



Universidad Nacional Autónoma de México  
Escuela Nacional de Artes Plásticas

**Escultura efímera:  
Transición del objeto al montaje**

Tesis  
Que para obtener el título de  
Licenciado en Artes Visuales

Presenta  
Felipe Zúñiga González

Directora de tesis: Lic. Elena Somonte González

México, D.F.

2002



DEPTO. DE ASESORIA  
PARA LA TITULACION  
ESCUELA NACIONAL  
DE ARTES PLASTICAS  
XOCHIMILCO D.F.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

<b>INDICE</b>	<b>Pág.</b>
Introducción.	
<b>Capítulo I. PRIMITIVISMO.</b>	
1.1. La evolución de la noción de lo primitivo: Del romanticismo al arte moderno.	1
1.2. Aproximaciones modernas: Cubo-expresionismo, Dadaísmo y Surrealismo.	3
1. 3. Lo primitivo en la segunda mitad del siglo XX.	9
<b>Capítulo II. LA ESCULTURA EN EL SIGLO XX.</b>	
2.1. Nuevas maneras de entender la escultura en el siglo XX.	18
2.2. El campo de la escultura en la Postmodernidad.	24
<b>Capítulo III. PRIMITIVISMO CONTEMPORÁNEO.</b>	
3.1. Revisión de los conceptos de entorno y objeto: Natural vs artificial.	29
3.2. Andy Golsworthy.	30
3.3. Yolanda Gutiérrez: La identidad cultural.	37
3.4. Reflexión final.	40
<b>Capitulo IV. PROYECTO DE PRODUCCIÓN ESCULTÓRICA.</b>	
4.1. Descripción del proceso de producción.	42
4.2. El modelo de la obra de arte.	42
4.3. La Apariencia y la simulación.	45
4.4. Las estrategias de representación.	
4.5. La Transición del Objeto al Montaje.	47
4.6. La experimentación técnica: Escultura y objetos de cerámica.	51
4. .6.2 Ensamblés y montajes.	55

**4.7. La Escultura efímera.**

**55**

**Conclusiones**

**66**

**Bibliografía.**

**70**

## Introducción:

*Todo hacer en el arte es importante. Pero en su solo hacer resulta insuficiente. Se requiere reflexionar la posibilidad integradora que subyace como parte de toda producción, para esta posibilidad integradora de la nueva estructura metodológica, puedo considerar el sentido aparentemente superficial de las propuestas de muchos autores, a quienes no les podemos pedir que profundicen en sus planteamientos como obra, pues el planteamiento mismo es la superficialidad, de donde resultarán relevantes las interrelaciones y puesto que dicho conocimiento por extenso tiende a la conexión entre sí.*

Francisco Quezada<sup>1</sup>

La cita anterior fue emitida por el maestro Francisco Quezada durante una mesa redonda celebrada en el Museo Rufino Tamayo con motivo de la exposición "Algo con qué tropezar". En dicha mesa además estaban presentes los artistas Abraham Cruzvillegas y Thomas Glassford. En mi opinión el fragmento citado ejemplifica de modo sintomático la discusión de aquella tarde y como pauta para introducir el presente trabajo de investigación.. Parece ser que bajo cualquier intento por definir "algo", se encuentra un obstáculo difícil de franquear, éste consiste en la ineludible exclusión de datos que toda definición implica de una manera tácita. De modo que al toparnos en este trabajo con el término "definición" debemos hacerlo con cuidado, considerando que en la empresa por definir algo, entran en juego una serie de relaciones de datos como contexto, de manera que siempre se cuenta con un acercamiento parcial cuya construcción es siempre factible de ser rebatida y cuestionada.

La presente tesis de investigación intitulada "Escultura efímera: transición del objeto al montaje" surge de la necesidad personal por elaborar un análisis retrospectivo de mi producción escultórica. Para realizar dicho análisis he operado a la manera descrita por el maestro Quezada, creando una red superficial de datos, los cuales considero importantes para abordar la cuestión del arte

efímero y particularmente de la escultura efímera.

La utilización de la categoría efímero como posibilidad de una manifestación artística, pese a que puede sernos familiar en la actualidad, no lo fue, por lo menos hasta la segunda mitad del siglo veinte. José Fernández Arenas, en la introducción a la obra "Arte efímero y espacio estético", apunta esta incapacidad de inclusión al etnocentrismo ejercido por la cultura occidental europea, la cual, relegó a un segundo término a las culturas no occidentales, así como a tradiciones populares europeas.

En la presente investigación abordaré dos puntos que considero capitales en la transformación de esta posición cerrada del arte occidental; en primer lugar en lo que toca a la concepción, valoración y evolución de la categoría del arte *primitivo o primitivismo*, siguiendo su desarrollo desde el romanticismo, pasando por las primeras décadas del siglo veinte y culminando con las revaloraciones posmodernas en torno a la cultura occidental y la concepción del "otro"; en segundo lugar, he abordado *la transformación de la escultura en el siglo veinte*, por medio de la revisión de tres estrategias de representación introducidas durante ese siglo: el objeto encontrado (ready-made), el ensamblaje (assamblage) y la ambientación (environment).

A partir de los puntos arriba señalados presento algunos datos significativos que nos conducen al escenario en el que el arte no es considerado "*una realidad objetiva, un artefacto configurado en una materia con formas y colores conservables, sino que fundamentalmente es un proceso configurante de una realidad que se consume cuando se consume y se recrea, consumiéndolo de nuevo, por que se transforma con el tiempo, ya que incluso le hace cambiar su significado*".<sup>2</sup>

La obra de arte, señala Fernández Arenas, *el artefacto, no es el resultado final, sino el medio por el cual se produce el resultado final, es decir: la interacción entre la obra y su receptor o consumidor*<sup>3</sup>. A partir de este nuevo modelo es que podremos comprender como lo efímero es entonces una de las muchas posibilidades de la manifestación plástica.

Ha sido de mi interés revisar distintas posiciones de teóricos y artistas en relación con respecto a los dos tópicos arriba mencionados. Sin embargo debo advertir que las definiciones contenidas en esta investigación no pretenden ser definitivas, más bien parten de la necesidad personal por presentar un marco de referencia histórico y conceptual que propicie la comprensión de mi proyecto. Con esta justificación no pretendo eludir la responsabilidad del contenido y orientación de esta tesis, pero sí puntualizar que no parto desde una óptica rigurosa de la historia y la teoría del arte, sino con la intención de generar un mapa de datos relevantes.

Otro punto que también deseo señalar es la cuestión de que la totalidad de la obra revisada en esta investigación ha sido analizada por medio de reproducciones fotomecánicas en libros. Esta situación a primera vista sin importancia es de bastante peso cuando consideramos que la totalidad de juicios y valoraciones formales y conceptuales de esta investigación, están fundados en análisis previos realizados por autores que conocieron físicamente la obra, mientras que yo en cambio, en la mayoría de las ocasiones, he conocido por primera vez estas piezas por medio de reproducciones. Las cualidades o características de las obras documentadas a partir del medio fotográfico dependen completamente del ojo que registró las obras, de ahí que mi acercamiento a éstas no pueda salvar ya la intermediación del fotógrafo. Por ello, se debe tomar en cuenta

que existen múltiples aspectos de las obras mencionadas que escapan a las consideraciones y análisis de esta investigación.

#### Notas :

<sup>1</sup> Quezada, Francisco, *Lo escultórico de la Escultura. Una tarea incompleta*, ponencia de la Conferencia: *La Condición de la Escultura Contemporánea en México*. Museo de Arte Contemporáneo Rufino Tamayo. México, 2001. No publicada.

<sup>2</sup> V.V.A.A., *Arte efímero y espacio estético*, Ed. Antrhopos, España, 1988, p.9

<sup>3</sup> *Ibidem*.

## Capítulo I: PRIMITIVISMO



Paul Gauguin.  
Imagen nº 1

### 1.1 .Revisión de la noción de lo primitivo:

#### Romanticismo al Arte Moderno.

La aparición de la noción de lo "primitivo" en el arte occidental, durante el siglo XIX, se desarrolla en el momento histórico denominado por Simón Marchán Fiz como el "absolutismo estético"<sup>5</sup>. En él la actividad artística se reorientó hacia la "simbolización" de aspectos que "la razón iluminista del siglo XVIII" no fue capaz de absorber. El arte y la estética sufrieron entonces "una regresión estética a lo infinito", es decir, a los fondos oscuros de la humanidad y la historia, a lo primitivo, a los lados nocturnos de nuestro psiquismo, a lo inconsciente<sup>6</sup>.

Una de las cuestiones fundamentales con las que se relaciona esta vuelta romántica a lo primitivo se encuentra con la creación de una nueva mitología moderna.<sup>7</sup> Corrientes tanto literarias como pictóricas cultivaron la especulación de los principios últimos de la naturaleza y el universo por medio de la alegoría y el símbolo a través de los cuales "las ideas debían "convertirse en estéticas, es

"La fantasía creadora desea alumbrar una mitología, proclamada una especie de programa de la subjetividad exuberante y definida como mitología de la razón, es decir, al servicio de la ideas, manifestación sensible de la razón, plasmación artística de la necesidad de tender unos lazos más universales de comunicación a medida que se han ido desvaneciendo las ataduras más elevadas del arte".

Simón Marchán Fiz.<sup>4</sup>

decir, en mitológicas"<sup>8</sup>. En esta nueva mitología moderna el mito tiende un puente hacia la poesía originaria y natural<sup>9</sup> de otros tiempos y culturas. Es entonces cuando se pone en marcha la estrategia romántica de la huída o escape de la civilización occidental moderna y prosaica hacia "la edad de oro", el "estado de naturaleza del buen salvaje", etcétera.

Existe en esta posición una apuesta por la unificación estética del sujeto (hombre) y el objeto (naturaleza)<sup>10</sup>, en donde el arte es propuesto como el mediador entre ambos.

Lo que impulsa a esta visión romántica es el desencanto ante la razón histórica del siglo XVIII, y se vuelca hacia la Naturaleza enunciando un rechazo de lo real y del presente histórico<sup>11</sup>.

Un autor que sin duda alguna es indispensable en lo que respecta a la elaboración del mito moderno de lo primitivo es Paul Gauguin (imagen nº 1). A finales del siglo XIX, inició la aventura de la búsqueda de lo primitivo, bajo la premisa de la pureza de la vida rural en la Bretaña, lo que posteriormente lo condujo a Tahití, en donde produjo obras impregnadas de las imágenes y personajes de los mares del sur. Además de pinturas realizó relieves y esculturas talladas en madera, como su célebre Ovirí "La mujer salvaje" (imagen nº 2), producida entre 1891 y 1893, inspirada por las esculturas Tiki<sup>12</sup> (imagen nº 3).



Paul Gauguin  
Imagen n °2

En la idealización primitivista de este artista, encontramos los elementos que posteriormente se convertirán en clichés o "lugares comunes" que definirán las cualidades del arte con tendencia hacia "lo primitivo" como lo son: el carácter decorativo, el valor de la autenticidad- encarnado por el tipo de expresión artística "pura y directa"- así como la expresividad -relacionada con el redescubrimiento de las facultades expresivas internas del ser humano-. A partir de estas cualidades en la obra Gauguin sostuvo que el artista moderno emergería como un primitivo moderno.

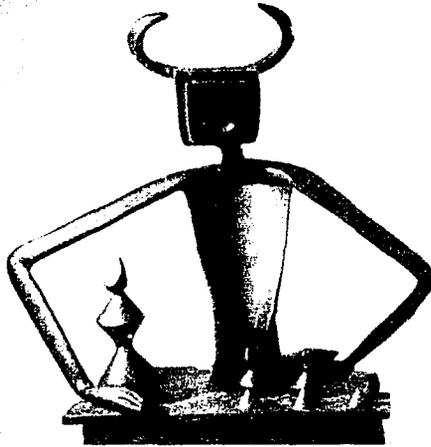
Lo que esta premisa nos permite entrever es que el asunto de lo primitivo en el arte, se constituye desde finales del siglo XIX, como uno de los mitos modernos, enunciado a partir de la mirada nostálgica de la civilización occidental industrial por un estado de inocencia y pureza que desde la cima de la modernidad queda por siempre lejano, vedado .



Escultura Tikki  
Imagen n° 3

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## Capítulo I: PRIMITIVISMO



Max Ernst  
Imagen Nº 4

### 1.2. Aproximaciones modernas: Cubo-expresionismo, Dadaísmo y Surrealismo.

En el periodo de transición del siglo XIX al XX se genera un cambio en las relaciones estético-culturales en occidente en las obras de arte denominadas como "modernas". Este cambio se concreta en gran medida en el rechazo hacia el potencial estético de los temas urbanos así como de los convencionalismos del gusto burgués. Frente a éstos, se desarrolló una nueva orientación temática y formal que se dirigía hacia lo primal o primigenio y fue convirtiéndose paulatinamente en parte intrínseca de la concepción misma del arte moderno.<sup>13</sup>

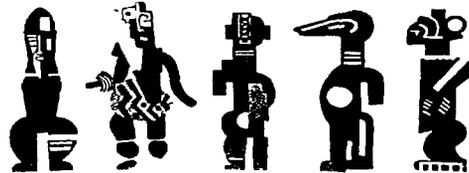
Como hemos visto, el asunto de "lo primitivo", que encontramos como tema en el romanticismo, durante las primeras décadas del siglo XX lo encontraremos principalmente

en dos aspectos: por un lado, en la renovación formal de la representación tanto pictórica como escultórica y por el otro, en el desbordamiento de las estéticas de la subjetividad como lo son las metáforas de lo obscuro, lo irracional, lo sexual, lo feo, etcétera.

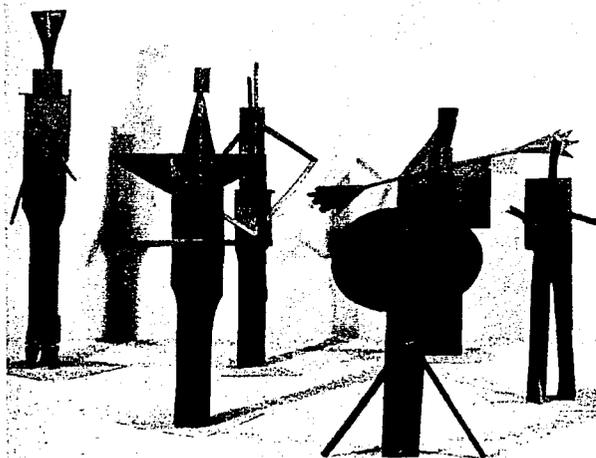
Con respecto al primer punto, Rosalind Krauss señala al movimiento de estetización del arte negro "Negro deco" (imagen n º5) - suscitado durante los años veinte del siglo pasado- en el cual la valoración de la escultura negra africana jugó un papel protagónico. Igualmente jugó un papel fundamental para muchos artistas pertenecientes al cubo-expresionismo<sup>14</sup> como Pablo Picasso, Jacob Epstein, Henri Matisse, André Derain, Ernst Ludwig Kirchner, de distintas filiaciones como el fauvismo, expresionismo, entre otros.<sup>15</sup>

Este interés formal es sintetizado por R. Krauss en el criterio de que "toda obra no occidental -especialmente la escultura africana- podía ser entendida como resultante o solución a un problema formal".<sup>16</sup>

Fue Matisse quien señaló que a diferencia de la escultura europea -siempre enraizada en la representación de un "cuerpo dado" y de su estructura muscular- el arte africano partía en primer lugar, de la relación con el material y de la invención de formas y proporciones<sup>17</sup>.



Paul Leger  
Imagen Nº 5



Pablo Picasso  
Imagen N° 6

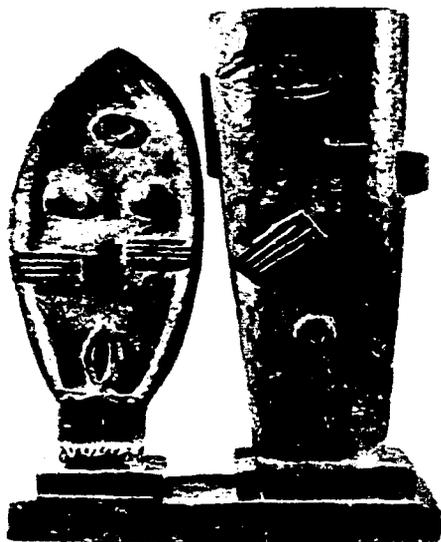


Pablo Picasso  
Imagen N° 7

Observó en la representación de la figura humana algo que denominó como contraposto africano<sup>18</sup>. Este tipo inusitado de figuración fue el factor que hizo que tanto Matisse como Picasso puntualizaran que las esculturas africanas evidenciaban en su sistema de representación un carácter "razonado" (suponemos racional) lo que lo convertía en arte en un sentido occidental. Esta convicción desembocó en una valoración propiamente "formal" de los componentes de la escultura africana por parte de estos dos artistas, especialmente por Picasso (imágenes n° 6 y n° 7) y posteriormente por un sin número de artistas como Max Ernst (imagen n° 4), Joan Miró (imagen n° 13), Alberto Giacometti (imágenes n° 8, n° 9, n° 10), etcétera.

R . K r a u s s expone que la posición de esta renovación formal puede ser complementada desde la psicología de la percepción en lo que respecta al arte "primitivo" y su relación con los estadios mentales del hombre. Un exponente de esta corriente es el psicólogo G. H. Luquet,<sup>19</sup> quien plantea que existe una equivalencia entre el tipo de figuración que presenta el arte primitivo y el tipo de producción "gráfico-pictórica" infantil. De las equivalencias planteadas podemos destacar:: la carga sensorial de carácter placentero al garabatear o al embadurnarse de pintura, la total ausencia de representación realista mimética así como una fuerte orientación hacia la esquematización o representación de tipo "conceptual".<sup>20</sup>

Estas características, presentes tanto en el arte infantil como el arte no occidental y folclórico, fueron consideradas por muchos artistas como expresiones de sentimientos e ideas elementales impolutas por los valores tradicionales de occidente.<sup>21</sup> Lo que parece apuntar esta convicción es que la renovación formal del arte moderno con orientación primitivista, pretendía recuperar aquello que la cultura y la civilización —occidental— habían despojado al hombre: del ojo inocente.



Alberto Giacometti  
Imagen Nº 8



Alberto Giacometti  
Imagen Nº 9

Esto condujo a algunos artistas modernos al planteamiento de que lo primitivo tenía que desarrollarse como un concepto crítico en la teoría y la práctica artística moderna, que no podía parecer simplemente inspirar al artista moderno o proveer imágenes para que sencillamente fuesen plagiadas o tomadas en préstamo. Para poder reivindicar su "originalidad" debía ser también realizado dentro del propio arte moderno.<sup>22</sup>

El desarrollo de esta posición crítica que trasciende el mero formalismo lo encontramos de forma más evidente en corrientes como el dadaísmo y el surrealismo, en las cuales el interés por lo primitivo involucró una renovación de los sistemas de representación a la vez que una renovación de los procedimientos.

Encontramos en el dadaísta Marcel Janco un defensor de esta posición al considerar que el arte "primitivo" contaba con formas y maneras más directas y libres acordes a sus intereses para representar el mundo<sup>23</sup>:

*"Nosotros no sólo considerábamos al arte primitivo como el arte verdadero, también considerábamos al arte infantil como arte verdadero. Incluso tuvimos la idea de exhibir el arte producido por enfermos mentales".*<sup>24</sup> Así mismo Tristán Tzara otro miembro dadaísta escribe en 1929:

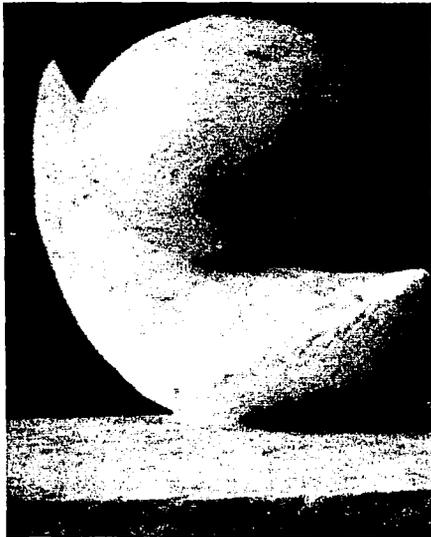
*"El arte necesitaba liberarse de las limitaciones de las definiciones y asociaciones tradicionales de la representación. El arte debía ir más allá de la mera superficie de la representación y de la esclavitud de las formas exteriores de la naturaleza para expresar su validez, y sus cualidades esenciales internas".*<sup>25</sup>

En ambas posiciones nos es inevitable encontrar el eco del planteamiento romántico de la relación entre el genio y la naturaleza descrita por Marchán Fiz, en la cual, el artista-genio reivindica por medio de la fantasía a las fuerzas destructoras y las incorpora a lo poético: la regresión a lo primario y lo primitivo, la pasión por la desintegración, lo asocial, lo

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Alberto Giacometti  
Imagen N° 10



Alberto Giacometti  
Imagen N° 11

maldito, la sexualidad y la religión, el impulso a lo absurdo, todo ello es poetizado.<sup>26</sup>

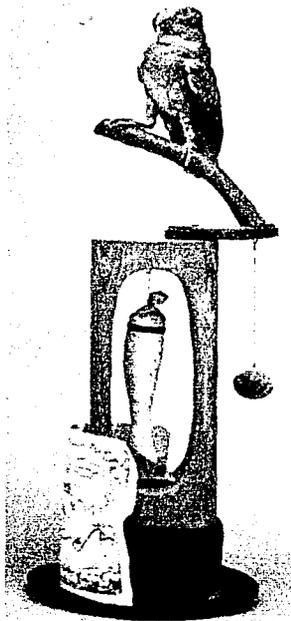
Dentro de esta dirección podemos localizar la obra de otro autor no considerado en muchas ocasiones bajo esta perspectiva pero que nos parece imprescindible mencionar, éste no es otro que Alberto Giacometti. En su primera etapa productiva comprendida entre las décadas de los años veintes y treinta del siglo pasado, este artista experimentó con imágenes ligadas con lo primitivo.<sup>27</sup>

Para R. Krauss la obra "Esfera en suspensión" (Imágenes n° 10 y n° 11) conduce al descubrimiento de la orientación que el surrealismo toma en gran medida del primitivismo y que es radicalmente distinta de la valoración cubista. Esta se relaciona con el principio de alteración descrito por el filósofo George Bataille que plantea una contradicción primaria que opera en relación con el significado, de manera que el significante oscila constantemente entre dos polos.<sup>28</sup> Es en esta confusión lógica que se establece un enfrentamiento polar entre términos como alto y bajo o pagano y sagrado.

