiciar una confluencia de espacios que reemplacen el vacío dejado por el caos urbanístico, recordándonos de forma crítica una ausencia vital y simbolizando la necesidad de rescatar a través del "entorno" unos significados primigenios.

OBJETIVOS

- Crear alternativas para el entorno escultural como expresión del arte contemporáneo.
- Proponer el "entorno" como espacio de transición, que sugiera nuevos significados y trance un recorrido entre el espacio deseado y el real.

Señalar a través del "entorno" signos de la naturaleza que recuerden un escenario que nos pertenece a todos y del cual hemos sido despojados.

Crear un espacio imaginario que abra nuevas posibilidades para una apropiación estética de la ciudad.

Conectar el espacio simbólico, que se configura plásticamente en la obra y el entorno urbano vivido.

SUSTENTACION

El "entorno" ha sido llamado "espacio de transición" porque intenta recobrar un espacio sensible dentro de la ciudad, motivándonos a cultivarlo en la práctica cotidiana; pretende también configurar un lugar donde lo estético se convierta en una experiencia vivida, y la imaginación nos conduzca a un lugar íntimo, secreto, a un espacio ritual que se prolongue en nuestro interior.

Para la elaboración de los "objetos poéticos" surgidos de la observación se realizó una fase previa de investigación visual para explorar los escasos elementos perdurables de la naturaleza en la ciudad, que se encuentran en cautiverio.

La presencia de la hoja, de la flor, del fruto, del viento, fueron el registro que provocó nuevas formas. Al imprimir sus huellas, al encontrar sus moldes se hallaron sus voces, el tránsito de su lenguaje, el signo y la señal que posibilitaron una nueva red de significados.

Fueron imprescindible el detalle, el pliegue, la nervadura, la fisura, la relación fragmentaria, para unir lo visible con lo invisible, para suscitar imágenes que nos confirman la existencia de un mundo esencial que siempre es posible de aprehender.

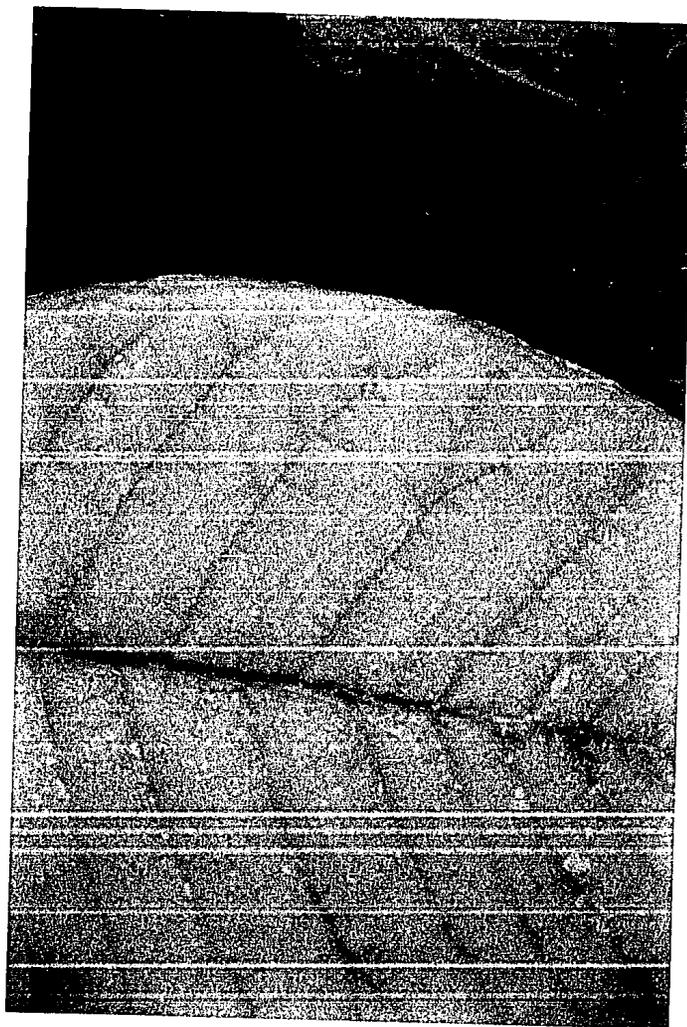
La hoja aletea, el fruto es reinventado, las texturas nos hablan de otra piel, la naturaleza vuelve a significar a través de los colores y las formas dispuestas en el "entorno".