Este juego de lo contradictorio, apunta R. Krauss, nos permite pensar una verdad que Bataille nunca se cansó de señalar: "que la violencia se ha alojado históricamente en el corazón de lo sagrado; que, para ser genuino, el pensamiento creativo debe ser al mismo tiempo una experiencia de la muerte, y que no existe una experiencia de verdadera intensidad sin una crueldad igualmente extrema".<sup>29</sup> En su interpretación sobre esta obra de Giacometti, la autora plantea que la relación con el principio de alteración se encuentra presente en que la obra está estructurada por medio de la oposición binaria masculino-femenina. Esta yuxtaposición y contraste provoca que el valor de cada uno de los componentes no permanezca fijo pues "cada elemento puede ser leído como su contrario"<sup>30</sup>.



Meret Oppenheim  
Imagen Nº 12



Joan Miró  
Imagen Nº 13

Y continúa diciendo que: "la identificación de cualquiera de estas dos formas -dentro de cualquier lectura posible de la obra- es asequible sólo en oposición a su compañero. De igual manera, todas las lecturas posibles circulan a través de un constante deslizamiento de relaciones...Éste continuo movimiento - constante alter(n) acción- en la puesta en juego del significado, establece una concordancia entre el significado del movimiento simbólico y el movimiento pendular literal que posee la pieza".<sup>31</sup>

Para los artistas del grupo surrealista, sobre todo para Dalí, el aspecto sexual implícito en dicha pieza fue el detonador del planteamiento de los objetos de funcionamiento simbólico (imágenes nº 12 y nº 13). Para los surrealistas como Bretón y Dalí el objeto se presenta como una pseudo-maquinaría donde se generan múltiples metáforas y enunciamientos (relacionados frecuentemente con contenidos de carga sexual del inconsciente) que se enlazan unos a otros creando ciclos abiertos de interpretación.<sup>32</sup>

Al referirnos a esta cuestión de la interpretación de las imágenes parece indispensable mencionar que Sigmund Freud es sin duda un autor de profunda influencia para el grupo surrealista<sup>33</sup>. "La interpretación de los sueños" aparecida en el año de 1905, logró que el psicoanálisis obtuviera su carta de naturalización dentro del campo de estudio de las ciencias sociales, en donde la interpretación de los sueños era algo válido. Al hacerlo postuló que todos los sentimientos y emociones reprimidas que el hombre no podía encarar en su estado de conciencia durante la vigilia, aparecían encubiertos como imágenes metafóricas, durante el sueño. Su teoría de interpretación de las imágenes producidas durante el sueño partía de la conjunción de dos procesos: la asociación libre de ideas y la interpretación simbólica de los sueños.<sup>34</sup>

Ambos métodos fueron de gran importancia para los surrealistas, para obtener la integración de contenidos del inconsciente en las obras plásticas, con la intención de imprimirle a éstas, una capacidad de significación mucho más expandida similar a la de los sueños.<sup>35</sup> Esto condujo a la experimentación con nuevas formas de configurar una imagen tanto en el sentido de su significado como en el sentido de su elaboración.

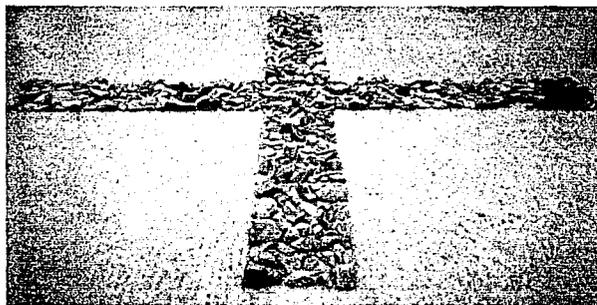
En las técnicas desarrolladas por el artista surrealista Max Ernst como el frotage,<sup>36</sup> el fumagge, el collage, incluso el dripping,<sup>37</sup> podemos reconocer una actitud lúdica del artista, en el proceso creativo, en donde el interés por la representación figurativa y mimética es desplazado por la experimentación concreta con el material. Además podemos observar como la aplicación de los procedimientos técnicos así como de ciertos tipos de figuración, aludía a la necesidad de desarrollar la actividad artística a través de una inmediatez y fluidez en conexión con un estado mental primigenio y universal- presente tanto en la mente infantil como en la mente de un enfermo mental o en la mente primitiva-. Y este estado mental universal no es otro que el ámbito del inconsciente y del sueño presentado por Sigmund Freud.

Para hacer un breve resumen de lo que hasta ahora he expuesto, me parece inevitable relacionar los procedimientos de representación mencionados arriba con la posición de Luquet con respecto a las posibles equivalencias entre el dibujo infantil y el arte primitivo.

Por medio de estas estrategias de representación, tanto dadaístas como surrealistas e incluso cubistas, cuestionaron los modelos de representación de la tradición pictórica occidental como la mimesis y la perspectiva y defendieron la validez de nuevos tipos de representación que recuperaban aspectos del imaginario humano antes rechazados.

Además introdujeron la incertidumbre sobre la cuestión de si la realidad es solamente aquel ámbito exterior, objetivo y físico o si por el contrario la noción de lo real es solamente producto de la psique humana, que se encuentra constreñida y contenida por ciertas estructuras como lo es la cultura. Podemos señalar entonces que la fascinación por el arte de culturas no occidentales (africano, mesoamericano, etcétera) que en un principio se manifestó como un interés en su repertorio formal, como es el caso del cubismo y del "Negro deco", fue tomado también como la posibilidad de cuestionar el modelo cultural occidental moderno, a través del conocimiento de otros modelos de pensamiento denominados como "primitivos" en los que la magia, los ritos y el sueño se presentaban no sólo como una otredad "exótica" sino que reintroducía la vieja cuestión del mito de los orígenes de la civilización, en momentos en los que la civilización occidental moderna sufría un desmoronamiento en su convicción sobre la supremacía de la racionalidad sobre las fuerzas oscuras de la humanidad, convocadas en los conflictos armados de la Primera y Segunda Guerras Mundiales.

## Capítulo I: PRIMITIVISMO



Richard Long  
Imagen Nº 14

### 1.3. Lo primitivo en la segunda mitad del siglo XX.

Arthur Danto<sup>38</sup> identifica a partir del arte pop lo que ha nombrado como el colapso del arte moderno. Esta crisis descansa sobre el fin de la narrativa histórica del arte del modernismo. Dicha narrativa se erigió como el gran relato del arte occidental que presentaba una visión de continuidad histórica y lineal la cual validaba a las manifestaciones artísticas de Occidente, especialmente a la pintura, por sobre otras manifestaciones artísticas y culturas. El nuevo modelo del arte a partir de los años sesenta consiste, según Danto, en un plano de conciencia diferente, en donde la idea del desarrollo progresivo en la producción del arte ya no es imperativa y donde existen distintos caminos para la producción, ninguno más privilegiado que otro.

La profundización con respecto al tópico del primitivismo continuó desarrollándose dentro del campo de las ciencias sociales durante las décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial y es durante los años sesenta cuando adquiere

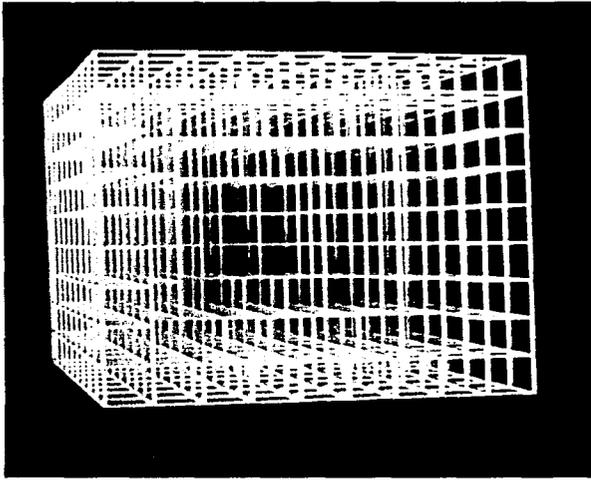
nueva relevancia al ser retomado en propuestas artísticas novedosas como el arte procesual, el arte póvera, el performance (arte acción) y el arte de la tierra.

Muchos artistas durante este periodo retomaron la obra de autores como Claude Lévi-Strauss, Gustav Carl Jung, Mircea Eliade y Michael Foucault, quienes se concentraron en expandir el entendimiento occidental sobre el pasado y las culturas "primitivas" para enmarcar su crítica a las pretensiones de la modernidad tecnológica occidental.

La revaloración de lo primitivo en el arte se empleó para cuestionar, en gran medida, a las corrientes artísticas que parecían coincidir con los valores de la sociedad industrial occidental, como el pop y el minimalismo. La "racionalidad impersonal" (imagen nº 15) que caracterizó a éste último fue depuesta a favor de nuevos ideales de liberación artística, personal y política que involucraban un contacto más cercano con la naturaleza.<sup>39</sup>

Este regreso al primitivismo -presente en el arte de la tierra, el arte póvera y en el arte del cuerpo- planteó una rica problematización de aspectos y manifestó la necesidad de caracterizar en términos más complejos la mezcla entre lo científico y lo sensual, entre la restricción y la libertad.<sup>40</sup> Las estéticas reductivistas de inicios de los años sesenta, con su orientación hacia las formas básicas de percepción y los sistemas elementales de organización, contenían tácitamente la noción de lo primitivo o primario. El ideal minimalista de las formas neutrales en la base del conocimiento tendió un lazo entre la reducción y la regresión.<sup>41</sup>

En términos específicos y funcionales, el arte de los sesenta, dio licencia al primitivismo por lo menos en dos grandes áreas. En general, en aquellas obras que enfatizaban el proceso de realización, en las cuales se despreciaba las posibilidades de la metáfora a favor de las cualidades de



Sol Lewitt  
Imagen Nº 15

percepción inmediata -como el peso, escala, forma y orientación- que favorecían la promoción de una poética depurada de materiales rústicos, así como la conscientización de la corporalidad del creador. Por otro lado, también lo encontramos la utilización de sistemas matemáticos como generadores de formulas -como la repetición y seriación- para crear arte enfocándose en las estructuras primarias o básicas.<sup>42</sup>

En la primera dirección podemos identificar al movimiento italiano del arte pòvera. Teniendo como defensor y diseminador principal al crítico y curador Germano Celant, el arte pòvera compartía en buen grado muchos de los planteamientos de la antiforma o arte procesual desarrollados en los E.U. por Robert Morris.

En opinión de la crítica Barbara Rose<sup>43</sup> el pòvera surgió como reacción ante el fantasma de la opulencia<sup>44</sup> e hizo un llamado para un nuevo compromiso político y estético consecuente con las revoluciones políticas de las juventudes del mundo gestadas durante 1968. Al emplear materiales orgánicos, pobres y de desecho, se buscaba la realización de

imágenes utópicas por medio de la experimentación concreta con lo "real".<sup>45</sup>

El término "pòvera" fue utilizado por primera vez en la exposición genovesa "Arte Povera E Im Spazio" en 1967, para definir la actitud de un nuevo tipo de arte: ideologizado y de implicaciones políticas, que a la vez se basaba en la utilización de materiales ordinarios como arena, fuego, animales, ceras, grasas, plantas, fibras, etcétera, de las cuales no importaba su procedencia ni su uso o su grado de permanencia.<sup>46</sup>

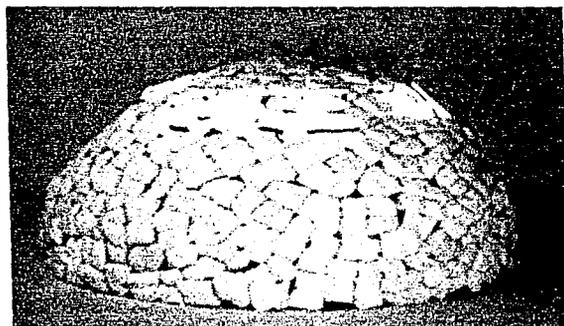
Germano Celant escribe en 1968 un texto-manifiesto en el cual explicita la orientación del movimiento, contrapuesto al "arte rico" y agresivo, basado en la ciencia y la tecnología. Según su visión este tipo de arte estaba determinado por el presente, lo ahistórico y los acontecimientos ordinarios de la vida. Celant identificó al pòvera con la prolongación de una objetualidad ligada a la estética del desperdicio, como un ready-made subtecnológico y romántico opuesto al hipertecnologismo de una sociedad deshumanizada y consumista, como un arte reivindicador de una microemotividad y de una nueva subjetividad.<sup>47</sup>

*"El artista pòvera es un alquimista. Él revela la magia (de las reacciones químicas), lo inexorable (del crecimiento vegetal), lo precario (del material), la falsedad (de los sentidos), la autenticidad (de un desierto, un lago olvidado, el mar, la nieve, el bosque), la inestabilidad (de una reacción bio-física). Arte pòvera es al mismo tiempo una posibilidad latente en el material y una forma de vivir el arte".<sup>48</sup>*

En las obras pertenecientes a esta corriente, la esencia del material revela el desarrollo lógico del trabajo, el cual es el resultado de su presentación actual. El acto creativo no emana más de la idea sino de la conexión directa del artista con los materiales "reales".



Giuseppe Penone  
Imagen N° 16



Mario Merz  
Imagen N° 17



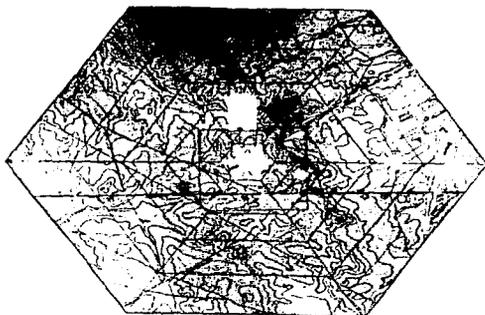
Jannis Kounellis  
Imagen N° 18

El carácter primordial de estas obras, señalaba Celant, era el redescubrimiento de la realidad primaria entre la naturaleza y el hombre. De este modo implicaban una nueva unión entre arte y vida tanto para el artista como para el espectador.<sup>49</sup>

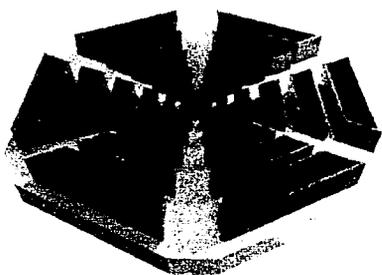
*El arte povera* contó con artistas como Jannis Kounellis, Mario Merz y Giuseppe Penone, entre otros, los cuales estaban en deuda con los planteamientos en torno a la valoración estético-artística de lo "real", así como el redescubrimiento de la experiencia como parte fundamental del acto creativo que los artistas Piero Manzoni e Ives Klein exploraron durante las décadas de los años cincuenta y sesenta.

La segunda orientación del primitivismo en la segunda mitad del siglo veinte lo encontramos en muchas obras del arte de la tierra, en las que podemos apreciar la conjunción de la sintaxis minimalista y cierto tipo de referencias -aunque no específicas- a culturas tribales, así como arquitecturas prehistóricas y precolombinas, que introducen los términos para un nuevo primitivismo alusivo.<sup>50</sup> El arte de la tierra se encuentra sin duda emparentado tanto con el arte procesual como con el arte povera pero introduce nuevas preocupaciones. Parte del principio de desmaterialización objetiva<sup>51</sup> de la obra de arte y concreta una transición del espacio interior de la galería hacia el espacio abierto de la naturaleza.

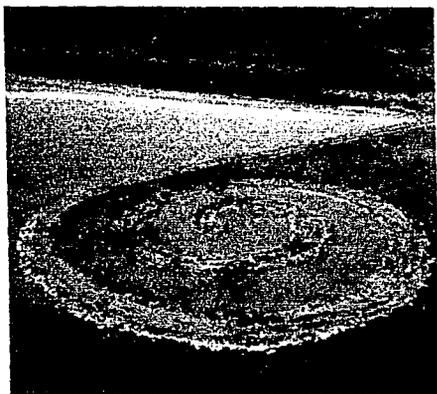
En 1967, Robert Smithson presentó un artículo publicado en la revista ArtForum. En él describía un proyecto concebido para un campo de aviación abandonado, al cual definió como un paisaje artificial sin ningún contenido cultural. La aportación clave de Smithson consistió en el desarrollo del concepto del no-lugar (non-site) como una "pintura lógica conceptual tridimensional"<sup>52</sup>, que es abstracta, pero que aún así representa un lugar real. En el ensayo "A provisional Theory of Non-sites" escrito en 1968, Smithson escribe sobre la pieza producida a partir del sitio Pine Barrens Plains (imágenes n° 19 y n° 20):



Robert Smithson  
Imagen N° 19



Robert Smithson  
Imagen N° 20



Robert Smithson  
Imagen N° 21

*"Por medio de esta metáfora dimensional un sitio puede representar a otro sitio al cual no se asemeja. Entre el sitio real de Pine Barrens y el no-sitio en sí, existe un espacio de significación metafórica. El "viaje" a este espacio es una vasta metáfora. Todo aquello que está entre los dos sitios puede convertirse en material físico-metafórico desprovisto de significados naturales y presunciones realistas. Podríamos decir que uno continúa un viaje ficticio si decide ir al sitio del no-sitio. El "viaje" se torna en invención, proyecto, artificial; por lo tanto, podríamos llamarlo como un no-viaje del sitio al no-sitio. Una vez que se llega a la "pista de aterrizaje", se descubre que ha sido hecha por la mano del hombre, que tiene una forma hexagonal, y que he mapeado este sitio en términos estéticos más que políticos o económicos".*

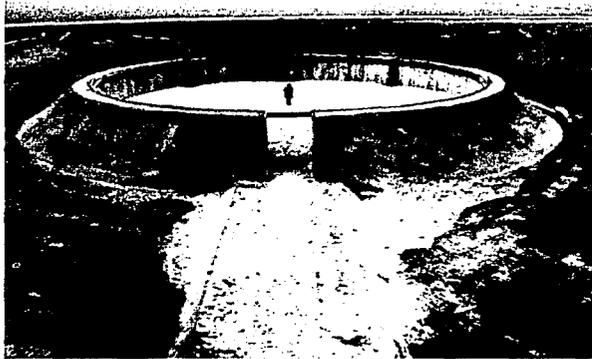
53

En piezas como "Walking a line in Peru" (1972) de Richard Long (imagen n° 22), "Observatorio" de Robert Morris (1970-77) (imagen n° 23) y en "Complex One/City" de Michael Heizer (imagen n° 24), encontramos la posibilidad de conectar con las arquitecturas megalíticas, las líneas de Nazca en Perú y los templos babilónicos de la ciudad de Ur.<sup>54</sup>

Para R. Smithson (imagen n° 21) muchos de los proyectos de arte de la tierra traían a la mente "la imagen de la Edad de Hielo en vez de la Edad de oro y confirmaban en gran medida las palabras del escritor Vladimir Nabokov: "El futuro no es sino lo obsoleto en reversa".<sup>55</sup> Esta declaración es enriquecida por el escultor a continuación: "A muchos les gustaría olvidar completamente el tiempo, pues encubre el principio de muerte" (todo artista auténtico lo sabe). Flotando en ese río temporal están los restos de la historia del arte, pero el "presente" no puede apoyar a las culturas de Europa, o siquiera las civilizaciones primitivas o arcaicas; en lugar de ello tiene que explotar el pensamiento pre y poshistórico; tiene que ir a los sitios en los



Richard Long  
Imagen N° 22



Robert Morris  
Imagen N° 23



Michael Heizer  
Imagen N° 24

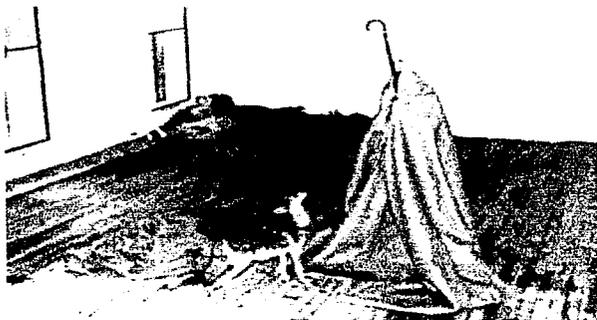
*que los futuros remotos se encuentran con los pasados remotos.”<sup>56</sup>*

Por otra parte, podemos mencionar el trabajo de Joseph Beuys y el grupo de los Accionistas Vieneses dentro del arte del cuerpo o body art que también se suma a estas re-visitaciones de lo primitivo.

La labor del primero no puede reducirse exclusivamente al ámbito de un nuevo primitivismo, sin embargo, podemos señalar que su postulado del uso terapéutico del arte, así como su adhesión a la identificación de Arte=Vida de Vostell, introdujo al campo artístico el arquetipo del chamán. Beuys veía su propia actividad en el mundo como algo extremadamente cercano o paralelo al chamán primitivo. La utilización de materiales tales como grasa, fieltros y miel más allá de responder a un efecto visual, respondía a la lógica de los rituales realizados por el artista. Beuys nombró a su proyecto vital «escultura social» e implicaba el trabajo colectivo y la solidaridad como materiales con los que construía. Realizador de eventos y obras in-situ, ejecutó un conjunto de actividades políticas y educativas que han de verse como tronco de su proyecto. Este artista se autoerigió en chamán curador y redentor de los síntomas de un decaimiento de la humanidad en relación con el entorno ambiental del mundo en que vivimos, mediante fenómenos que canalizados en procesos interdisciplinarios<sup>58</sup>

Podemos nombrar piezas como la acción en la galería Schmela, en la cual Beuys realiza un recorrido con una liebre muerta en los brazos con el su rostro embadurnado de miel y hojas de oro<sup>59</sup>(imagen n° 25). Otra acción memorable fue “Coyote: I like America and America likes me” (1974) en la Galería René Block, en la cual el artista pasó un mes encerrado junto con un coyote en el interior de la galería (imagen n° 26).

TEMAS CON  
FALLA DE ORIGEN



Joseph Beuys  
Imagen N° 25



Joseph Beuys  
Imagen N° 26



Herman Nitsch  
Imagen N° 27

Por su parte, el Grupo de Viena (1962), integrado por Günter Brus, Otto Mühl, Arnulf Rainer, Herman Nitsch (imagen n° 27) y Rudolf Schwarkogler, realizaron acciones que se distinguieron por su violencia y tendencia sadomasoquista. Retomando ciertos conceptos de F. Nietzsche, S. Freud, la filosofía existencialista y otras tradiciones religiosas e intelectuales, contemplaron grupalmente una forma de "arte directo" en la cual la acción conduciría hacia un cambio social, al ser agente de liberación de los impulsos inconscientes reprimidos.<sup>60</sup>

A partir de los artistas mencionados podemos corroborar la importancia del primitivismo en el arte, que desde distintas trincheras artísticas, introdujo una serie de preocupaciones hasta entonces inusitadas para el ámbito de las artes como son la conciencia ecológica, la conciencia del papel del cuerpo y la cuestión de la identidad cultural. Bajo este último rubro podemos identificar dos situaciones importantes acontecidas durante las décadas de los setentas y ochentas, sobretudo en el continente americano: el primero es la emergencia del arte denominado como de minorías en los E.U. en el cual confluyen distintos grupos: mujeres, grupos raciales y de orientación sexual diferente, el segundo se refiere a la proyección internacional de propuestas artísticas pertenecientes a países del tercer mundo en las cuales el aspecto de la identidad cultural juega un papel muy importante.

## NOTAS DEL CAPÍTULO I:

<sup>4</sup> Marchan Fiz, Simón, *La estética en la cultura moderna*, Ed. Alianza Forma, España, 1987, p.107.

<sup>5</sup> En este periodo, señala Marchán Fiz, la estética ocupó un lugar cumbre por encima de las demás ramas filosóficas, lo que condujo a la absorción de la filosofía en general por la filosofía del arte.

<sup>6</sup> Marchán Fiz, Simón, Op.cit., p.105.

<sup>7</sup> Ibidem, p.107.

<sup>8</sup> Ibidem p.108.

<sup>9</sup> El propio Schiller lo señala en su "Poesía sentimental".

<sup>10</sup> Esta última es percibida de forma ambivalente pues es tanto un objeto fuera del individuo como lo es también el interior profundo, lejano y oscuro del sujeto.

<sup>11</sup> En este último punto es donde la representación de las civilizaciones de Oriente o no occidentales jugó un papel fundamental. La idea de lo "primitivo" se conjuntó con valores como lo "exuberante" y "lo exótico", añadiéndole también un aire decadentista, en autores como Gustave Moreau, Eugéne Delacroix, Jean-Auguste-Dominique Ingres entre otros, podemos observar esta construcción de imágenes de ese otro "primitivo".

<sup>12</sup> Hohl Reinhold, *The shock of the primitive arts*, en: Et.Al., *Sculpture. The adventure of Modern Sculpture in 19<sup>th</sup> & 20<sup>th</sup> centuries*, Ed.Taschen, Alemania, 1986, p. 116. Traducción de Felipe Zúñiga Glez.

<sup>13</sup> Ibidem, p.7.

<sup>14</sup> Krauss, Rosalind, *La Originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Ed. Alianza Forma, España, 1996, p.319

<sup>15</sup> Esta mención de autores no trata de reducir el campo de desarrollo del primitivismo, no está de más mencionar al expresionismo alemán, el movimiento surrealista, el art brut y el movimiento COBRA.

<sup>16</sup> Krauss Rosalind. Op.cit. p. 70.

<sup>17</sup> Hohl Reinhold, Op.cit., p. 116.

<sup>18</sup> Piernas cortas y muslos macizos, un torso largo y una cabeza grande.

<sup>19</sup> El análisis G. H. Luquet pertenece a la corriente de la psicología de la percepción y del desarrollo o Gestalt, desarrollada por autores como Edward Panofsky y E. Gombrich.

<sup>20</sup> En la que aparecen características como los perfiles de rostros dotados de dos ojos y dos oídos. Otro ejemplo son las casas y cuerpos "transparentes" que muestran su contenido.

<sup>21</sup> Maurer, Evan, *Dada and Surrealist*, en: Et.Al. *Primitivism" in 20<sup>th</sup> century art. Affinity of the tribal and the Modern*. Vol. II. Ed. Little, Brow and Company. Boston, E.U., 1984-1999, p. 536. Traducción de Felipe Zúñiga Glez.

<sup>22</sup> Perry Gil, *Primitivismo, Cubismo y Abstracción*, Ed. Akal/Arte contemporáneo, España, 1990, p. 88.

<sup>23</sup> Nauman, Francis M. *Janco/Dada:An Interview with Marcel Janco*, Et.Al., *Primitivism" in 20<sup>th</sup> century art. Affinity of the tribal and the Modern*. Vol.II. Ed. Little, Brow and Company. Boston, E.U.1984-1999, p. 538. Traducción de Felipe Zúñiga Glez.

<sup>24</sup> Ibidem, p.538

<sup>25</sup> Ibidem, p. 540.

<sup>26</sup> Marchán Fiz, Simón, Op. Cit., p. 119.

<sup>27</sup> En su ensayo sobre el artista, R. Krauss, no pasa por alto la relación que éste sostuvo con el filósofo surrealista George Bataille, al cual señala como fuerte influencia para el círculo de artistas denominado como surrealistas disidentes, del cual también formaban parte André Mason, Antonin Artaud, entre otros.

<sup>28</sup> Krauss Rosalind, Op.cit. p.77.

<sup>29</sup> Op.cit.p.70.

<sup>30</sup> La esfera además de la posible relación con los testículos, tiene otros posibles valores semánticos como glúteos y como ojo, ambos inespecíficos, es decir, no determinados a través del género.

<sup>31</sup> Ibidem.

<sup>32</sup> "El Gran Vidrio" (1912, 1915-23) de Marcel Duchamp, pese a no ser catalogado como un objeto de funcionamiento simbólico, coincide con éste, pues su autor se interesaba igualmente por la capacidad de la objeto u obra para presentar distintas posibilidades de interpretación.

<sup>33</sup> Debemos señalar sin embargo, que S. Freud no mostró ningún interés por el arte moderno y que sus textos nunca hicieron referencias al surrealismo o a ninguna otra corriente del arte del siglo XX.

<sup>34</sup> Maurer, Evan.Op.cit., p.543.

Traducción de Felipe Zúñiga Glez.

<sup>35</sup> Ibidem

<sup>36</sup> El fotage es un procedimiento de representación que parte de la obtención de texturas visuales en un papel por medio de las huellas que produce la superficie de ciertos objetos al ser calcados con un grafito, pintura o tinta. Posteriormente estas huellas eran retocadas para obtener formas que podían representar motivos figurativos o abstractos.

<sup>37</sup> Retomado después por Jackson Pollock años más tarde.

<sup>38</sup> Vanderdoe, Kirk, *Contemporary aproximations*, en: Et.Al., "Primitivism" in 20<sup>th</sup> century art. Affinity of the tribal and the Modern. ,Vol.II. Ed. Little, Brow and Company.,E.U., p. 662. Traducción de Felipe Zúñiga González.

<sup>39</sup> Ibidem

<sup>40</sup> Ibidem

<sup>41</sup> Ibidem

<sup>42</sup> Ibidem.

<sup>43</sup> Rose Barbara, *The redefinition of american Sculptura: From Minimalism to earthworks*, en : Et.Al. *Sculpture. The adventure of Modern Sculpture in 19<sup>th</sup> & 20<sup>th</sup> centuries*. Ed. Benedik Taschen, Alemania, 1986, p. 277. Traducción de Felipe Zúñiga Glez.

<sup>44</sup> Durante los años cincuentas y sesentas Italia experimentó un vasto milagro industrial y financiero debido a la ayuda económica que recibió por parte de los Estados Unidos.

<sup>45</sup> Rose Barbara, Op cit. p. 278. Traducción de Felipe Zúñiga Glez.

<sup>46</sup> Guash, Anna María. . *El arte del siglo veinte en sus exposiciones*, Ediciones del Serbal, España, 1997, p. 181.

<sup>47</sup>Esta declaración nos hace evidente el rechazo del autor por las corrientes norteamericanas encarnadas por los excesos del arte pop y de la frialdad del arte mínimo.

<sup>48</sup> Guash, Anna María. Op.cit. p. 181.

<sup>49</sup> Rose, Barbara. Op.cit. p. 278

<sup>50</sup>Vanderdoe, Kirk, Op. cit., p.621.

<sup>51</sup>La desmaterialización de la obra artística con el arte procesual, el pólvera, pero sobre todo con el arte de la tierra hizo evidente la relación contradictoria de los artistas con las instituciones culturales –museos y galerías-. Los nuevos tipos de obras apelaban a la valoración de las mismas como procesos, en donde la documentación fotográfica, cinematográfica o de video fungía como testimonio de la producción. Sin embargo, estos documentos comenzaron a ser valuados de la misma manera que las obras materiales. Por otro lado, muchos artistas dependieron cada vez más del apoyo institucional para poder llevar a cabo sus propuestas artísticas; en especial en los proyectos que involucraban la utilización de maquinaria pesada, así como de la participación de un nutrido equipo de mano de obra.

<sup>52</sup>Smithson Robert , *A Provisional teory of Non-sites*, en <http://www.robertsmithson.com>. Traducción de Felipe Zúñiga Glez.

<sup>53</sup> Ibidem.

<sup>54</sup> Debemos reparar en la advertencia de Rosalind Krauss en contra de esta equiparación del arte de la tierra con el arte primitivo, sin embargo, no podemos tampoco ignorar esta interpretación.

<sup>55</sup>Smithson Robert. "*The Entropy and the new monuments*" en : [www.robertsmithson.com](http://www.robertsmithson.com). Traducción de Felipe Zúñiga Glez.

<sup>56</sup>Smithson , Robert, "A sedimentation of the mind: Earth projects", en: Moure Gloria ed. *Ana Mendieta*, Ed. Ferré Olsina, a, España, México, 1999, p.130

<sup>57</sup> Lucie-Smith Edward, *Race, Sex, and gender in contemporary art*, Ed. Art Books International, Gran Bretaña, 1994.p.59.

<sup>58</sup>Guash, Anna María,*El arte ultimo del Siglo XX. Del postminimalismo al multiculturalismo*, Ed. Alianza Forma, España, 2000, p. 153

<sup>59</sup> Al finalizar su acción el autor emitió el siguiente comentario: Una liebre muerta tiene más sensibilidad y comprensión instintiva, que algunos hombres atados

a una obsesa irracionalidad.

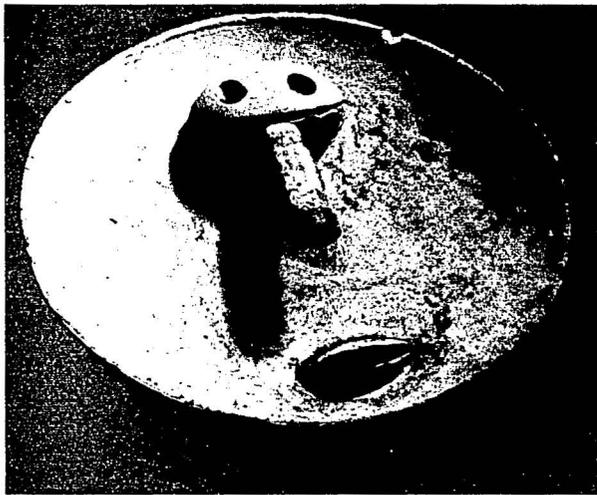
<sup>60</sup>Guash, Anna María, Ibidem.

#### Listado de imágenes del capítulo:

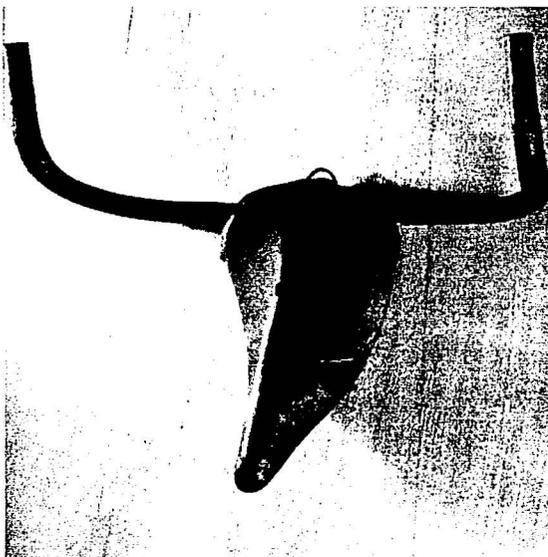
1. Paul Gauguin, El oro de sus cuerpos (1901). Minguet Batllori, Joan Ma. *Gauguin*, Ed.PML, España, 1994, p, 78
2. Paul Gauguin, *Salvaje(1894)* . Minguet Batllori, Joan Ma. *Gauguin*, Ed.PML, España, 1994, p. 64.
3. Estatua Tiki. Minguet Batllori, Joan Ma. *Gauguin*, Ed.PML Barcelona, España, 1994, p.22
4. Max Ernst, El rey jugando con la reina (1944). Gatt, Giuseppe, *Ernst*, Col. El impresionismo y los inicios de la pintura moderna. Ed. Planeta DeAgostini, España, 1999, p.48.
5. Leger Paul, Apunte para "la création du Monde" (1924). Krauss, Rosalind, *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Ed. Alianza Forma, España, 1996, p.64
6. Pablo Picasso, La zambullidora, Hombre con las manos juntas, El hombre fuerte, El niño, Mujer con los brazos abiertos y El joven (s/f). Spies, Werner, *Esculturas de Picasso*. Obra completa, Ed. Gustavo Gili, España, 1971, p. 236.
7. Pablo Picasso, Pequeña mujer encinta (1948) Spies, Werner, *Esculturas de Picasso*. Obra completa, Ed. Gustavo Gili, España, 1971, p.193
8. Alberto Giacometti, *La Pareja (1926)*. Krauss, Rosalind, *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Ed. Alianza Forma, España, 1996, p.62
9. Alberto Giacometti, Objeto invisible (1934) Krauss, Rosalind, *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Ed. Alianza Forma, España, 1996, p.58
10. Alberto Giacometti, Esfera en suspensión (1930-31) Krauss, Rosalind, *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Ed. Alianza Forma, España, 1996, p.73
11. Alberto Giacometti, Esfera en suspensión (detalle) ( 1930-31) Krauss, Rosalind, *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Ed. Alianza Forma, España, 1996, p.58
12. Meret Oppenheim, La taza de piel (1936). Et.Al. *El erotismo en el arte del siglo XX*. Ed. Benedit Taschen, 1993, p.99
13. Joan Miró, *Objeto*, (1936) . Waldman, Diane. *Collage, Assamblage and the Found Objctc*. Ed. Harry N. Abrahams inc. E.U., 1992, p 172
14. Richard Long, A Crossing Place (1983).

- Tiberghien Pilles A., *Land Art*, Ed. Princeton Architectural Press, E.U., 1995, p. 119
15. Sol LeWitt, *Pieza de suelo nº 4. (1976)*
- Krauss, Rosalind, *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Ed. Alianza Forma, España, 1996, p. 260
16. Janis Kounelis, *Sin Título/Doce caballos vivos (1969)*
- Collage, Assemblage, and the found Object*, Ed. Harry N. Abrahams Inc., Nueva York, 1992, p. 289.
17. Guiseppe Penone, *Maritime Alps: It will be growing except at that point (1968-78)*
- Waldman Diane, *Collage, Assemblage, and the found Object*, Ed. Harry N. Abrahams Inc., E.U., 1992, p.285.
18. Mario Merz, *Object cache-toi (1968)*
- Waldman Diane, *Collage, Assemblage, and the found Object*, Ed. Harry N. Abrahams Inc., E.U., 1992, p.292
19. Robert Smithson, *A Non-Site pine barrens (1968)*.
- Tiberghien Pilles A., *Land Art*, Ed. Princeton Architectural Press, E.U., 1995, p. 106.
20. Robert Smithson, *A Non-Site pine barrens (1968)*.
- Tiberghien Pilles A., *Land Art*, Ed. Princeton Architectural Press, E.U., 1995, p. 106.
21. Rober Smitson *Spiral Jetty (1970)*
- Tiberghien Pilles A., *Land Artt*, Ed. Princeton Architectural Press, E.U., 1995, p.272
22. Richard Long, *Walking a line in Peru (1972)*.
- Tiberghien Pilles A., *Land Art*, Ed. Princeton Architectural Press, E.U., 1995, p. 101.
23. *Observatorio, Robert Morris (1970-77)*
- Tiberghien Pilles A., *Land Artt*, Ed. Princeton Architectural Press, E.U., 1995, p. 81
24. Michael Heizer, *Complejo I/Ciudad (1972-74)*
- Tiberghien Pilles A., *Land Art*, Ed. Princeton Architectural Press, E.U., 1995, p. 73
25. Joseph Beuys, *Coyote: I like America and America likes me (1974)*
- Guasch, Anna María, *El arte ultimo del siglo XX. Del posminimalismo al multiculturalismo*, Ed. Alianza Forma, España, 2000, p. 152
26. Joseph Beuys, *Como explicar los cuadros a una liebre muerta (1965)*
- Guasch, Anna María, *El arte ultimo del siglo XX. Del posminimalismo al multiculturalismo*, Ed. Alianza Forma, España, 2000, p. 150.
27. *5.Action (1964)*. Herman Nitsch.
- Muthesius, Angelica, Néret, Gilles. *El erotismo en el arte del siglo XX*. Ed.. Benedit Taschen, 1993, p.74

Capítulo II:  
LA ESCULTURA EN EL SIGLO XX



Pablo Picasso  
Imagen nº 28



Pablo Picasso  
Imagen nº 29

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## 2.1. Nuevas maneras de entender la escultura en el siglo XX.

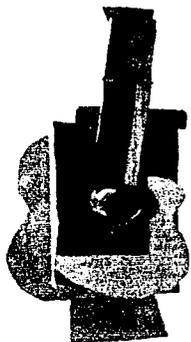
Como ya hemos señalado las primeras décadas del siglo XX fueron el período en el cual se manifestó de manera más contundente la brecha del arte moderno con respecto a la tradición artística representada por la tradición figurativa europea.