las técnicas utilizadas, los objetos realizados, las búsquedas poéticas, los elementos interiorizados, conforman un ambiente, un pliegue de intenciones, un nuevo y antiguo encuentro de signos.

A continuación se presentan las fotografías del "entorno" y de algunos de los procesos para su realización.

FOTOGRAFÍAS DE LA PROPUESTA

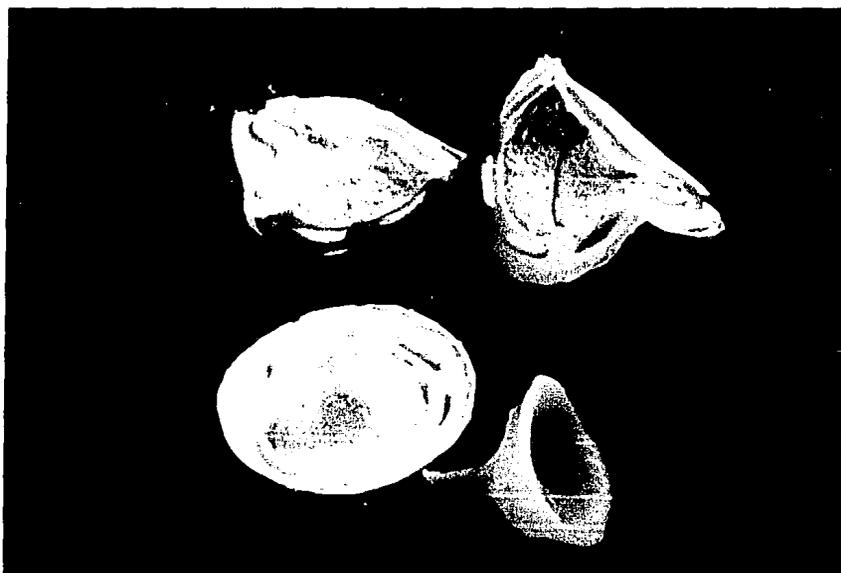
- 1. HOJA EN CERA DE ABEJAS**
- 2. MOLDE EN YESO**
- 3. MOLDE DE UNA SEMILLA EN SILICON Y RESINA POLIESTER**
- 4. MOLDE DE SILICON Y YESO DE UNA SEMILLA**
- 5. MOLDE DE SEMILLA EN SILICON Y RESINA POLIESTER**
- 6. ENTORNO ESCULTURAL: ÚN ESPACIO DE TRANSICION**