Dentro de la disciplina de la escultura debemos puntualizar que ésta había cargado durante siglos una relación de identidad con la estatuaría y con los monumentos. Rosalind Krauss<sup>61</sup> señala oportunamente que esta relación sería transformada radicalmente desde la aparición del primer rasgo de quebrantación de esta relación en algunas obras de Auguste Rodin.

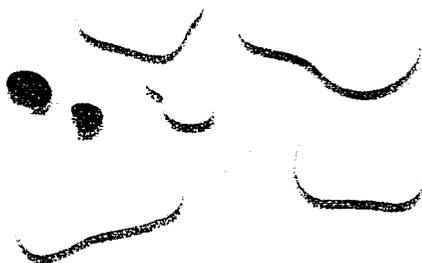
Sin embargo para los propósitos de esta investigación es más relevante presentar la innovación que constituye el descubrimiento del procedimiento denominado como "ensamblaje" (imáneges nº 28 y nº 29) y que la obra de Pablo Picasso "Guitarra" de 1912 (imagen nº 30 ) clarifica ejemplarmente. Esta obra constituye una de las primeras experiencias del procedimiento, el cual se presenta como ajeno al modelado y a la talla además de carecer de una distinción rigurosa entre lo pictórico y lo escultórico.

Dentro de las innovaciones introducidas bajo este nuevo procedimiento se encuentran una nueva valoración entorno a la cuestión de lo "real" que puede leerse a partir de dos aspectos: los materiales empleados y los temas representados.

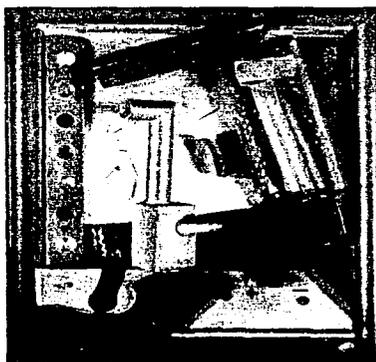
Esta guitarra de cartón – que es un objeto de la vida cotidiana- se extiende desde su formato aparentemente bidimensional hacia nuestro espacio "real": el espacio del espectador. Mientras que por otro lado nos presenta la perspectiva de un espacio imaginario inaccesible para nuestro ojo desde la perspectiva "real", introduciéndonos en la congruencia del principio de simultaneidad del



Pablo Picasso  
Imagen nº 30



Jean Arp  
Imagen nº 31



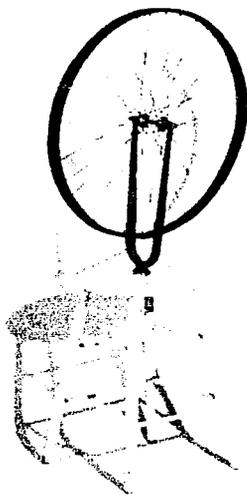
Max Ernst  
Imagen nº 32

El cubismo, en el cual presenciamos al mismo tiempo tanto el espacio interior como el espacio exterior del objeto. Esta aportación de Picasso con respecto al procedimiento "ensamblaje" debe leerse con su respectiva relación con el papier collé desarrollado junto con Braque desde el cubismo. Y podemos destacar que esta nueva manera de hacer sería (re) enunciada y apropiada por muchas de las vanguardias modernas en años sucesivos tal es el caso del constructivismo.

Antes de continuar con la revisión historiográfica del procedimiento ensamblaje me parece imprescindible revisar la definición que Diane Waldman nos aporta sobre éste: *"El ensamblaje difiere de la pintura en que es un medio básicamente tridimensional mas que bidimensional, asimismo se diferencia de la escultura tradicional por conformarse a partir de un proceso de adición en ves del modelado o tallado de bulto. Así mismo diverge del collage, al cual por otro lado esta directamente relacionado, pues se desliza del plano hacia el espacio del espectador. Se encuentra alejado de la concepción inicial del papier collé de ilusión y realidad. Mientras que el ensamblaje (assemblage) puede incorporar pintura y escultura, niega su pertenencia al plano de la pintura (el plano de la ilusión) y lo iguala al espacio de la escultura, su principal característica es la tangibilidad. Al igual que el collage introduce un amplio rango de materiales y formas, y tal vez lo más importante, es la introducción de un cuerpo de trabajo completamente nuevo que no puede ser codificado como perteneciente al dominio ni de la pintura ni de la escultura. El ensamblaje atiende a los dos, expandiendo las posibilidades tridimensionales de un medio bidimensional e introduce el concepto de objeto encontrado o construido, como fue reconocido por los pioneros del collage, el objeto ready made y la escultura-relieve de autores como Braque y Picasso, Tatlin y Archipenko, Duchamp y Ernst.<sup>62</sup>*



Kurt Schwitters  
Imagen nº 33



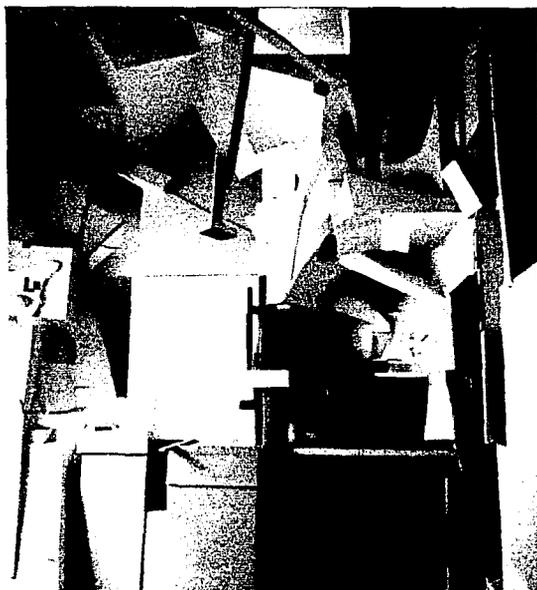
Marcel Duchamp  
Imagen nº 34

Es importante señalar que dentro del surrealismo y el dadaísmo el procedimiento del ensamblaje cobró un significado totalmente distinto al que tuvo dentro del cubismo y de sus derivaciones constructivistas y futuristas.

José Luis Brea señala sobre el funcionamiento del collage y ensamblaje surrealista y dadaísta que *en él se verifica una subversión del espacio representacional por la interposición de varios planos o niveles cruzados, de manera que los códigos -o las reglamentaciones de sus juegos de enunciación- de cada uno de ellos friccionan y hacen entrar en crisis a los otros.*<sup>63</sup>

Los ensamblajes dadaístas tienen por lo menos dos orientaciones distintas: la primera, está representada en gran medida por el trabajo de Jean Arp que presenta una fuerte orientación hacia lo formal y se encuentra todavía relación con la propuesta cubista y constructivista del relieve de carácter no representacional (o no-figurativo)<sup>64</sup>(imagen nº 31); La segunda está comprendida en el planteamiento desarrollado por Max Ernst (imagen nº 32) y Kurt Schwitters (imagen nº 33), el cual se enfocaba hacia una destrucción del valor de lo artístico. En este sentido, parece apuntar la utilización de materiales "no-artísticos" para generar un desconcierto entre las nociones de arte y no-arte. En esta misma dirección debemos incluir a los objetos encontrados o ready-mades (imagen nº34) de Marcel Duchamp por medio de los cuales ataca dos concepciones fundamentales del arte: el gusto y la condición del "hacer" o "manufacturar" como condición para la producción de un objeto artístico.<sup>65</sup>

Los ready-made guardan una importante relación con los experimentos literarios desarrollados por distintos autores, sobre todo se relacionan con la obra "Impresiones de África" de Henri Roussel<sup>66</sup>. El trabajo de éste escritor encuentra su equivalencia en el principio de la invención duchampiana en el cual *el objeto descontextualizado es obligado a significar varias cosas a la vez.*<sup>67</sup>



Kurt Schwitters  
Imagen nº 35



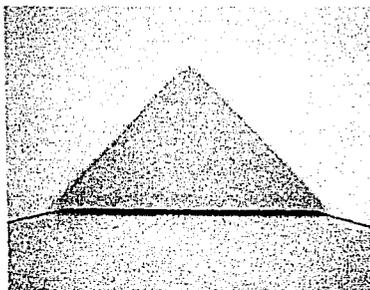
Allan Kaprow  
Imagen nº 36

Como hemos observado, el descubrimiento y aplicación del procedimiento del ensamblaje condujo hacia experimentaciones de diversa índole. Un aspecto importante que modificó y potencializó su utilización fue la concepción de la expansión de éste en el espacio tridimensional.

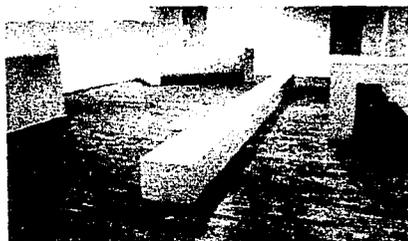
En las obras de Kurt Schwitters encontramos con extrema claridad la transición de la construcción del objeto ensamblado a la expansión en el espacio tridimensional. Denominó a sus ensamblajes como "merzbau" y llegó al punto de convertir su propia casa en uno inmenso construido por medio de la acumulación de objetos encontrados que al configuraban un espacio compuesto de sinuosos corredores y perspectivas irracionales, Schwitters construyó a lo largo de su vida tres de estos ambientes, los cuales fueron destruidos por distintas causas ( imagen nº 35 )..

Otro artista que aportó un planteamiento asociado a la creación de "ensamblajes expandidos" fue el artista Allan Kaprow (imagen nº36) que definió este tipo de obras como "ambientes" (environment) y describió una serie de características como *el abandono de la estructuración estético-formal* que da paso a *modos de agrupación, por ejemplo: la yuxtaposición casual, la mezcla y la combinación*. Kaprow puntualizó que bajo este tipo de producción:

*"El artista determina el desarrollo de una especie de inactividad y autorrenuncia, conjugando operaciones de azar y cambio. La cuestión de la composición se reduce al acto de la selección de los materiales y objetos, así como su posterior transportación y montaje en una sala de exhibición. Esta disminución de la actividad del artista exige un aumento de la actividad del espectador. El "ambiente" acentúa las relaciones con el espectador confiriéndole una mayor actividad co-creativa".* <sup>68</sup>



Robert Morris  
Imagen nº 37



Robert Morris  
Imagen nº 38



Robert Morris  
Imagen nº 39



Robert Morris  
Imagen nº 40

Podemos relacionar que esta cualidad del ambiente descrita por Kaprow con la proposición de Marcel Duchamp correspondiente al *acto creativo*, el cual, *"no es desempeñado por el artista solo; el espectador completa la obra, pues al descifrar e interpretar las cualidades internas de la misma, añade sus contribución al acto creativo."*<sup>69</sup>

Hacemos ahora un salto temporal para ubicar en los años sesenta al artista Robert Morris quien desarrolló interesantes planteamientos con respecto a los ambientes.

Su interés por la gestalt lo condujo a experimentar con las posibilidades de permutación y reordenamiento de formas geométricas "unitarias" (imagen nº 37 y nº 38), que para él, eran factibles de ser percibidas de golpe como un todo.

Dentro de sus planteamientos se encuentra la introducción del espectador dentro de sus obras, al jugar con la escala y la colocación de las piezas en el espacio.

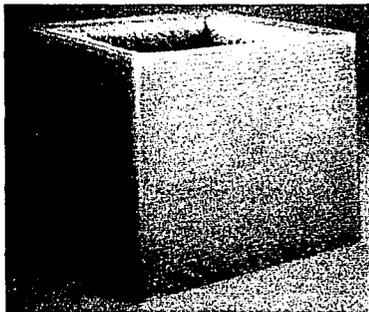
Sus experimentos desde dentro de las filas del minimalismo lo condujeron hacia nuevas rutas de investigación. En abril de 1968, escribe el artículo "Anti-Form" en el cual defiende un tipo de escultura en el que la naturaleza de los materiales estuviese en consonancia con el estado psíquico del autor y con el devenir de la naturaleza<sup>70</sup>; con esto buscaba aumentar la presencia de física la obra eal dar valor al proceso de su auto-producción.<sup>71</sup>

Morris partió de la experimentación escultórica del artista Claus Oldenburg relacionada con la utilización de materiales no rígidos (fieltros, cauchos, lonas, cuerdas) y desarrolló el concepto de la nueva escultura, la cual, sería una zona dialéctica entre la naturaleza y los materiales, en donde intervendrían los principios de la gravedad, la indeterminación y el azar (imagen nº 39).

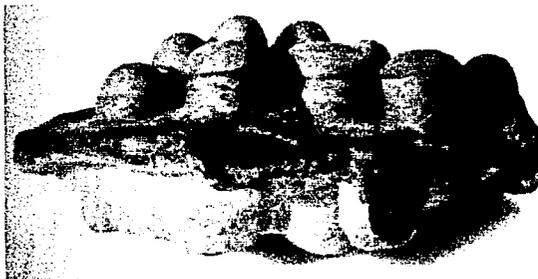
Con estos tres principios la idea de que la obra de arte es un proceso irreversible que termina en un objeto-icóno estático había sido



Eva Hesse  
Imagen nº 41



Eva Hesse  
Imagen nº 42



Louise Bourgeois  
Imagen nº 43

TEJIS CON  
FALLA DE ORIGEN

rebasada. Para éste artista, el arte bajo estas premisas presenta valores como la inestabilidad, la maleabilidad y la indeterminación; su función es la de desorientar y descubrir nuevos modos de percepción.<sup>72</sup>

Contrarias a sus "formas unitarias" minimalistas, Morris desarrolló piezas a partir de fieltros grises, que colgaban de la pared o que se desparramaban por el suelo, las cuales no tenían ninguna forma previa, fuera de su presencia física (imagen nº40). A partir de entonces, defendió un tipo de obra en la que estuviera presente el proceso-acción de su producción, en el que se sacrifica la masa ante la porosidad y se busca lo tangible, aún si el volumen de la unidad escultórica era astillado en un pliegue o en una viruta, en definitiva, que se concentra en coeficientes corporales y táctiles más involucrados con lo pictórico que con lo escultórico.<sup>73</sup>

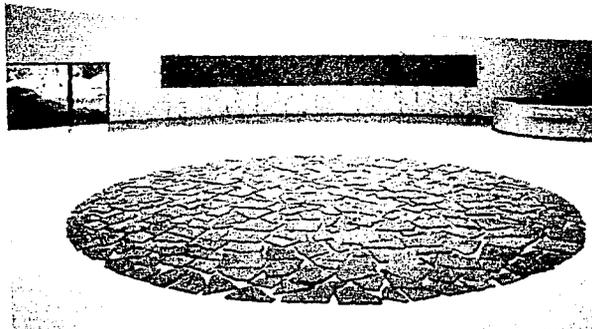
Otras artistas en buena medida precursoras de esta nueva actitud frente al material desde su aportación individual fueron Eva Hesse (imagen nº 41 y nº 42) y Louise Bourgeois (imagen 43). Ambas han sido catalogadas dentro de la corriente denominada como abstracción excéntrica, que tomó el nombre de la exhibición realizada por Lucy Lippard en el año de 1966 en la galería Fischbach de Nueva York.<sup>74</sup>

Una importante característica del trabajo de estas artistas es la desviación de las estrategias minimalistas hacia lo exótico y lo excéntrico, en la reivindicación de elementos vitalistas y sensoriales. Anna María Guasch, caracteriza a este carácter excéntrico, con la introducción del humor y la incongruencia.<sup>75</sup>

La utilización de materiales flexibles como látex, sacos, plásticos transparentes, cuerdas, vinilos, cauchos, etcétera, planteaba la noción de formas indeterminadas. En el caso de Bourgeois se suman a estas características la autoreferencialidad, el

inconsciente y simbolismo freudiano psicoanalítico que conforman una parte intrínseca de las obras.

Por su parte, Eva Hesse alteró las estrategias de seriación y literalidad minimalista al utilizar materiales flexibles y con ello introdujo cuestiones como lo orgánico y lo autoreferencialidad corporal.



Richard Long  
Imagen nº 44

## 2.2. El campo de la escultura en la Posmodernidad

¿Qué es la escultura? ¿Quién es el escultor? El tiempo se funde en el proceso, en el recorrido, en el documento, mientras el arte se regenera negando su definición.

Itzel Vargas.<sup>76</sup>

Tras la apertura de las prácticas artísticas en las décadas de los años sesenta y setenta, las propuestas "escultóricas" de los artistas, fueron tomando posturas cada vez más radicales, dificultando con ello la utilización del simple término "escultura" para designar a muchas obras, por lo que fue necesario revisar los límites del término y plantear una actualización del mismo.

Con respecto a esta problemática, Rosalind Krauss señala:

*El historiado-crítico se limitó a realizar un juego de manos más extendido y empezó a construir sus genealogías con los datos de milenios en vez de décadas. Stonehenge, las líneas de Nazca, las canchas de pelota tolteca, los túmulos funerarios indios.... cualquier cosa podía ser llevada ante el tribunal para rendir testimonio de esta conexión de la obra con la historia y legitimar así su condición de escultura.*<sup>77</sup>

Para Krauss fue necesario crear un nuevo esquema que involucrara las aportaciones desarrolladas por diversos autores durante las décadas posteriores a la segunda mitad del siglo XX en el ámbito de la escultura. De esta manera, propone el campo expandido de la escultura en el presente nuevas nomenclaturas: emplazamientos señalizados, construcciones-emplazamientos, estructuras axiomáticas y esculturas.

Al observar este nuevo esquema, nos percatamos de que desde entonces carecemos de un solo término que pueda designar a todas las prácticas como conjunto y que debemos considerar nuevas propuestas por medio "de definiciones abiertas, a veces un tanto imprecisas, quedando sentado que la lógica espacial de la práctica posmodernista ya no se organiza alrededor de la definición de un medio dado sobre la base del material o percepción de éste, sino que se organiza a través del universo de términos que se considera en oposición dentro de una situación cultural."<sup>78</sup>

Este nuevo tipo de valoración responde a la percepción posmoderna de nuestro tiempo que parece no tener un patrón de desarrollo lineal y progresivo. Este desarrollo o movimiento si es que lo hay es multidireccional, que en vez de configurar líneas de comportamiento, crea redes y relaciones entre distintos puntos o



Edna Pallares  
Imagen nº 45

coordinadas." *Se trata en realidad de un tiempo dialógico, donde las transformaciones se desenvuelven de un modo diferente, metafórico y en el sentido horizontal y expandido más que vertical y concentrado. Las dinámicas del cambio operan en los márgenes, en las fronteras, en los intersticios, en la minipolítica, en fin, en la compleja trama de recaudaciones que experimenta el mundo contemporáneo*".<sup>79</sup>

Parece no haber discursos artísticos contemporáneos que puedan prescindir del planteamiento posmoderno.<sup>80</sup> Sus características no nos son ajenas, las padecemos y también, las apropiamos a manera de justificación: la yuxtaposición de estilos, el carácter ahistórico de ésta yuxtaposición, la revaloración de grupos marginales de la cultura, la hibridación y el multiculturalismo, la pérdida de los límites de las disciplinas artísticas, entre los más obvios.

Esta condición ha sido denunciada por el crítico Hal Foster describiendo al arte contemporáneo como en un estado de pluralismo donde "no hay ningún estilo ni modalidad artística dominante, y ningún planteamiento artístico es ortodoxo".<sup>81</sup>

Según Foster, los nuevos imperativos del arte, en vez de la pureza y la unidad planteada por el modernismo, son lo perverso y lo marginal detonado por el cuestionamiento de distintos artistas durante el siglo pasado. La valoración de los últimos dos aspectos ha desembocado en una escena artística permeada por la aparente ausencia de ideologías, *en donde no existen formas artísticas específicas, sino más bien una situación que promueve la equivalencia*, entre obras y discursos.<sup>82</sup> Dentro del ámbito de la escultura, presenciamos este mismo desmoronamiento de los valores en cuanto a la percepción de la pureza del medio. Y encontramos una serie de intercambios, entre lo pictórico y lo escultórico, entre la cultura popular y la "alta cultura" y entre ésta última y la espectacularidad de los medios masivos de comunicación.

En la actualidad, según señala el artista visual Abraham Cruz Villegas, *el proceso escultura es inválido, su vigencia dio fondo con la institucionalización de las nuevas conductas tridimensionales en el arte*.<sup>83</sup>

Esta aseveración nos sirve para remarcar la imposibilidad de reducir la producción del arte contemporáneo a su relación con lo que antes se entendía como "disciplinas" artísticas, que si bien estas aún están presentes y vigentes en el panorama del arte, existen campos que ya han demostrado tener su propia validez y que continúan en expansión. La instalación, el video arte, el performance, el arte cibernético son algunas de estas nuevas nomenclaturas que se añaden al panorama artístico y que modifican nuestra percepción del mismo.

Con respecto al primer término, instalación, pese a que las definiciones específicas no abundan, por el contrario a su profusa utilización, encontramos la elaborada por Robert Atkins, en la que señala: *el significado cotidiano de instalación se refiere a colgar cuadros o al montaje de objetos para una exhibición. El significado menos generalizado y de reciente acuñación se refiere*

a la instalación como una obra artística creada para un sitio específico. En este sentido la instalación es creada especialmente para el espacio de una galería o para un espacio al aire libre y no se refiere a un grupo de discretos objetos de arte para ser contemplados como obras individuales sino como un ensamble o ambiente total. Las instalaciones proporcionan a los espectadores la experiencia de estar rodeados por la obra de arte.<sup>84</sup> En este sentido el espacio circundante es el elemento que cobra una enorme importancia en el proceso de percepción-interpretación e interacción del espectador

En consonancia con esta definición y de manera más específica Abraham Cruz-Villegas señala que *la instalación genera una nueva noción de arte en este siglo, para inaugurar un sistema en que la lógica opera sobre la interacción de elementos presentes de diversas áreas del conocimiento y la cultura.*<sup>85</sup> La consideración de este nuevo modelo del arte nos hace conscientes de la transformación generada especialmente en el ámbito de la recepción, es decir en el ámbito del espectador. A partir de las interacciones que se establecen con la obra, el sitio y el espectador, es donde se producen los entrecruzamientos entre distintos ámbitos como la política, la sociología, los medios masivos de comunicación, etcétera.

Cometeríamos un error al considerar a la instalación como la suplantación de la escultura, pues la producción de ésta última es aún vigente. Sin embargo, siguiendo la opinión del joven crítico y maestro Eric Castillo Corona, pese a que *no puede hablarse de una cancelación, ni de la trasposición totales del discurso convencional de la escultura en el medio del arte vigente... Lo que sí parece un hecho consumado, es la cuestión del relajamiento de los límites que anteriormente definían entre sí a las disciplinas a partir de las cuales se construye la imagen tridimensional.*<sup>86</sup>

Por su parte Itzel Vargas puntualiza ciertas características inherentes a la escultura actual en las que la *"funcionalidad conmemorativa, didáctica o decorativa ha perdido su importancia... las propuestas contemporáneas han decrecido en cuanto a su participación en el proceso sociopolítico* sin embargo esto ha implicado a la vez una práctica escultórica no limitada con la posibilidad de contenidos inéditos.<sup>87</sup>

A modo de cierre me parece importante retomar la relación entre objeto y espacio desarrollada por la escultora Edna Pallares en su tesis de maestría "El espacio como escultura o la escultura como espacio"<sup>88</sup> en la que hace patente la importancia que ha jugado la consideración del espacio en la escultura de la segunda mitad del siglo XX. Pallares define al espacio desde distintos ámbitos, el que nos interesa en este caso es el espacio "estético", definido por ella como aquello que tradicionalmente era considerado como el contenedor de significados y que es medible. Esta definición se ha abierto durante los últimos cincuenta años y ha introducido como parte intrínseca a este espacio estético contemporáneo la durabilidad, el desarrollo y la permanencia en el tiempo.

En la relación de los objetos con el espacio, la escultora señala que *"todos los objetos naturales o artificiales guardan una relación con respecto al lugar y temporalidad que ocupan en el espacio. Esta relación puede o no estar condicionada por actos o el hombre"*<sup>89</sup> Pallares puntualiza que esta relación entre el objeto y el entorno estará siempre condicionada a los significados y representaciones de cada parte; así mismo este vínculo se puede ser temporal, dando por resultado una relación espacio-tiempo en la que las únicas limitantes se encuentran en aquello que diferencia al objeto del entorno y viceversa.

## Notas del Capítulo II:

<sup>61</sup> Krauss, Rosalind, *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Ed. Alianza Forma, España, 1996.

<sup>62</sup>Waldman Diane, *Collage, Assemblage, and the found Object*, Ed. Harry N. Abrahams Inc., Nueva York, 1992, p.244. Traducción de Felipe Zúñiga González.

<sup>63</sup>Brea, José Luis, *Nuevas estrategias alegóricas*, Ed. Taurus, España, 1999, p.

<sup>64</sup> Et. Al., *Sculpture: the adventure of Modern Sculpture in the 19th and 20th centuries*, Ed. Taschen, Alemania, 1986, p. 174.

<sup>65</sup> A principios del siglo XX planteó con sus ready-mades un nuevo paradigma para el mundo del arte, sintetizado como *lo real en el arte*, la cotidianidad en el arte. Al jugar con la presentación de un objeto "ya hecho" o previamente fabricado como "obra de arte", cuya neutralidad estética, conducía al acto de elección del mismo —por parte del artista— y no al de su manufactura, con esto, se rompe con la idea del purismo estético de la "tecné", defendida por la visión tradicional de las bellas artes perdiendo su lugar protagónico dentro del arte.

<sup>66</sup> En esta obra, el escritor desarrollo un procedimiento de creación literaria que consistía en presentar una serie de palabras idénticas que decían o significaban dos cosas diferentes

<sup>67</sup>Ramírez, Juan Antonio, *Duchamp. El amor y la muerte incluso*, Ed. Siruela, Madrid, 1993, p.29.

<sup>68</sup>Kaprow, Allan. *Kaprow: Assemblage, environments & happenings*, en: Marchán Fiz, Simón. Op.cit. pp. 182.

<sup>69</sup>Duchamp, Marcel, *The Creative Act*, en Brea, José Luis, Op.Cit. p.20

<sup>70</sup>Guash, Anna María. *El arte último del siglo XX. Del post-minimalismo al multiculturalismo*. Ed Alianza, Madrid, España. 2001. p 40

<sup>71</sup>Morris Robert. *Antiform*, en Art Forum, abril de 1968, p. 32-35, en: Guash, Anna María, *El arte del siglo veinte en sus exposiciones*. Barcelona, Ed. del Serbal, 1997, p. 169.

<sup>72</sup>Guash, Anna María. *El arte del siglo veinte en sus exposiciones*. Barcelona, Ed. del Serbal, 1997, p.59 Ibidem. p. 177.

<sup>73</sup>Ibidem

<sup>74</sup>Guash Anna María, *El arte último del siglo XX. Del post-minimalismo al multiculturalismo*. Ed Alianza, Madrid, España. 2001. p. 33

<sup>75</sup>Ibidem.

<sup>76</sup>Vargaz Itzel, Vargas Itzel, *Disertaciones sobre el sentido de la práctica escultórica*, en :Et.al. *Escultura*

Mexicana,Ed., México, 2002, p. 352

<sup>77</sup>Krauss, Rosalind. *La escultura en el campo expandido*, en: Et. Al. *La Posmodernidad*. Ed. Kairós, Barcelona. 1988, p.60

<sup>78</sup>Ibidem.

<sup>79</sup>Mosquera, Gerardo. *Notas sobre globalización, arte y diferencia cultural* En: RIJNJA, Edith ed. *Zonas Silenciosas. Sobre Globalización e interacción cultural*, . Amsterdam, Ed. Rijksakademie van beeldende kunsten, 2001, p. 21.

<sup>80</sup>Desarrollado por autores como Jameson, Fukuyama, Pilles lipovetsky, jean Baudrillard , entre los más destacados.

<sup>81</sup>Foster Hal. *Against Pluralism*. EN: *Recordings. Art, Spectacle, Cultural Politics*. Ed. New Press, Nueva York, 1999, P. 13.

<sup>82</sup>Ibidem.

<sup>83</sup>Cruzvillegas, Abraham, *Sonrisas en el tiempo*, en : , Et.Al. *Escultura Mexicana. De la academia a la instalación*, Ed. Landucci, México, 2000, p.354.

Op.cit. p.73

<sup>84</sup>Atkins, Robert, *Art Speak. A Guide to Contemporary Ideas, movements and Buzzwords, 1945 to the present*, Ed. Abbeville, Nueva York, 1997, p. 105.

<sup>85</sup> Cruz-Villegas, Abraham. Ibidem.

<sup>86</sup>Castillo, Eric, *De la escultura a la tridimensionalidad pos escultórica*, Texto curatorial de la exposición: In situ: Cuatro propuestas tridimensionales contemporáneas, Galería SR-30, México D.F., octubre-noviembre del 2001.

<sup>87</sup>Vargas Itzel, Op.cit. p. 352

<sup>88</sup>Pallares Edna, *El espacio como escultura o la escultura como espacio*, p.34-35

<sup>89</sup>Ibidem

## Listado de imágenes del Capítulo II:

28. Pablo Picasso, *Cabeza (1930)*

Spies, Werner, *Esculturas de Picasso. Obra completa*, Ed. Gustavo Gili, España, 1971p.87

29. Pablo Picasso, *Cabeza de Toro, (1943)* Assamblaje Spies, Werner, *Esculturas de Picasso. Obra completa*, Ed. Gustavo Gili, España, 1971p.161

30. *Guitarra (1912-13)* Pablo Picasso.

Waldman, Diane. *Collage, Assamblage and the Found Objetc*. Ed.Harry N. Abrahams inc. E.U., 1992, p44.

31. Jean Arp. *Constelación con cinco formas blancas y dos negras. 1932 Variación III*. Waldman, Diane. *Collage, Assamblage and the Found Objetc*. Ed.Harry N. Abrahams inc. E.U., 1992, p134.

32. Max Ernst. *Fruit of long experience 1919*.

Waldman, Diane. *Collage, Assamblage and the Found Objetc*. Ed.Harry N. Abrahams inc. Nueva York, 1992, p128

- 33 Kurt Schwitters. Sculpture from the Third Merz-Bau in Eiterwatwer (1947).  
A.A.V.V., *20th Century Art. Museum Ludwig*, Cologne. Ed. Benedikt Taschen, Alemania. 1996. p.668.
34. Rueda de bicicleta. (1913). Marcel Duchamp.  
Cabanne Pierre. *Duchamp & Co.* Jean Claude Dubost ed. Ed. Pierre Terrail. 1997, Francia, p 87.
- 35 Kurt Schwitters. Merz Construction (Merzbau) (1923-33) Assemblaje en la casa del artista destruída en 1943.  
Waldman, Diane. Collage, Assamblage and the Found Objetc. Ed. Harry N. Abrahams inc. E.U., 1992, p.121.
- 36 Allan Kaprow. The Yard ( 1961) Instalación-Happening.  
Waldman, Diane. Collage, Assamblage and the Found Objetc. Ed. Harry N. Abrahams inc. E.U., 1992, p275.
37. Robert Morris Corner Piece  
Tiberghiem, Gilles A., Land art, Ed. Princeton architectural Press, E.U., 1996, p. 65
38. Robert Morris, Sin título (1964)  
Tiberghiem, Gilles A., Land art, Ed. Princeton architectural Press, E.U., 1996, p. 63
- 39 Robert Morris, Earthwork, (1968)  
Tiberghiem, Gilles A., Land art, Ed. Princeton architectural Press, E.U., 1996, p. 42
- 40 Robert Morris, Sin Título (1967)  
Guash, Anna Maria, El arte ultimo del Siglo XX. Del postminimalismo al multiculturalismo, Ed. Alianza Forma, España, 2000, p p. 44
- 41 Eva Hesse, Several  
Waldman, Diane. Collage, Assamblage and the Found Objetc. Ed. Harry N. Abrahams inc. E.U. 1992, p.303.
- 42 Accession III (1967-1968) Eva Hesse.  
V.V.A.A., *20th Century Art*, Museum Ludwig Cologne, Ed. Taschen Alemania. 1996. p 439.
- 43 Louise Bourgeois, Doble negative (1963)  
Guash, Anna Maria, *El arte ultimo del Siglo XX. Del postminimalismo al multiculturalismo*, Ed. Alianza Forma, España, 2000, p. 33
- 44 Richard Long, Red Slate Circle.  
<http://www.guggenheimcollection.org>
45. Edna Pallares, *Una presencia diminuta*, 2000  
artista@galeriaelestudio.com.mx  
<http://www.galeriaelestudio.com.mx/ednapallaresb.htm>

## Capítulo III:

### PRIMITIVISMO CONTEMPORÁNEO



Andy Goldsworthy  
Imagen nº 46

#### 3.1. Revisión de los conceptos de entorno y objeto: Natural vs Artificial

Como parte de la revisión hecha en los dos capítulos anteriores, en este capítulo presento a dos escultores contemporáneos, el británico Andy Goldsworthy y la mexicana Yolanda Gutiérrez. La revisión de algunas obras de ambos artistas parte del interés personal por extender y especificar ciertas cualidades de la escultura contemporánea desarrolladas en entornos naturales por medio de estrategias de representación como la instalación y la escultura efímera. Este último punto que da título a este proyecto de investigación será el eje conceptual del capítulo.

Antes de abordar el análisis de los dos autores mencionados, deseo puntualizar dos conceptos: entorno y objeto, a la luz de la división natural vs artificial, por ser dos puntos fundamentales para el análisis posterior sobre las obras de los artistas de este capítulo.

Nuevamente retomo el texto la artista Edna Pallares para clarificar las nociones ya mencionadas. Entorno, nos dice Pallares, es *el sitio donde convergen los objetos y los acontecimientos*<sup>90</sup>. El entorno se desprende de su neutralidad en el momento en el que el hombre es capaz de asignarle una significación física e ideológica. A partir de estos dos aspectos material-sensorial y cultural –mental, podemos dividir o clasificar al entorno en dos grandes categorías:

artificial y natural.

Por “natural” entendemos aquel sitio el cual no ha sido transformado por la mano del hombre, de ahí que pueda ser considerado como el espacio “en espera” de la acción del hombre o “fuera” de ella.

Por su parte, el entorno artificial es aquel que por medio de la acción humana cumple con una serie de funciones (políticas, sociales, ideológicas) las cuales descansan en la implementación de un orden (arbitrario). Una de las características fundamentales de la ordenación de un entorno es que éste puede ser delimitado (también arbitrariamente) por medio de medidas y nociones como la orientación y la localización geográfica. Cabe señalar que el entorno artificial por excelencia es la ciudad, en ésta se entrecruzan todas las características mencionadas arriba, creando un tejido o red de significados.

El entorno natural puede ser definido por medio de la negación de las cualidades asignadas al entorno artificial, sin embargo, al hacerlo pasaríamos por alto que la clasificación “natural” es ya el inicio de una delimitación y una organización humana-arbitraria. Así que podemos decir que el espacio natural está también definido (por los seres humanos) como un conjunto de elementos, relaciones, procesos e interacciones.

Como mencionamos en el capítulo anterior el entorno está íntimamente relacionado con los objetos; estos pueden ser igualmente clasificados en las mismas dos grandes categorías de natural y artificial.

Antes de profundizar en las diferencias en estas dos grandes categorías, es necesario apuntar una definición provisional de qué es un objeto. Un objeto, continuando con el texto de Pallares, es antes que nada una “cosa material” y real que tiene una presencia física, espacial y temporal<sup>91</sup>.

La presencia física presenta dos aspectos importantes, la de la apariencia que depende de la percepción visual de texturas, colores y formas.

El segundo aspecto nos conecta con la presencia espacial, en el sentido que los objetos tienen dimensiones y con ellos ocupan un lugar en el espacio circundante. Además los objetos tienen también un espacio interno que está en gran medida determinado por su forma.

La temporalidad puede ser permanente o efímera o una mezcla de ambas<sup>92</sup>, según señala Pallares, esta condicionada por la correlación del objeto con la naturaleza como los cambios físico-químicos de la materia, los cambios climáticos, etcétera.

Los objetos ya sean naturales o artificiales cuentan con múltiples significaciones (al igual que el entorno) dependiendo de dónde se encuentran, de qué están hechos, etc. Sus significados en relación con el entorno es también múltiple y cambiante.

Los artistas revisados a continuación trabajan primordialmente con la relación de entorno y objeto, con un especial énfasis en la utilización del entorno "natural" y de los objetos construidos con materiales igualmente naturales.

Sin embargo, cuando trabajan en espacios "neutrales" como galerías, ambos ponen en cuestión, cada uno de manera distinta, la disyuntiva entre natural y artificial, resaltando la relación hombre y naturaleza.

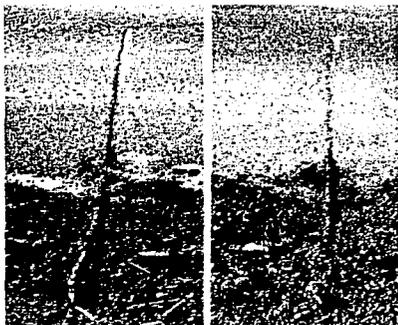


Andy Goldsworthy  
Imagen n° 47

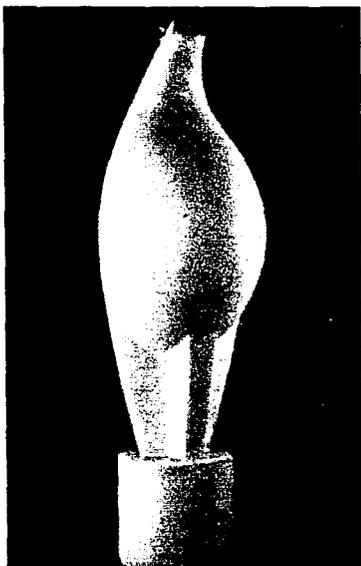
### 3.1 Andy Goldsworthy

*Disfruto de la libertad de usar únicamente mis manos y de herramientas "encontradas"- una piedra afilada, la pluma de un ave o una púa. Aprovecho las oportunidades que cada día me ofrece: si está nevando, trabajo con la nieve, si hay una hojarasca, trabajo con las hojas; el viento soplando sobre las copas de los árboles se convierte en un abastecedor de ramas y troncos. Cuando me detengo en un lugar o cuando recolecto material, lo hago por que siento que algo debe ser descubierto. De este modo es que puedo aprender algo.<sup>93</sup>*

Andy Goldsworthy es un artista británico, que comenzó su carrera artística a finales de los años setenta. Realizó estudios en el Colegio de Artes Bradford, siendo esta la única ocasión en la que el artista recibió una instrucción formal en artes.



Andy Goldsworthy  
Imagen nº 48



Constantin Brancusi  
Imagen nº 49

Durante esos años trabajó en una granja en donde inició su exploración del entorno y materiales naturales que caracterizan su obra posterior.

Terry Friedman <sup>94</sup>destaca, en la cronología incluida en el libro *Time*, que el trabajo de Goldsworthy en la granja fue una experiencia que lo marcaría para el reto de su vida.

El apilar pacas de heno, alimentar a los animales, así como observar las huellas dejadas por el ganado y por los granjeros se convirtió con el paso del tiempo en parte de sus reflexiones en torno a su práctica escultórica, y finalmente permeó en aspectos formales de sus primeras obras. El propio artista señala que *"el trabajo en la granja me trajo la conciencia la brutalidad de la naturaleza y la cercanía con la muerte, que es imposible de esquivar"*.<sup>95</sup>

Para el año de 1976, comienza a trabajar en la Bahía Moracambe, en Lancashire, Escocia, en obras en las que ya se encuentran presentes algunos de sus intereses formales más recurrentes como la recontextualización y reordenamiento de objetos naturales dentro de un entorno natural, así como sus famosos "lanzamientos" de arena (imagen nº 47)

La pieza "Piedras hundiéndose en la arena" de 1976 (imagen nº48) tiene definitivamente una resonancia formal con el trabajo del artista Richard Long "Caminando una línea en Perú" de 1972 (imagen nº21 ). Sin embargo, pese a esta estrecha similitud formal Goldsworthy no define sus proyectos como pertenecientes al grupo de artistas como Morris, Heizar, De María y Christo; prefiere ser relacionado con el trabajo de los escultores británicos Ben Nicholson y Peter Nash.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Andy Goldsworthy  
Imagen nº 50



Andy Goldsworthy  
Imagen nº 51

Goldsworthy reconoce estar en deuda con los planteamientos de Carl André y Richard Serra, ambos pertenecientes a la corriente minimalista; también admite una fuerte filiación con la escultura modernista de Brancusi (imagen nº 49).

En consonancia con la obra de los tres autores mencionado arriba, Goldsworthy apunta que: *"la simplicidad es el objetivo a alcanzar"*<sup>96</sup>.

Por ello al hacer o construir la economía es difícil de alcanzar, especialmente porque la simplicidad no puede ser definida como un mera línea, un círculo o un cuadrado. La idea de simplicidad según apunta el propio escultor, es más cercana a la definición de Brancusi *"como ese tipo o clase de simplicidad sensual"*.<sup>97</sup>

*" La simplicidad, la elegancia y en algunas ocasiones la delicadeza al igual que la belleza, forman parte de esta idea de simplicidad sensual. Todas estas cualidades son develadas a través del medio y de los materiales naturales, ya sean un madero o una hoja, una flor o una rama, un hueso, piedras, barro, hielo o nieve"*.<sup>98</sup>

Goldsworthy no trabaja meramente con la apariencia mimética de los materiales o de sus temas, por el contrario enfatiza su forma y esencia.