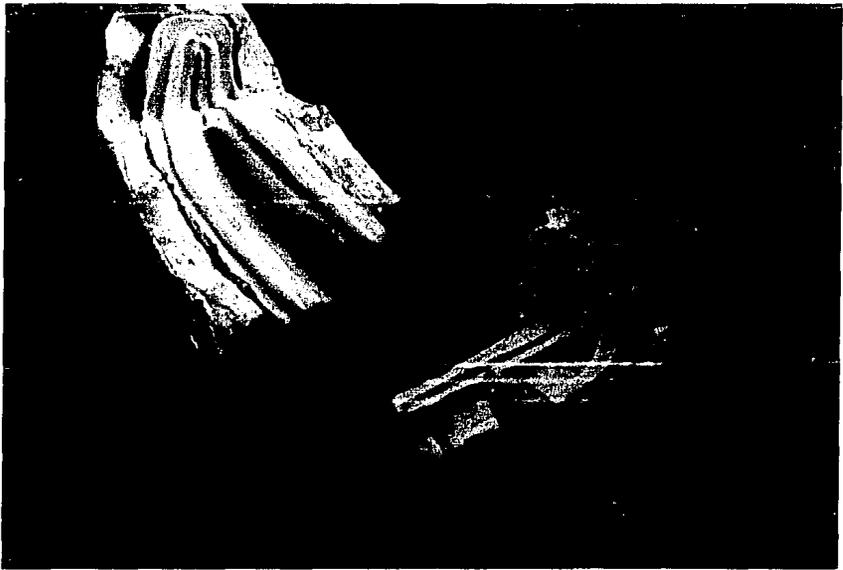
1. HOJA EN CERA DE ABEJAS



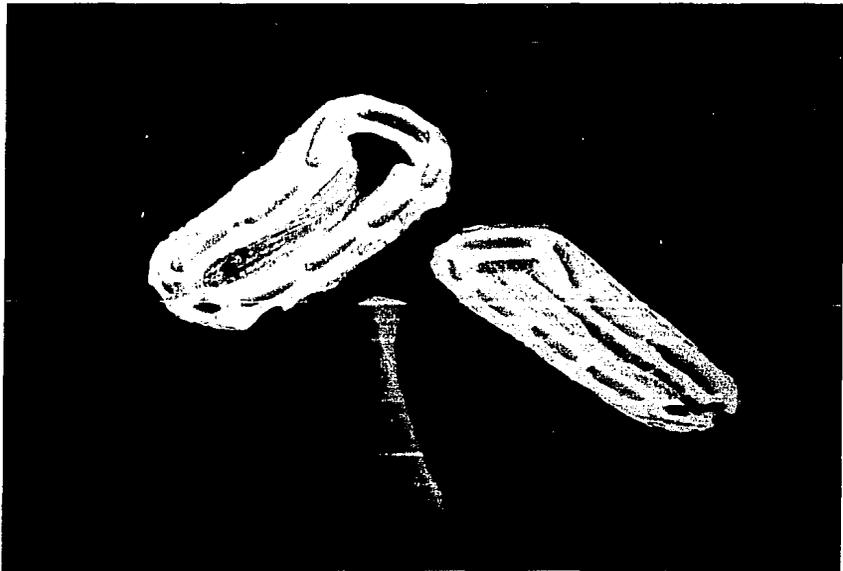
2. MOLDE EN YESO



3. MOLDE DE UNA SEMILLA EN SILICON Y RESINA POLIESTER



4. MOLDE DE SILICON Y YESO DE UNA SEMILLA



5. MOLDE DE SEMILLA EN SILICON Y RESINA POLIESTER



6. ENTORNO ESCULTURAL: UN ESPACIO DE TRANSICION

CONCLUSIONES

A lo largo de esta tesis se realizó una aproximación a algunas de las propuestas que en la última mitad del siglo XX, han centrado su interés en el "entorno" como componente de un espacio escultórico. Para ello se realizó una reflexión sobre las intenciones y móviles dentro de los cuales surge la creación, en el contexto de una época que, como dijo Walter Benjamin, el arte ha perdido su "aura".

No se intentó hacer una historiografía del arte actual. Simplemente se abrió un espacio que, considero, enriquece la práctica artística; en el mismo se ubicó un ejemplo concreto al que se denominó "espacio de transición", trabajo que posibilitará nuevas búsquedas.

Sin embargo el aporte de esta investigación va más allá de un simple ejemplo particular, la misma amplía la perspectiva del espacio y su contenido al crear nuevas rutas de significados. Es decir el objeto artístico se expande y envuelve al observador, quien finalmente se transforma en un componente más de lo observado. Tal vez explicar el contexto del objeto artístico vaya más allá de lo que las mismas palabras pueden decir; pero quien ha visto las pinturas de Lascaux y Altamira en un álbum fotográfico, para después reencontrarlas en la caverna sabe perfectamente de que estamos hablando. Este espectador se ha encontrado con dos realidades divergentes: aquella en la cual la intención se

transforma en objeto simple y aquella en la cual el objeto esta vivo dentro de un contexto abierto a la interpretación ilimitada.