Por ejemplo, una bola de nieve será maciza y a la vez hueca. Con esto hace implícito el peso, pero a la vez enfatiza la delicadeza de la nieve acentuando su cualidad de adherencia.

Por medio de las cualidades físicas del material y la forma, el artista nos hace evidentes conceptos que parecen opuestos, constantemente nos obliga a mirar dos veces, para reconocer y darnos cuenta de las conexiones entre los elementos.



Andy Goldsworthy  
Imagen nº 52



Andy Goldsworthy  
Imagen nº 53

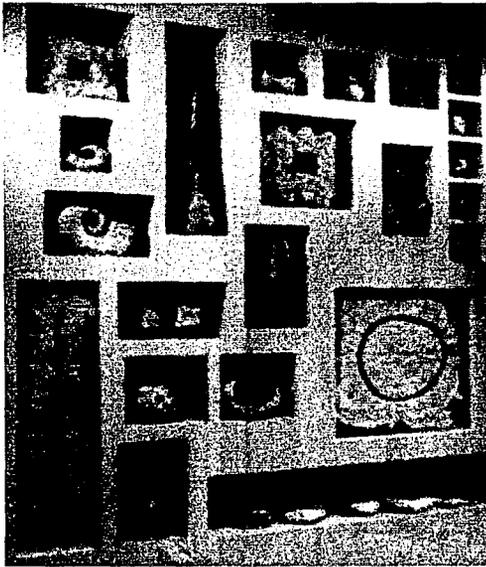
Los materiales naturales con los que trabaja se funden con formas básicas como: espirales, conos, círculos, columnas, esferas y líneas ondulantes. Usualmente estas formas intervienen árboles, colinas, ríos, en su contexto o entorno natural, convirtiendo a éste en parte integral de la escultura.

Es es este aspecto en la que podemos apuntar que Goldsworthy no trabaja enteramente con objetos, por el contrario trabaja con las interconexiones entre la intervención objetual-escultórica a un entorno y la influencia que éste ejerce sobre la primera. De modo que el objeto escultórico efímero queda conformado por distintos "momentos": creación, climax expresivo y degradación que integran la "verdadera obra".

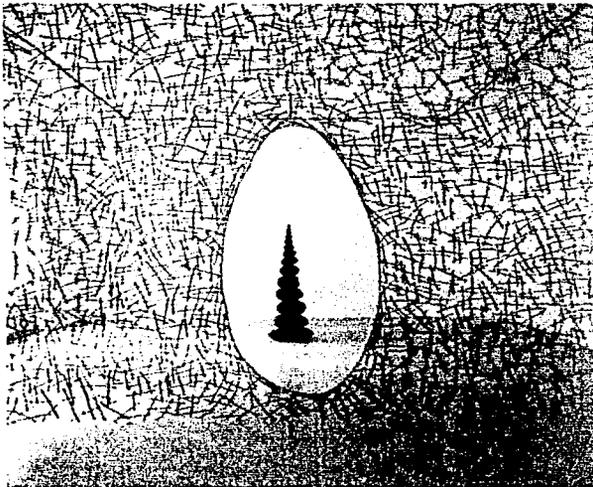
A partir de la siguiente declaración del autor podemos inferir la importancia que tiene para este escultor el involucrar todos los aspectos mencionados arriba:

*"No son los materiales en los que me encuentro interesado sino en las conexiones con el todo, el todo del sitio y la vida propia de los materiales...La idea de adquirir materiales por medio de catálogos, no importando si es madera, barro o piedras, no se compara a la experiencia de obtener por tus propios medios en los sitios en los que se encuentran naturalmente. Es esta conexión entre los materiales y el entorno lo que alimenta mis ideas".<sup>99</sup>*

Observamos que parte fundamental del planteamiento escultórico de este autor es el proceso de creación –degradación , a partir del cual se tiende un puente hacia la naturaleza; la cual constituye un proceso continuo del que el nacimiento, la muerte, el germinar de una semilla, o el desprendimiento de la corteza de los árboles forma parte.



Andy Goldsworthy  
Imagen nº 54



Andy Goldsworthy  
Imagen nº 55

Es justamente este carácter global de los procesos de la naturaleza lo que interesa primordialmente a este autor de modo que *"el material, el sitio y la forma son un todo inseparable en la obra resultante"*.<sup>100</sup>

De este modo, afirma Goldsworthy *"es muy difícil decir donde termina y donde comienza. La energía y espacio alrededor de la materia son tan importantes como la energía y el espacio dentro de ésta. El clima como la lluvia, el sol, la nieve, las ventiscas, la niebla, son la manera externa en la que el espacio se hace visible. Cuando toco una roca, estoy tocando y trabajando con el espacio circundante a ésta. Pues no es independiente de aquello que la rodea, el modo en el que yace sobre el piso me indica el modo en que debo trabajarla"*.<sup>101</sup>

Debido al carácter efímero de su trabajo, Goldsworthy utiliza la fotografía de la cual señala: *"la fotografía es la memoria a partir de la cual evoco la experiencia de la realización de una obra en un espacio abierto"*.<sup>102</sup>

Cada proyecto permanece, crece y se degrada como parte de un ciclo, es por ello que la fotografía juega un rol fundamental al documentar el paso del tiempo, factor que como veremos a continuación es indispensable para este artista. No es casualidad que el último libro que recopila sus últimos proyectos lleve el título de Tiempo (Time). Goldsworthy intenta mostrar por medio de la fotografía el "momento" en el que la obra alcanza su mayor intensidad expresiva, pudiendo mostrar tácitamente tanto el proceso de creación y como el de degradación de la obra.

Por años el trabajo Andy Goldsworthy ha estado fincado en el profundo conocimiento de la noción del lugar como algo intrínsecamente ligado al paso del

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Andy Goldsworthy  
Imagen nº 56

tiempo. Es por ello que retorna al mismo sitio con el paso de las diferentes estaciones del año, en donde encuentra siempre cambios graduales que permiten descubrir los rasgos específicos de dicho lugar y su influencia sobre la obra realizada (imágenes nº50, nº 51, nº 52, nº 53 )

Goldsworthy intenta por medio de su trabajo recuperar y reforzar la relación entre el hombre y la naturaleza. Sus obras revelan la capacidad humana por controlar de manera eventual los procesos naturales, los cuales sin embargo, al final terminan por imponerse.

Hasta ahora hemos mencionado algunas de las premisas a partir de las cuales este escultor crea sus obras. Toca ahora elaborar un paréntesis para diferenciar las posibles repercusiones de las mismas premisas creativas estipuladas por Goldsworthy cuando se reproducen en un espacio artificial, como lo es una "galería de arte". En este caso las intenciones por evidenciar el "proceso" e integrar la obra al entorno, ceden ante la carga "decorativa" de los materiales y las soluciones formales. En piezas como "Leaf Works" de 1996-1997 (imagen nº 54) y "Horse -chestnut stalk screen and stone pile" de 1998 (imagen nº 55), podemos apreciar esta aseveración.

Ante este asunto, el propio Goldsworthy declara que " *la belleza contiene un sentido de verdad, el cual es la verdadera dificultad pues existe también una sensibilidad en torno al lo bello, que no es verdadera belleza sino solo decoración y lindura. Creo que a veces vuelo muy cerca de ello, y cuando una pieza falla cae en el ámbito de la decoración. Lucho todo el tiempo contra ello...Las flores, pétalos, hojas, nieve y hielo, son todos sujetos que han sido recubiertos por el sentimentalismo durante tanto tiempo que muchas veces no podemos verlos separados de éste. El reto es olvidar estas cargas emocionales en los trabajos para poder alcanzar una visión desapegada de este sentimentalismo.*"<sup>103</sup>

La posición que este escultor declara en cuanto a la relación entre belleza y naturaleza es aún mas clara en la siguiente declaración:

" *La naturaleza es intensamente bella y al mismo tiempo amenazadora. He tenido esta sensación cuando he presenciado como el viento ha derribado árboles en un bosque, o eventos naturales similares. Tan pronto como te internas dentro de la naturaleza te percatas de que todo crece, muere, crece, está vivo. Existe un increíble vigor, energía y vida en todo ello. Algunas veces esto me resulta difícil de entender. Yo espero no desarrollar una visión sensibilera de la naturaleza, por que aunque encuentro una gran belleza en ella, también creo que ésta remarcada por sentimientos extremos.*"<sup>104</sup>

Por otro lado un aspecto interesante sobre los últimos proyectos del autor se encuentra 'The Sheepfold Project' (imagen nº 56), que consiste en construir una serie de establos para ovejas en la manera tradicional escocesa que constituye una declaración severa acerca de la importancia de la revalorización de la vida y costumbres rurales, partiendo de esto podemos desglosar la posición política del autor respecto a los

objetivos de esta pieza y en general de su producción escultórica cuando afirma que:

*"Me angustia la manera en la que la vida rural es percibida, la manera en la que la gente escribe sobre ella, un poco en un tono de sorna. Es visto como algo periférico que no tiene validez ni vigencia. Esto me da la sensación de que la tierra ha sido marginada de la conciencia de las personas. Y considero que ésta misma respuesta se extiende sobre el mundo del arte en cuanto a mi propuesta artística."*<sup>105</sup>

De ahí que para este artista la importancia de su trabajo radica en que la gente comience a mirar la tierra de una manera en la que nunca lo ha hecho.

Esta última declaración nos permite enlazar este interés manifestado por Goldsworthy en torno a la importancia de rescate de la cultura rural y del medio ambiente, con la obra de Yolanda Gutiérrez, quien como se verá guarda importantes consonancias con ciertas premisas de Goldsworthy, pero a la vez las lleva hacia distintos terrenos.



Yolanda Gutiérrez  
Imagen nº 57



Yolanda Gutiérrez  
Imagen nº 58



Yolanda Gutiérrez  
Imagen nº 59

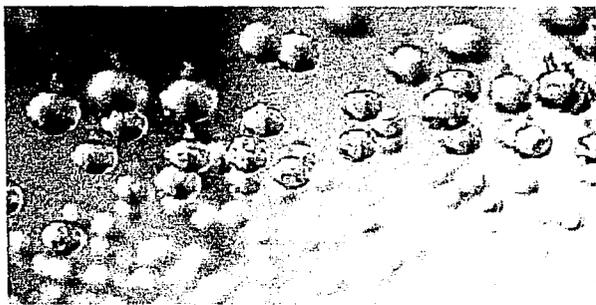


Imagen nº 60

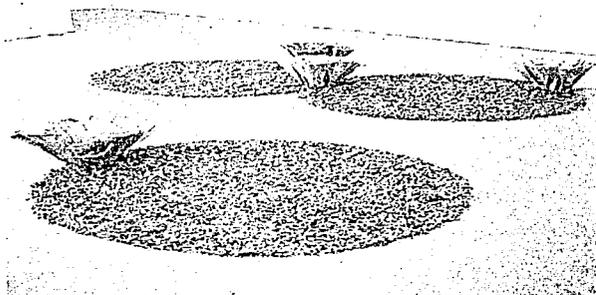


Imagen nº 61

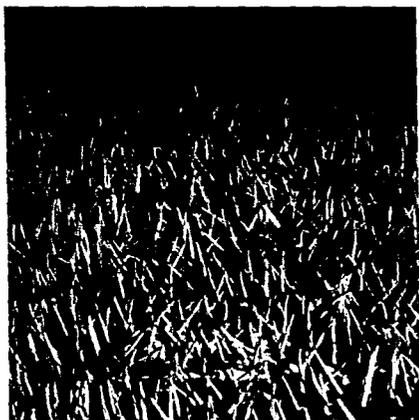


Imagen nº 62

### 3.2. Yolanda Gutiérrez: La identidad cultural.

El latinoamericano ha tenido siempre que preguntarse quién es, simplemente por que le resulta difícil saberlo (...) El latinoamericano sufre a menudo un complejo en la encrucijada que lo conduce a afirmarse mediante relatos ontologizadores. O proclama que es tan europeo, indio o africano como cualquiera-o aún más-, o se acompleja por no serlo del todo. Cree pertenecer a una nueva raza de vocación universalista o se siente víctima del caos y escindido entre mundos paralelos. Su complejidad lo confunde o lo embriaga...

Gerardo Mosquera.<sup>106</sup>

Al final de la década de los ochenta aparecieron, según la historiadora Anna María Guasch, los primeros indicadores de la superación de la posición hegemónica de la cultura occidental en el mundo, lo que permitió a las manifestaciones artísticas del denominado Tercer mundo introducirse en el panorama artístico internacional.

La década de los noventa vio surgir un nuevo tipo de internacionalismo, que parecía sugerir una nueva manera de entender y valorar las culturas y obras artísticas no occidentales.

Sin embargo, esta postura no puede ser considerada como un solo planteamiento, de reciente creación, por el contrario responde a las aportaciones de muchos pensadores del siglo veinte procedentes de distintas disciplinas.<sup>107</sup> El principal planteamiento del multiculturalismo es el reconocimiento del fin del monopolio occidental y la implícita aceptación de la pérdida de la propia identidad cultural en beneficio de la pluralidad cultural.

Esta postura, según la autora tiene por lo menos dos puntos principales de agrupación: *“el institucional, generador de una política de corrección y de reconocimiento de las cuestiones de la alteridad y del multiculturalismo a través del diseño de exposiciones y de la programación de eventos*

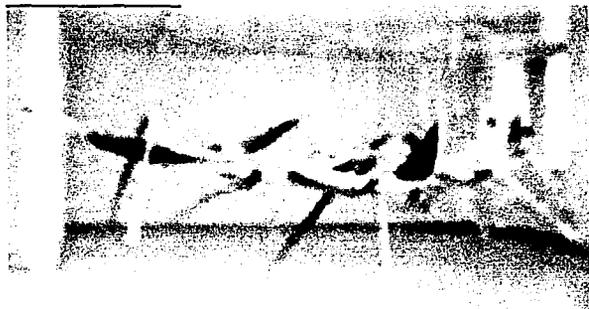


Imagen nº 63

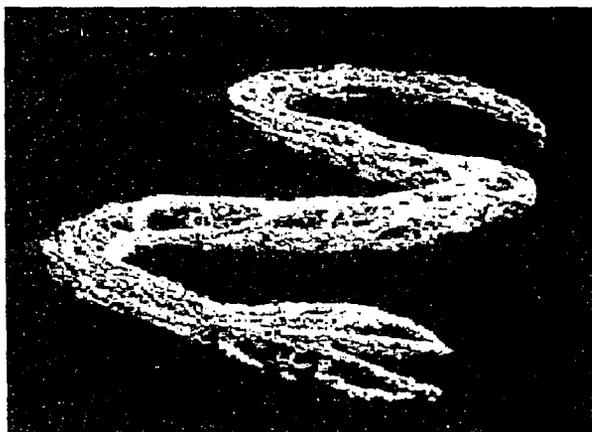


Imagen nº 64

*culturales, y el posicionamiento intelectual, caracterizado por una actitud teórico-reflexiva potenciadora de discursos y de estrategias muy diversas, defensoras tanto de un nuevo internacionalismo (new internatinalism) entendido desde una perspectiva global como de una necesaria perduración de la diferencia*

108

Existe una clara polaridad entre las valoraciones lanzadas desde posiciones como el viejo y aún vigente hegemonismo occidental y las posturas pertenecientes a teóricos y curadores independientes, de origen occidental o no occidental.

En el caso específico del arte latinoamericano encontramos la postura de Gerardo Mosquera, quien enfatiza, el asunto de la identidad (desde un nacionalismo) que para muchos artistas, evidencia la problemática subyacente a la cuestión de la supuesta inclusión cultural global, que implica por un lado la homogenización y desterritorialización y por el otro la auto-marginación por medio de la auto-exotización.

Yolanda Gutiérrez (imagenes nº 57 y nº 58). Estudió en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM. Ha desarrollado obras que van desde esculturas, objetos, instalaciones así como diversos proyectos para sitio específico. De sus proyectos para sitio específico más conocidos fue la pieza "El río surrura y silva la serpiente" (imagen nº 59) serpiente de maíz presentada en la bienal de Insite 1999, así como la obra "Esferas vivientes" (imagen nº 60) presentadas en su exposición individual "Atl" en el Museo Amparo en Puebla en el mes de julio del 2000.

Su obra ha sido vinculada a corrientes como el arte de la tierra o ambientalismo, en gran medida por utilizar el paisaje como soporte, pero también por utilizar en varias obras materiales orgánicos. Sin embargo más que ser una mera apropiación o actualización de dichas corrientes, su obra se enlaza en buena medida a los planteamientos de otros

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

artistas latinoamericanos, como José Bedia, sobretudo por que Gutiérrez basa gran parte de su producción en el estudio de culturas no occidentales, especialmente la culturas mesoamericanas mexica y maya.

El planteamiento de su última exposición "Atl" se centró en el tema del agua. Gutiérrez apunta que realizó una investigación del tema en textos referentes a culturas como la china, la maya y la náhuatl. Y trata en gran medida de desarrollar lo que ella describe como "la forma ideal de vida y de sociedad", que en sus propias palabras consiste en "*una equilibrada y estrecha relación entre el hombre, la naturaleza y la espiritualidad, como una cultura que rija sus actividades cotidianas, desde las más mundanas y simples, hasta el gobierno de una sociedad más sana y armónica con su medio ambiente*"<sup>109</sup>.

Gutiérrez, como hemos mencionado desarrolla su producción a partir de estrategias del arte contemporáneo (relacionadas con el arte de la tierra, el informalismo y el arte póvera), pero por otro lado, introduce contenidos muy específicos referentes a culturas milenarias, así como una vocación ambientalista.

A continuación podremos percibir las intenciones de la artista referente a su proyecto "Atl": "*La exposición representa el camino a seguir por el individuo, el espectador, para comprender su verdadera dimensión dentro de la realidad y como parte de la naturaleza; una dimensión divina en la que transita de la mano con entes naturales, en ocasiones benefactores y en otras exigentes, depositarios de un tributo indispensable para la continuación de la vida; que nos recuerde que nuestro papel como humanidad dentro de este privilegiado planeta azul de vida se rige por fuerzas en constante movimiento y cambio, en las que debemos participar activamente para dinamizar y conservar este ritmo cíclico... Para este fin re-semantizaré algunos símbolos de estas culturas con imágenes poéticas tridimensionales y sumamente*

*sencillas que nos envuelvan como un ambiente, para ubicarnos en ese camino a través del cual el espectador conocerá el espíritu de la filosofía de estas culturas y tal vez algunos encuentren conocimientos útiles para desarrollarse como personas y sociedad"*

<sup>110</sup>

En esta declaración identificamos la orientación de tipo narrativo y didáctico de la propuesta de Gutiérrez. En primer término al apropiarse de algunos símbolos pertenecientes a culturas no occidentales, construyendo con ellos una gramática poética, con la que construirá sus ambientes, y en segundo lugar, al pretender que dichas obras presenten su visión ecológica y espiritual.

Las piezas de Gutiérrez se constituyen como un entrecruzamiento entre el objeto tridimensional-espacial y una poética visual que tiene un trasfondo narrativo. Como ejemplo de ello podemos revisar su planteamiento de la pieza "La Corriente" 1997 (imagen n°63):

*"Esta instalación representa la corriente de un río que toma forma a través de la sucesión de pequeñas canoas elaboradas con vainas de cocotero, suspendidas en el espacio y transportando cenizas, en dirección imaginaria hacia una nueva vida en un ciclo interminable. La corriente del río dibuja un circuito interminable en un simil del ciclo de la vida. El río como el agua, es símbolo de vida y de regeneración; las cenizas simbolizan la muerte, y las canoas la presencia humana, en una íntima y armoniosa relación con la naturaleza"<sup>111</sup>. En el texto presentado por la artista se mencionan culturas como la egipcia, la china-taoísta, la náhuatl, creando una auténtica red de datos, un tanto de manera antropológica".*

Es en las intersecciones entre las referencias temáticas, las estrategias de representación y los materiales en donde observamos como la artista despliega distintos campos de significación. Estos abarcan desde

una auto-referencialidad de tipo biográfica, hasta cuestionamientos sobre la cultura y la sociedad.

### 3.4. Reflexión final:

Hemos revisado a estos dos autores con la intención de aclarar el término de "escultura efímera", que es evidente en los modos de producir de ambos autores, sobretodo cuando lo hacen en entornos naturales. En entornos artificiales o "neutrales" como el de una galería, podemos puntualizar que en muchos casos el carácter efímero se modifica pues se interrumpe el "ciclo" de la obra de producción, clímax expresivo y formal y descomposición. Sobretodo en el caso de Gutiérrez podemos observar que aunque trabaja con materiales naturales y en entornos igualmente naturales, también trabaja con procedimientos que involucran un tipo de materiales no necesariamente biodegradables o perecederos. Sin embargo mantiene como referente la toma de conciencia ecológica, al igual que Goldsworthy.

Un punto importante que diferencia a éstos autores entre sí es en el punto de la identidad cultural, la cual es el subtítulo con el que nombramos el apartado de Gutiérrez.

Esta cuestión es clara cuando revisamos que en Goldsworthy los elementos de su gramática formal están más enraizados en una estética minimalista que en un trasfondo simbólico o espiritual, al contrario, Gutiérrez pone un especial énfasis en las soluciones formales para que presenten cierta consonancia con el contenido de tradiciones mesoamericanas y orientales, constituyendo una parte fundamental de su propuesta.

De modo que cuando nos enfrentamos ala obra de esta autora no podemos pasar por alto los títulos y los símbolos tanto de los objetos como de los materiales empleados, pues es partir de éstos, encontramos el sentido global de la obra.

Por su parte en Goldsworthy también son importantes los materiales y el contexto ,pero éstos, salvo en el caso específico del proyecto de los establos tradicionales escoceses para ovejas (Sheepfold proyect), su conexión no se encuentra en el ámbito de la identidad nacional o cultural. Si existe algún punto que tienda a politizarse en su propuesta es en el sentido de la conciencia ambientalista o ecológica para ser más conscientes de los procesos naturales de los que formamos parte y los cuales atentamos a partir de nuestra cultura occidental-industrial-urbana y tecnológica.

### Notas del Capitulo III

90. Pallares, Edna, OP.cit. p.28.

91. Ibidem, p. 30

92. Ibidem

93. Goldsworthy, Andy, en [http://cgee.hamline.edu/see/goldsworthy/see\\_an\\_andy.html](http://cgee.hamline.edu/see/goldsworthy/see_an_andy.html).

94. Friedman, Terry, Time, Edd. Harry N. Abrahams, Londres-Nueva York, 2000, p.180

95. Ibidem.

96. Lowenstein Oliver Fourth Door Review. en: <http://resurgence.gn.apc.org/issues/lowenstein207.htm>. Traducción de Felipe Zúñiga Glez.

97. Ibidem

98. Ibidem

99. Ibidem

100. [http://cgee.hamline.edu/see/goldsworthy/see\\_an\\_andy.htm](http://cgee.hamline.edu/see/goldsworthy/see_an_andy.htm). Traducción de Felipe Zúñiga Glez.

101. Ibidem

102. Friedman, Terry, Op. Cit. P.180

103. Lowenstein Oliver, Op.cit. Traducción de Felipe Zúñiga.

104. Ibidem.

105. Ibidem.

106. Mosquera Gerarado, Sobre Arte, Política y Milenio en America Latina, en Guash, Anna María, El Arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural, Ed. Alianza Forma, España, 2000, p.575.

107. Uno de dichos planteamientos es el de «aldea global» de Marshall Mc Luhan, así como la teoría del «otro» desarrollada por Michael Foucault a partir de Lacan.

108. Guash, Anna María, El Arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural, Ed. Alianza Forma, España, 2000, p.597.

109. Gutiérrez, Yolanda, «Atl:Agua», Catálogo de la exposición de Yolanda Gutiérrez, Museo Amparo, Benemérita Universidad de Puebla, Puebla, 2000.

110. Yolanda Gutiérrez, Dossier de la artista del Museo de Arte Contemporáneo Carrillo Gil, Sin publicar.

111. Ibidem.

### Listado de imágenes del Capítulo III:

46. Andy Goldsworthy, Leaf riverstone, 1999. Ithaca, Nueva York.

GOLSDWORTHY, Andy, Time, Ed. Harry N. Abrahams, Londres y Nueva York, 2000, p.164.

47. Andy Goldsworthy, Red river stones ground to powder and trown, 1999.

Penpont, Dumfriesshire.

GOLSDWORTHY, Andy, Op.cit p.6

48. Andy Goldsworthy, Stones sinking in sand, 1976.

Morecambe Bay, Lancashire.

GOLSDWORTHY, Andy, Op.cit p.181

49. Constantin Brancusi, El Pájaro.

Jaffé L.C., Et. Al., Historia del Arte, Ed. Salvat, Tomo 11, 1976, Barcelona, p.180

50. Andy Goldsworthy, Stick hole spring into summer, 1999

Scaur Glen, Dumfriesshire.

GOLSDWORTHY, Andy, Op.cit p.32

51. Ibidem.

52. Ibidem

53. Ibidem

54. Andy Goldsworthy, Leaf works, 1998.

GOLSDWORTHY, Andy, Op.cit p.200

55. Andy Goldsworthy, Horse-chestnut stalk screen and stone spite, 1998.

Ibidem

56. Andy Goldsworthy, Bocetp para el Sheepfold proyect, 1996..

GOLSDWORTHY, Andy, Op.cit p.198

57. Yolanda Gutiérrez (corona de espinas) , Reina Madre, 1977 .

Online version of The Paris Free Voice co-published with thinkparis.com and Gyoza Media.

© 1999 parisvoice.com

<http://parisvoice.com/99/april1/html/artnews>

58. Yolanda Gutiérrez "Threshold" 1992 (detail)

28 sets of cow jaw bones

Name & Contents <http://www.artnet.com/magazine/reviews/cassidy/cassidy12-18-98.asp>

59. Yolanda Gutierrez, The river whispers to us, and the snake hisses, 1999  
dried corn sculpture in the lake at San Idelfonso Pueblo, Santa Fe.

<http://www.artnet.com/magazine/reviews/robinson/robinson7-9-99.asp>

60. Yolanda Gutiérrez. "Rocío" 2000

[http://www.criticarte.com/homepages/archivo/exposiciones\\_y\\_analisis.articulos/Yolanda\\_Gutierrez\\_envuelta\\_en\\_la\\_fragilidad\\_y\\_la\\_luz\\_del\\_agua.html](http://www.criticarte.com/homepages/archivo/exposiciones_y_analisis.articulos/Yolanda_Gutierrez_envuelta_en_la_fragilidad_y_la_luz_del_agua.html)

61. Yolanda Gutiérrez, Primordial, 1994,  
Bones and ashes. Dimensiones variables  
[http://www.otisart.edu/BMG\\_Site/LAS\\_NM.htm](http://www.otisart.edu/BMG_Site/LAS_NM.htm)

62. Yolanda Gutiérrez (1970 - ), La tormenta (The Storm), 1997.

Montage of agave thorns and lead plates ,  
450.00 X 550.00 cm.

Galería Yvonamor Palix Collection

<http://www.virtualmuseum.ca/Exhibitions/Landscapes/s-ig4-e.php3#>

©CHIN 2001. All Rights Reserved.

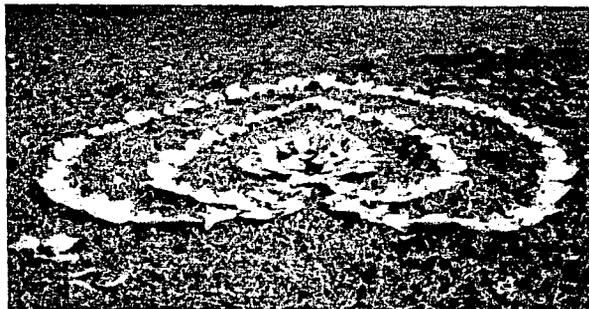
63. Yolanda Gutiérrez, La Corriente.

La Corriente <http://primeirasedicoes.expresso.pt/ed1339/ce-agenda.asp>

64. Yolanda Gutiérrez, «Malaire»

Escultura colgante de serpiente de bejuco y amaranto  
[http://www.criticarte.com/homepages/archivo/exposiciones\\_y\\_analisis.articulos/Yolanda\\_Gutierrez\\_envuelta\\_en\\_la\\_fragilidad\\_y\\_la\\_luz\\_del\\_agua.html](http://www.criticarte.com/homepages/archivo/exposiciones_y_analisis.articulos/Yolanda_Gutierrez_envuelta_en_la_fragilidad_y_la_luz_del_agua.html)

Capítulo IV:  
**PROYECTO DE PRODUCCIÓN  
ESCULTÓRICA**



Flores inexistentes  
Imagen nº 65

#### 4.1. Descripción del proceso de producción.

En este capítulo mi intención es describir y ubicar el campo en el que se ha desarrollado mi producción. Ésta ha comprendido la exploración y aplicación de los procedimientos técnicos específicos de la escultura en barro, el ensamblaje con materiales orgánicos y el montaje con objetos encontrados. Estas tres estrategias confluyen en el planteamiento de escultura efímera en la cual, se entrecruzan los procedimientos y los modelos de producción.

Mi posición dentro del campo escultórico ha sufrido una transformación a lo largo de todo el proyecto de producción. A continuación, nombro los aspectos que considero principales para la descripción y análisis de mi proceso de producción, éstos son: las estrategias de representación, los procedimientos técnicos y materiales, y los motivos extraplásticos.

#### 4.2. El modelo de la obra de arte.

El primer punto que planteo es la transformación de mi posición frente al proceso creativo y la obra de arte. Como fue planteado en el capítulo II, aconteció una tremenda modificación en la visión moderna del arte durante el siglo XX, y su influencia en la escultura implicó un cambio radical con respecto a la percepción del proceso creativo y de la obra misma.

El modelo o paradigma<sup>112</sup> del arte moderno que tuvo una influencia muy fuerte hasta mediados del siglo pasado fue aquel que descansaba sobre premisas como la pureza de los medios, entendidos como las disciplinas artísticas, así como la consideración de la obra bajo la relación primordial entre forma y contenido<sup>113</sup>.

En general, ambas posiciones se apoyaban en la visión occidental de la Modernidad que consideraba el desarrollo de la humanidad y en especial de la eurocéntrica en una progresión lineal sustentada en la idea del progreso y bienestar. Este paradigma tuvo dentro del mismo periodo histórico un punto de contraposición que se constituyó como una franca crítica al modelo de la vida moderna e incluía no solamente al arte, sino que se extendió hacia ámbitos como el de la política.

En esta contravisión encontramos los planteamientos de Marcel Duchamp con respecto al acto creativo, el dadaísmo y sus críticas a la civilización occidental, el surrealismo y su interés por el inconsciente y por la creación de nuevos procedimientos y estrategias artísticas, entre los más destacados. Posteriormente durante los años sesentas y setentas se encuentra una resonancia de estas preocupaciones en las teorías de la posmodernidad. A partir de este momento podemos señalar el abandono de los modelos o paradigmas totales y unívocos para explicar al arte.

Desde entonces observamos la fragmentación y dispersión de los modelos que se convierten en coordenadas a partir de las cuales se define la capacidad del arte por contener una pluralidad de significados, rompiendo con la idea de que la forma en la obra artística responde a la ilustración de determinados contenidos y por el contrario, se pondera las distintas posibilidades de interpretación que ofrece tanto la obra de arte como el proceso creativo.

Mi posición inicial con respecto a la producción se concentró en la premisa de la manufactura de objetos, donde concreto la relación entre forma y contenido como traducción visual y formal de ciertos temas.

Bajo este modelo, la obra estaba constituida por una serie de correspondencias entre lo formal y lo narrativo -anecdótico, sin embargo, conforme avanzó mi producción y mi investigación pude vislumbrar el modelo a partir del cual estaba produciendo y ponerlo en duda.

Este nuevoplantamiento cuestionaba la estabilidad entre forma y significado y me condujo a repensar esta relación para enunciar de una manera distinta mi propia concepción de la obra de arte.

Como resultado de este análisis ubiqué cuatro distintos ámbitos que intervenían en la realización de una obra, éstos son: las imágenes poéticas, las estrategias de representación, los procedimientos técnicos y los materiales.

Por imagen poética entiendo la definición desarrollada por Octavio Paz, en la cual imagen es la figura real o irreal que evocamos y producimos con la imaginación y tiene la capacidad *de reproducir la pluralidad de la realidad y, al mismo tiempo, le otorga unidad*<sup>114</sup>

Con esto quiere decir que la ambigüedad de la *imagen no es distinta de la realidad: inmediata, contradictoria plural y, no obstante, dueña de un recóndito sentido.*<sup>115</sup>

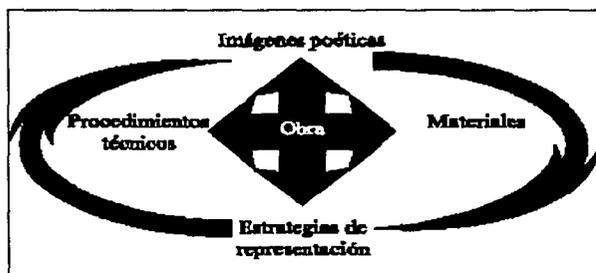
Existen distintas formas para decir como: metáforas, alegorías, sinécdoques, metonimias, etcétera, que pueden conjugar en su interior la relación de todo tipo de elementos.

Considero que esta definición de Paz sobre las imágenes poéticas puede extenderse hacia todos los ámbitos de la creación artística: las artes visuales, la danza, la música, el teatro, etcétera, pues aunque las diferencias entre los lenguajes son evidentes, estos pueden enraizarse en la misma fuente: la poesía.

En mi propuesta la imágenes poéticas son las motivaciones extra-plásticas de las obras y forman parte del contenido, estén o no especificadas en las formas materiales y tangibles, siempre proyectan su luz sobre éstas.

Las estrategias de representación constituyen las operaciones que definen el modo y aplicación de un medio artístico para concretar una imagen poética. Con esto me refiero a todas las consideraciones, adecuaciones, restricciones y encuadres que el artista diseña para lograr la congruencia entre el medio y el sentido de la obra. Debemos recordar que una imagen sufre modificaciones radicales en su significado final al ser elaborada a partir de un medio o de otro.<sup>116</sup>

Los procedimientos técnicos son la base o infraestructura para manufacturar una obra. En este conjunto se encuentran todas las técnicas y procedimientos que abarcan desde las técnicas tradicionales hasta los últimos avances tecnológicos. Cada artista realiza una adaptación de estos procedimientos a partir de sus propias necesidades.



Esquema nº 1

La consideración en conjunto de los procedimientos técnicos desempeñados por un artista puede conducirnos a señalar a que campo del arte pertenece o se relaciona la obra de dicho artista.

Los materiales forman un binomio con los procedimientos y técnicas. Existe una relación de mutua modificación y aportación entre ellos. Cada vez que se descubre un nuevo material se desarrollan procedimientos y técnicas apropiadas para su utilización y viceversa.

Un punto fundamental que esta nueva concepción del proceso de producción arrojó fue la percepción de que estos aspectos se encuentran interconectados, de manera que cualquier modificación en uno de los puntos trae consigo un cambio en el sentido o significación final de la obra.

A partir de esta última consideración ubico a la obra de arte como el centro de las interacciones e influencias reciprocas entre cada uno de los componentes descritos (Ver esquema N°1)

Puedo señalar que debido a estas interacciones e influencias mutuas el proceso creativo no puede ser reducido a la mera concreción de las obras u objetos y que por ende, no es lineal ni unidireccional, por el contrario es multidireccional y abierto.

La consideración de las obras bajo estas dos cualidades principales me permite ubicarlas como testimonios parciales de alguna etapa del proceso creativo. Al atribuirle a éste las cualidades de apertura y multidireccionalidad pretendo afirmar que dicho proceso creativo se mantiene siempre activo en las distintas etapas o fases y se reinicia cada vez que aparecen nuevos datos como nuevos materiales, la experimentación con un medio distinto, las experiencias de errores y aciertos en la solución de las obras, la reflexión y análisis autocritico de todo el proceso, etcétera.



Báculo- extensión corporal  
Imagen nº 66

#### 4.3. La Apariencia y la Simulación.

La naturaleza entera es un audaz poema cuyo sentido, siempre el mismo, se manifiesta bajo apariencias siempre nuevas. Es una gran fábula que, en cada uno de los momentos perecederos del tiempo, se acerca a su moraleja, que es una, espléndida y admirable. Dichoso el mortal a quien un presentimiento ha traído algún presentimiento ha traído algún conocimiento de esta magna significación, y que se ha estremecido al recibirlo. Le ha sido dado contemplar lo invisible bajo sus velos...  
Béguin Albert<sup>117</sup>

El texto que encabeza este apartado recupera la temática con la que comencé el capítulo I: la huida de la civilización y la vuelta a la naturaleza remánticas. Puede reconocerse en el interés de muchos artistas tanto poetas como pintores, por la grandiosidad de paisaje y la noche. Esta fascinación por la naturaleza encarna en tres direcciones temáticas bastante claras que, sin embargo, se entrecruzan: el paisaje y las ruinas (en su vertiente inglesa), el lado nocturno de la psique encumbrado en el sueño

( Novalis ) y la mujer fatal (como la Salomé de Moreau).

El último tópico atenta contra el concepto de igualdad de género visto a la luz de los movimientos feministas del siglo. A pesar de ello, durante el siglo XIX y parte del XX, el tema de la mujer, específicamente del desnudo femenino como objeto y sitio en donde se conjuntaron la naturaleza y el sueño, fue una metáfora recurrente.

En mi investigación plástica reconozco la presencia de este último tema aunque mi interés inicial se ha matizado hasta desaparecer, no puedo dejar de comentar y recapitular dicho punto.

*Si "el inconsciente" y "lo "irracional" fueron los principales atributos del primitivismo, son también fundamentales en la construcción de la mujer como "otro". En el contexto del arte estas clasificaciones se constituyeron como objetos particulares de representación en dos sentidos "el salvaje" y "la mujer", los cuales quedaron investidos como la esencia de la diferencia.<sup>117</sup>*

Tomé como pretexto el cuerpo femenino para la elaboración de imágenes simbólicas de corte abstracto. Al inicio, basé esta producción de símbolos en la elaboración de un mito personal relacionado con la visión del surrealista George Bataille. Este autor, presenta en la serie de ensayos compilados bajo el título de "El ojo pineal", desarrolla la idea de la validez de la elaboración de mitos como explicaciones de la realidad. En especial, me interesó su propuesta de ver a "la naturaleza" a través del erotismo.

A partir de lo anterior, realicé una serie de imágenes que pretendían ser arquetipos sobre la feminidad y su contraparte masculina.

Retomé los valores comunes como la idea de la naturaleza como madre (dicha identificación considera a la naturaleza como la "procreadora de formas, como el principio de apariencia de la realidad y como el principio creativo) y del hombre como símbolo del poder ( en este caso como el principio de

destrucción-coherción que se infringe sobre "lo natural" y sobre "lo femenino". De este modo, asigné contenidos específicos a cada arquetipo. Al hacer esto traté a los objetos como fetiches, para reproducir la intención que le ha sido asignada al arte "primitivo", pero en este caso, los objetos respondían más a una reinterpretación subjetiva, más personal que a un culto o religión en particular. Esta línea de investigación creo que se encuentra en relación cercana con las investigaciones plásticas de Giacometti y otros surrealistas interesados en el arte primitivo, el inconsciente, el sueño y la naturaleza.

Con el avance de mi investigación fue ganando importancia la idea de la naturaleza como un ser viviente, es decir, como *"un ciclo infinito en que toda existencia individual nace y muere sin tener sentido mas que por su subordinación al conjunto...la naturaleza abarca todos los fenómenos, cada uno de los cuales refleja y reproduce simplemente la vida total"*<sup>118</sup>

Esta percepción de unidad señalada por Béguin como una de las premisas románticas más importantes que es aplicada al mundo exterior sensible, pero que conduce a la otra fuente la cual es absolutamente interior, en donde se sitúan al sueño y a la experiencia mística.

He partido de esta percepción de la naturaleza y la he incluido en el espacio ciudadano, a diferencia de los artistas románticos.

Creo que lo natural y lo artificial coexisten de manera dramática en el espacio urbano, en donde los procesos naturales, que fueron vanagloriados en el romanticismo, son percibidos como elementos marginales y en constante resistencia y enfrentamiento.

Desde este punto, señalo la cuestión de la apariencia de lo natural y la simulación formal de algunos procesos naturales, los cuales he reconsiderado como "atentados" (formales-materiales) a la organización urbana.



Motivo vegetal y genital  
Imagen n° 67

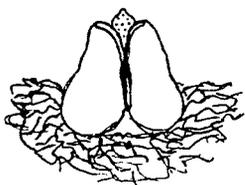


Boceto para Sacred puchitas  
Imagen n° 68

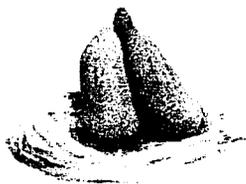


Detalle de Sacred puchitas  
Imagen n°69

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Boceto de la serie Mater  
Imagen n° 70



Mater I  
Imagen n° 71

#### 4.4. Estrategias de representación.

Para concretar las imágenes poéticas establecí ciertas relaciones de correspondencias entre el medio y los materiales. Esta necesidad respondió en esta etapa con el modelo obra de arte cerrada, el cual se fundamenta en la relación de forma y contenido, en la que una cualidad formal apela a un determinado significado.

La primera correspondencia se refiere a la representación abstracta de los arquetipos que guardan una semejanza con determinadas formas naturales. La selección del tipo de representación abstracta sobre la figurativa estaba fundada en el interés de producir formas simbólicas de cualidades formales simples. Estos símbolos en conjunto conformarían "la gramática" visual del proyecto.