BIBLIOGRAFIA

Abrioux, Yves

1986

Ian Hamilton Finlay, "El jardín como figura poética", *El paseante* 13, Siruela, Madrid.

Acha, JUAN

1979

Arte y Sociedad: Latinoamérica el sistema de producción, Fondo de cultura Económica, México.

Ahlander, Leslie Judd

1991

"José Bedía, maestro de cuchillos y meteoros", revista *Arte en Colombia* No. 46, enero.

Albercht, Hans Joachim

1981

Escultura en el siglo XX, conciencia del espacio y configuración artística, Blume, Barcelona.

Arango, Clemencia

1991

"Miguel Angel Rojas en el MAM", *Revista Arte Internacional* No. 12, Museo de Arte Moderno de Bogotá.

Arnheim, Rudolf

1979

El pensamiento visual. Alianza, Madrid.

Armstrong, Richard
1986

Entre la geometría y el gesto. Escultura Norteamericana, 1965-1975. Ministerio de Cultura, Madrid.

Attali, Jacques
1992

Milenio. Seix Barral, Barcelona

Bachelard, Gaston
1965

La poética del espacio. Fondo de Cultura Económica, México

Bayon, Damian
1973

Arte y ruptura. Joaquín Mortiz, México

Benko, Susana
1992

"Milton Berra" revista Arte en Colombia No 49, enero.

Berman, Marchall
1991

Todo lo sólido se desvanece en el aire. Kimpres Ltda. Bogotá.

Beuys, Joseph. et al.,
1986

Entorno a la muerte de Joseph Beuys, necrologías, ensayos, discursos. Inter Nacionales Bonn, Alemania.

Calabrese, Omar
1989

La era neobarroca. Cátedra, Madrid.

Camnitzer, Luis

1980

"Joseph Beuys en el museo Guggenheim", *Revista Arte en Colombia* No. 12, Mayo

1982

"Robert Smithson estuvo aquí, El no sitio es la obra", *Revista Arte en Colombia* No. 19, octubre.

1987

"Exposición de Arte Povera: el Nudo" *Revista Arte en Colombia* No. 32, Febrero.

1988

"Ana Mendieta en el New Museum de Nueva York", *Revista Arte en Colombia* No. 38, diciembre.

1989

"Elso Padilla", *Revista Arte en Colombia* No. 41, septiembre.

1990

"Un laboratorio vivo" *Revista Arte en Colombia* No. 43, Febrero.

1990

"La XLIV Bienal de Venecia, Cursi por excelencia" *Revista Arte en Colombia* No 45, octubre.

1992

"IV Bienal de la Habana", *Revista Arte Colombia* No. 50, abril.

1993

"XXXIV Salón Nacional de Artistas", *Revista Arte en Colombia* No. 53, enero.

Carbonell Galaor

1976

"Por los ambientes XIII bienal de San Pablo", *Revista Arte en Colombia* No. 1, Julio.

Cirlot, Juan Eduardo

1956

La escultura del siglo XX, Omega, Barcelona.

De Vicente Delgado, Alonso

1989

El arte en la postmodernidad Todo vale, Ediciones del DRAC, S.A., Barcelona.

Dorfles, Gillo

1973

Ultimas tendencias del arte de hoy, Labor, Barcelona.

1973

Sentido e insensatez en el arte de hoy, Fernando Torres, Valencia.

Dufrenne, Mikel

1982

Interdisciplinariedad y ciencia humanas. Tempus, Unesco.

1991

"Existe el arte de masa?", *Signo y pensamiento*, Universidad Javeriana, Santafé de Bogotá.

Eco, Umberto

1985

La obra abierta. Artemiza, México.

1970

La definición del arte, Martinez Roca, Barcelona.

Fuentes, Carlos

1990

Constancia y otras novelas para virgenes, Fondo de Cultura Económica, México

1990

Valiente mundo nuevo. Epica, utopia y mito en la novela hispanoamericana, Fondo de Cultura Económica, México.

Gil Tovar, Francisco

1982

Ultimas horas del arte (1960/1980). Carlos Valencia Editores, Santafé de Bogotá.

Gonzalez, Beatriz

1991

"El Florecimiento del joven talento", *Revista Arte en Colombia* No. 47, mayo.

Gonzalez, Miguel

1981

"Feliza Bursztyn", revista *Arte en Colombia* No. 17, diciembre.

1981

"Salcedo no en caja", *Revista Arte en Colombia* No. 15, junio.

1985

"Cruz Diez", *Revista Arte en Colombia* No. 26, febrero.

Guerrero, María Teresa

1989

"XXXII Salón Nacional de Artistas Colombianos", *Revista Arte en Colombia* No. 40, Mayo.

Gutierrez, Natalia

1990

"Doris Salcedo, Alegrias y tristezas", *Arte en Colombia* No. 45, octubre.

1991

"II Bienal de Arte de Bogotá", *Revista arte en Colombia* No. 46, enero.

1992

"III Bienal de Arte de Bogotá", *Revista Arte en Colombia* No. 52, octubre.

Hofmann, Werner

1960

La escultura del siglo XX. Seix Barral, Barcelona.

Iriarte, María Elvira

1990

"XX Bienal de San Pablo. mirada retrospectiva", *Revista Arte en Colombia* No. 44, mayo.

1992

"XXI Bienal de San Pablo", *Revista Arte en Colombia* No. 50, abril.

Jamer, Max

1970

Conceptos de espacio. Grijalvo, México.

Janson, H.W.

1991

Historia general del arte, el mundo moderno, Alianza forma, Madrid.

Jimenez, Carlos

1986

"Escultura Inglesa", *Revista Arte en Colombia* No. 30.

1987

"El lenguaje de la Documenta", *Revista Arte en Colombia* No. 35, diciembre.

1992

"Documenta 9, balance y fuga", *Revista Arte en Colombia* No. 52, octubre.

Kant, Immanuel

1981

Crítica del juicio. Espasa Calpe, Madrid.

1990

Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime. Alianza, Madrid.

Kelly, James J.

1981

The sculptural idea, Burges Publishing Company, Minneapolis.

Kepes, Gyorgy

1963

El lenguaje de la visión, Infinito, Buenos Aires.

Kepes, Gyorgy et. al.

1963

La situación actual de las artes visuales. Ediciones 3, Buenos Aires.

Kirby, Michael

1969

Estética y arte de vanguardia, Pleamar, Argentina.

Lambert, Jean Clarence

1974

Arte total selección de textos e imágenes de la revista Opus Internacional. Era, México.

Langer, Susanne

1967

Sentimiento y forma, una teoría del arte desarrollada a partir de una nueva clave de la filosofía. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filosóficas.

Lyotard, Jean Francois

1987

la posmodernidad (explicada a los niños), Gedisa, Barcelona.

Loyer, Francois

artículo, "Environnement", *Encyclopedia Universalis*. Vol 6, Paris, p.p. 311313.

Marchan Fiz, Simon

1972

Del arte objetual al arte de concepto: Las artes plásticas desde 1960. Edición del Autor, Madrid.

Menna, Filiberto

1977

La opción analítica en el arte moderno: figurās e iconos. Gustavo Gilli, Barcelona.

Merewether, Charles

1992

"América novia del sol, Museo de Bellas Artes de Amberes, *Revista Arte en Colombia* No. 50, abril.

Mills, Jhon

1990

The encyclopedia of sculpture techniques, Watson Guptill Publications, New York.

Moholy Nagy, Láslo

1972

La nueva visión y reseña de un artista, infinito, Buenos Aires

Munary, Bruno

1968

El arte como oficio, labor, Barcelona.