La segunda correspondencia fue planteada con la intención de establecer una tensión entre el contenido simbólico abstracto y el objeto tridimensional tangible y contundente.

Estos procesos naturales son el crecimiento y la descomposición, los cuales empleo como metáforas.

Es para mí un motivo excepcional la observación del crecimiento de las plantas donde adquiere forma el mundo orgánico.

A partir de la asociación de organismos que un ambiente o entorno se configura, sin embargo, dicho crecimiento (entendido como una asociación de seres orgánicos) puede resultar funesto al encontrarse con las obras humanas.

El crecimiento de cualquier planta desde un hongo hasta un árbol o palmera puede constituir un atentado a alguna obra humana urbana como pavimentos, muros y cimientos. Los procesos de crecimiento son la metáfora de la manifestación del poder ambivalente: vida y destrucción.

En el espacio urbano se evidencia este aspecto, cuando los procesos "naturales" sobrepasan la capacidad humana por asignar un orden y una estructura al entorno natural.

De los procesos de descomposición (que constituyen la contraparte de los procesos de crecimiento) me interesa apuntar aquellos a partir de los cuales un organismo individual al morir es fragmentado por distintas manifestaciones de vida.

La putrefacción funciona como metáfora del sentido ambivalente de la muerte, que conduce a un organismo a la dispersión de su unicidad en la multiplicidad de formas de vida más simples.

Finalmente considero que existe un vínculo importante entre estas consideraciones personales y algunas de las premisas de Andy Goldsworthy (expuestas en el capítulo III) y que a su vez están enclavadas en la tradición romántica. Sin embargo, considero que se diferencian en tanto que el



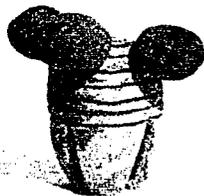
Boceto para serie Mater  
Imagen nº 72



Boceto para serie Mater  
Imagen nº 73



Yoni de la serie Mater  
Imagen nº 74



Boceto para serie Mater  
Imagen nº 75



Mater alada  
Imagen nº 76



Mater II  
Imagen nº 77

foco de atención se encuentra únicamente en la reflexión formal, es decir, en la apariencia.

En el siguiente apartado considero que se hacen más evidentes mis intenciones en cuanto a la manera de abordar el asunto de la apariencia y simulación de lo natural.

En la tercera correspondencia busqué oponer la fragilidad del material orgánico perecedero con la resistencia de la cerámica horneada para retomar la imagen de la naturaleza y los procesos de degradación.

Esta tensión entre efímero y perecedero contra perdurable y estable enfatiza la relación ambigua entre la perdurabilidad del símbolo como forma o modelo y la transitoriedad y mudabilidad del material a partir de sus transformaciones físicas tanto en los materiales orgánicos (por su descomposición) como en los materiales cerámicos (por su modificación al ser sometidos a la cocción).



Pandora  
Imagen nº 78



Boceto para serie falos  
Imagen nº 79



Boceto para serie falos  
Imagen nº 80



Detalle de Báculo  
Imagen nº 81



Báculo  
Imagen nº 81

Estas correspondencias a la elaboración de un conjunto de modos de aplicación de los procedimientos técnicos para el proceso de producción (imágenes nº 67, nº 68, nº69):

- a) La abstracción formal de motivos orgánicos.
- b) La creación de módulos formales a partir de los motivos abstraídos.
- c) La producción serial de módulos.
- d) La utilización de objetos encontrados como motivos formales.
- e) La presentación de objetos encontrados de características formales similares para crear series.
- f) La presentación de los procedimientos técnicos como motivos formales.

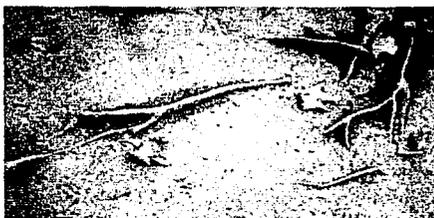
La abstracción formal hace patente la tensión entre la mimésis y la abstracción. Me interesaba realizar un glosario visual y simbólico a partir de una serie de iconos abstractos, en los que se mantenía un referente orgánico a la vez que presentaban un alto grado de síntesis y estilización formal (Imagen nº 70).

Con este procedimiento produce "módulos formales", los cuales derivaron en soluciones plásticas concretas, en términos tanto visuales (bocetos) como tridimensionales (imagen nº 72 y nº 73).

Los primeros módulos formales producidos fueron la serie de esculturas y objetos que titulé como "Matter". Ésta tenía como objetivo presentar distintas versiones y posibilidades formales del arquetipo femenino



Motivo orgánico  
Imagen nº 83



Motivo orgánico  
Imagen nº 84



Motivo orgánico  
Imagen nº 85

y se encuentran dentro de la tipo de representación abstracta y simbólica. (Imágenes nº71, nº 72, nº73, nº 74, nº 75, nº 76, nº 77 y nº 78).

En la búsqueda de dichas posibilidades, atribuí a la forma "Mater" cualidades formales que representarían los genitales femeninos. Mis consideraciones en torno al cuerpo femenino, "la maternidad" y el medio ambiente, entendido como hábitat. La elaboración de características formales para las piezas se orientó a partir de estos conceptos.

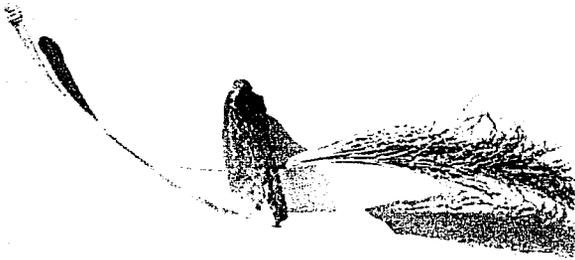
Desarrollé otra serie, la cual considero como contraparte de la primera y ésta centrada en las variantes del arquetipo masculino. Al igual que en "Mater" utilicé imágenes de genitales como motivo formal principal, en donde, las imágenes poéticas partieron del entrecruzamiento de significados del cuerpo masculino, los objetos tribales (relacionados con la idea del poder simbólico) y los seres vivos (imágenes nº79, nº 80, nº 81, nº 82, nº 85, ).

Una vez concluida la primera etapa de producción de piezas, reinicié mi investigación visual basándome en la documentación fotográfica de motivos orgánicos.

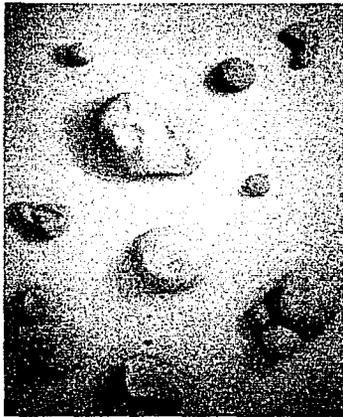
Me interesaba encontrar ejemplos concretos en la naturaleza en los cuales basarme para mis iconos abstractos. Esto me condujo a replantear el tipo de representación para elaborar módulos formales basados en motivos orgánicos fragmentados.

La investigación visual concluyó con la creación de un banco de información visual (imágenes nº 82, 83, 84.), sino que fue determinante para crear una colección de materiales a partir de los cuales decidí concretar nuevas obras.

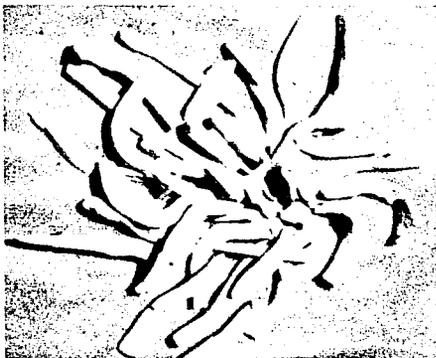
Esta colección conformada por fibras, ramas, semillas, huesos, flores, troncos, espinas, entre otros, fue importante para el desarrollo de direcciones de investigación que



Ensamblaje Ave. Falo  
Imagen nº 86



Módulos de pasta cerámica  
Imagen nº 87



Módulos de pasta cerámica  
Imagen nº 88

me condujeron a la transición del pequeño formato escultórico de tipo objetual hacia el montaje de tipo instalación.

#### 4.5. Transición del Objeto al Montaje

En su etapa inicial, mi proyecto escultórico estaba basado en el modelo de la "obra de arte cerrada" concebida como un objeto de configuración permanente no modificable. Bajo esta premisa produje esculturas de pequeño formato y ensamblajes, sin embargo, este criterio de producción se modificó al considerar dos cuestiones:

La primera trata de mi posición frente al material, el cual deja de ser materia prima para manufacturar un objeto y se transforma en una posibilidad formal válida en sí misma, la cual no requiere de una transformación violenta de sus cualidades.

Este cambio de percepción tiene sus bases en la investigación visual fotográfica que paulatinamente derivó en la acumulación de objetos. los cuales dejé de considerar como "motivos" para bocetar para valorarlos como formas "acabadas" (imagen nº 86).

La segunda cuestión se refiere al cambio de concepción de la obra como "objeto único cerrado" a la de la obra como "un conjunto de objetos interrelacionados entre sí" (imagen nº 87).

Esta modificación ocurrió cuando comencé a producir de manera seriada un mismo módulo formal. Este planteamiento surgió en la exploración de las distintas posibilidades de representación para la gramática formal, cuando decidí elegir una sola "forma base", a partir de la cual, realizar una serie con modificaciones sutiles, como por ejemplo cambios en el color o en el tamaño. Este tipo de producción me condujo a producir conjuntos de objetos similares (imagen nº 88) en los que observé una amplia

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

gama de nuevas relaciones que éstos podían establecer entre sí: espacial, numérica, formal, etcétera.

Ante esta amplitud de posibilidades deduje que una pieza tiene distintas soluciones formales, todas igualmente válidas. Con esto me refiero a que el colocar un conjunto de objetos en un espacio es ya una posibilidad y al considerar varias soluciones se detona la capacidad de la obra para convertirse en un sistema en permanente construcción, en el que el proceso creativo se integra como parte fundamental .

Creo que la introducción del problema del espacio fue el factor que enriqueció definitivamente mi propuesta. En él se encuentran, tanto las relaciones entre los objetos que conforman una pieza, como las relaciones que el espectador establece con la obra. En este último aspecto el sitio o lugar específico donde se monta la obra es determinante, pues, éste tiene una repercusión importante en la configuración formal de la pieza y por lo tanto en su significado.

Considero que al crear estos espacios intervenidos, por objetos tridimensionales, funcionan como montajes o escenografías, en las que las relaciones de los objetos en el espacio, introducen al espectador en un entorno de significación simbólica, donde me es posible presentar un conjunto de significados que se completan con la percepción y presencia del espectador.

Otro aspecto que también modificó radicalmente mi postura ante las estrategias de representación fue utilizar el azar y el accidente en las huellas de las acciones que mis manos imprimen sobre materiales como la pasta cerámica para configurar una pieza tridimensional (imágenes n° 87 n° 88).

Estas modificaciones parten de la asimilación y la reinterpretación de los planteamientos de Robert Morris y Allan Kaprow con respecto a el arte procesual y el acto creativo.

Esta nueva posición personal parte de una actitud crítica frente al medio escultórico. Dicha actitud se ve reflejada en el desplazamiento hacia el ámbito del proceso que involucra tanto la manufacturación como el consumo del espectador, en donde el espacio juega un rol determinante.

La reflexión en torno a estos aspectos se ha concretado en el criterio de reducir al mínimo la aplicación de procedimientos y recursos sobre el material y a entender la obra como un conjunto de relaciones entre los objetos, el espacio y el espectador que se encuentra en constante modificación.



Escultura-objeto  
Imagen nº 89



Construcción accidental  
Imagen nº 93



Construcción asociativa  
Imagen nº 90



Construcción asociativa  
Imagen nº 91



Construcción accidental  
Imagen nº 92

#### 4.6. La experimentación técnica: Escultura y objetos de cerámica.

En el área de la producción en cerámica podemos ubicar claramente las dos posiciones descritas arriba. La primera, que consiste en la manufacturación de objetos<sup>118</sup> y la segunda de orientación crítica, en la revaloración de la aplicación de los procedimientos técnicos como un elementos significantes.

En un inicio, utilicé el tipo de factura artesanal y académica para producir objetos utilitarios como cajas, floreros, candelabros, etcétera (imagen nº89).

Utilicé los procedimientos de modelado en bloque, ahuecado, construcción por cuerda y construcción por placas. Como parte de mi proceso de aprendizaje de estos surgieron una serie de adaptaciones técnicas que me condujeron a plantear mi s propios métodos de construcción, que consisten en dos procedimientos principalmente: construcción por placa(imagen nº90) y modelado "accidental" (imagen nº91).

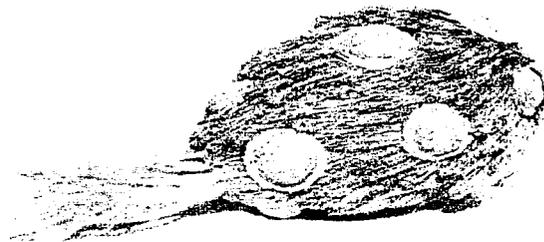
El primero se desliga del procedimiento del modelado<sup>119</sup> pues se basa en el principio de adición. En este tipo de construcción p la pieza se construye por medio de la unión de placas circulares en unos casos, en otros, por

"cuerdas" que en conjunto crean una superficie.

Mi justificación en la elección de este reside en enfatizar el proceso asociación de "módulos formales" que dan como resultado una forma, para establecer una tensión entre el procedimiento y la forma resultante, entre la parte y el todo.

El segundo tipo de construcción consiste en presentar algunas características del material, en este caso pasta cerámica, al entrar en contacto con mis manos o con otros objetos al ser estrellado contra ellos. Considero que este tipo de elaboración es espontáneo y no determinado que involucra el azar con el que obtuve nuevas maneras de "representar".

El modelado "accidental" constituye para mí un nuevo y extenso conjunto operaciones por explorar, al cual fue necesario aplicar ciertas restricciones para que no pierdan su fuerza enunciativa. Estas restricciones se relacionan únicamente con la aplicación del color y se enfocan en especial a mantener una medida visual que impida caer en un ámbito meramente decorativo.



Ensamblaje de materiales perecederos  
Imagen nº 94



Ensamblaje pez  
Imagen nº 95



Ensamblaje efímero  
Imagen nº 96

#### 4.6.2. Ensamblajes y montajes.

En el ámbito que corresponde al procedimiento de ensamble debo señalar que constituye un conjunto de operaciones o técnicas como la talla, el modelado con papel maché, entre otros. A lo largo de mi experimentación con el procedimiento de ensamble la idea de la simulación ha sido medular en donde presento, los objetos intervenidos o ensamblados como si fuesen objetos naturales encontrados, híbridos entre el objeto-cosa y un ser vivo. Me interesa la capacidad de estas piezas por convertirse en personajes, más que objetos

Al contrario del modelado "accidental" en el cual es parte fundamental de la pieza el mostrar como fue hecha, en el caso de los ensambles, mi intención es "ocultar" el proceso de manufacturación.

Las piezas producidas bajo estos intereses se encuentran comprendidos en las series "Matter" (Imágenes nº 74, nº 77) y en su contraparte masculina como "Báculo" (imagen nº 91) y "Ave Falo" (imagen nº 86), "Ovo multiteta" (imagen nº 94) o "Ensamblaje pez" (imagen nº 95).

#### 4.7. La Escultura efímera.

El origen de mi experimentación en el campo de la instalación tiene sus bases en la recolección y colección de objetos. Éstos dejaron de ser simple materia prima y ganaron importancia en tanto objetos-personajes. Esta valoración se basa en la impresión subjetiva que produce en mí ciertas características formales como una textura, una forma determinada o incluso el lugar de su recolección, como parte intrínseca del objeto, el cual pierde su condición nominal para tornarse en un ente. Esta valoración parte de considerar a estos objetos como rastros de un organismo viviente.

A partir de esta suposición he retomado el tema central de mi investigación: simulación-apariencia y la he dirigido hacia la creación de ambientes en los que estos objetos recrean un sistema orgánico ficticio, falso.

La escultura efímera es una práctica tridimensional en la que se hacen patentes las interrelaciones entre el espacio, el tiempo, el creador y el espectador y se entrecruzan casi todas las líneas de investigación plástica.

Sus características principales son la capacidad de modificación formal, su breve existencia y la importancia del proceso de elaboración, el cual se empalma con el proceso de percepción y contemplación.

Está sujeta a un principio de economía (medida) material que tiene como fin la integración de la obra en el entorno con la interacción mínima del creador. Las operaciones -acciones en las que se basa son: la acumulación, la intervención, la recontextualización y la descontextualización.



Ensamblaje efímero  
Imagen nº 96

#### 4.6.2. Ensamblajes y montajes.

En el ámbito que corresponde al procedimiento de ensamble debo señalar que constituye un conjunto de operaciones o técnicas como la talla, el modelado con papel maché, entre otros. A lo largo de mi experimentación con el procedimiento de ensamble la idea de la simulación ha sido medular en donde presento, los objetos intervenidos o ensamblados como si fuesen objetos naturales encontrados, híbridos entre el objeto-cosa y un ser vivo. Me interesa la capacidad de esta piezas por convertirse en personajes, más que objetos

Al contrario del modelado "accidental" en el cual es parte fundamental de la pieza el mostrar como fue hecha, en el caso de los ensambles, mi intención es "ocultar" el proceso de manufacturación.

Las piezas producidas bajo estos intereses se encuentran comprendidos en las series "Matter" (Imágenes nº 74, nº 77) y en su contraparte masculina como "Báculo" (imagen nº 91) y "Ave Falo" (imagen nº 86), "Ovo multiteta" (imagen nº 94) o "Ensamblaje pez" (imagen nº 95).

#### 4.7. La Escultura efímera.

El origen de mi experimentación en el campo de la instalación tiene sus bases en la recolección y colección de objetos. Éstos dejaron de ser simple materia prima y ganaron importancia en tanto objetos-personajes. Esta valoración se basa en la impresión subjetiva que produce en mí ciertas características formales como una textura, una forma determinada o incluso el lugar de su recolección, como parte intrínseca del objeto, el cual pierde su condición nominal para tornarse en un ente. Esta valoración parte de considerar a estos objetos como rastros de un organismo viviente.

A partir de esta suposición he retomado el tema central de mi investigación: simulación-apariencia y la he dirigido hacia la creación de ambientes en los que estos objetos recrean un sistema orgánico ficticio, falso.

La escultura efímera es una práctica tridimensional en la que se hacen patentes las interrelaciones entre el espacio, el tiempo, el creador y el espectador y se entrecruzan casi todas las líneas de investigación plástica.

Sus características principales son la capacidad de modificación formal, su breve existencia y la importancia del proceso de elaboración, el cual se empalma con el proceso de percepción y contemplación.

Está sujeta a un principio de economía (medida) material que tiene como fin la integración de la obra en el entorno con la interacción mínima del creador. Las operaciones -acciones en las que se basa son: la acumulación, la intervención, la recontextualización y la descontextualización.

La escultura efímera puede ser definida entonces como la intervención espacial a un sitio específico, a partir del despliegue de los objetos en éste, en donde las relaciones espaciales, formales, numéricas, etcétera, le confieren significado a la obra y constituyen un ciclo abierto en constante transformación.

Para culminar la exposición relativa a la escultura efímera y hacer mas claro el desarrollo de de la producción pretendo revisar algunas obras.

La obra «Báculo, extensión corporal» elaborada en 1999, consistió en tres partes: la elaboración de un objeto con el fin de crear una extensión corporal ( imagen nº66) y la invención de un personaje a partir de las cualidades formales del objeto y la documentación del personaje y objeto en un entorno natural.

La creación del personaje ficticio que portaría este objeto, partió de mi interpretación de la concepción expresada por Guaguin del artista como un "primitivo moderno" (imagen n 97).

En el proceso de elaboración del objeto identifico la primera experiencia del procedimientos de recolectar un objeto natural (el tallo de una hoja de palmera) para luego intervenirlo con un aro de madera, sobre el que realicé un modelado con papel maché para marcar algunos rasgos de mi rostro en la intersección entre el aro y la base de tallo. (imagen nº98). En este trabajo se prefiguraba el interés por construir el objeto de una manera "económica" que no afectara dramáticamente la apariencia "natural" del objeto recolectado.



Báculo extensión corporal  
Imagen nº 97



Detalle de Báculo extensión corporal  
Imagen nº 98

Durante la sesión fotográfica planteé dos cuestiones: convertir mi cuerpo junto con la extensión en una escultura efímera, por medio de las posibles relaciones entre el objeto y mi cuerpo (colocándolo en mi cabeza o en mi brazo) (imágenes nº 99 y nº100), y presentar al personaje en un tono irónico en un escenario «natural».

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Escultura efímera con extensión corporal  
Imagen nº 99



Sacred Puchitas  
Imagen nº 101



Escultura efímera con extensión corporal  
Imagen nº 100