Olivera, Elena

1989

El Grav, Groupe de Recherche d'art Visuel, Revista Arte en Colombia No. 42 diciembre.

Paz, Octavio

1976

Posdata, Siglo Veintiuno Editores, S.A., México.

Pini, Ivonne

1991

"Los hijos de Guillermo Tell", *Revista Arte en Colombia* No. 48, octubre.

1989

"Conversación con Miguel Angel Rojas", *Revista Arte en Colombia* No. 40, mayo.

Popper, Frank

1989

Arte, acción y participación, Akal, Madrid.

Ragon, Michel

1974

El arte para qué? Extemporáneos, México.

Ramos, María Elena

1991

"Alejandro Otero, las estructuras de la realidad", *Revista Arte en Colombia* No. 48, octubre.

Restany, pierre

1990

"III Bienal de la Habana, la Bienal del Tercer Mundo", *Revista arte en Colombia* No. 43, febrero.

Rich, Jean

1988

The materiales and methods of sculpture, Dover, New York.

Rivera, Diego

1979

Arte y Política, Grijalvo México.

Rodriguez, Belgica

1988

"XLIII Bienal de Venecia, lo previsible, lo imprevisible", *Arte en Colombia* No. 38, diciembre.

Rodríguez, Marta

1989

"María Teresa Hincapié", *Revista Arte en Colombia* No. 40, mayo.

1992

"María Teresa Hincapié", *Revista Arte en Colombia* No. 51, agosto.

Rubert De Ventos, Xavier

1970

Teoría de la sensibilidad. Península, Barcelona.

Rubiano, German

1990

"XXXIII Salón Nacional de artistas", *Revista arte en Colombia* No. 45, octubre.

Rubio, Jaime

1992

Interpretar la comunicación, Significantes de Papel, Santafé de Bogotá.

Rudel Jean

1986

Técnica de la escultura, Fondo de Cultura Económica, México.

Sanchez Vasquez, Adolfo

1984

Ensayos sobre arte y marxismo, Grijalbo, México.

Sanchez Vazquez, Adolfo, Comp.

1982

Textos de estética y teoría del arte, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

1978

Estética y Marxismo, Era, México.

Seymour, Anne

1992

"Anselm Kiefer, las mujeres de la revolución", *Revista Arte Internacional* No. 14 Museo de Arte Moderno de Bogotá.

Sichell, Berta

1992

"Dislocations". Museo de Arte Moderno de Nueva York, *Revista Arte en Colombia* No. 50, abril.

Smith, Edward Lucie

1987

Sculpture Since 1945, Phaidon. London.

Sokoloff Gutierrez, Ana

1992

"Documenta IX, *Revista Arte Internacional* No. 14, Museo de Arte Moderno de Bogotá.

Sulic, Susana

1987

"Soto, obra de inmensidad", *Revista Arte en Colombia* No. 34, septiembre.

ThongesStringaris, Rhea

1992

"Joseph Beuys y el concepto ampliado del arte" *Revista Arte Internacional* No. 14 Museo de Arte Moderno de Bogotá.

Traba, Marta

1981

"El VII Salón, Atenas, ya que estamos", *Revista Arte en Colombia* No. 17, diciembre.

Valdes, Adriana

1989

"Alfredo Jaar, Imágenes entre culturas", *Revista Arte en Colombia* No. 42, diciembre.

Valencia, Fernando

1991

"El espacio tomado". *Revista Arte Internacional* No. 12. Museo de Arte Moderno de Bogotá.

Vattimo, Gianni

1990

Entorno a la posmodernidad. Anthropos. Barcelona.

Virilio, Paul

1988

Estética de la desaparición. Anagrama. Barcelona.

Viviescas, Fernando. Giraldo, Fabio. Comp.

1991

Colombia. El despertar de la Modernidad. Foro Nacional por Colombia. Santafé de Bogotá.

Wittkower, Rudolf

1980

La escultura, procesos y principios. Alianza. Madrid.

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA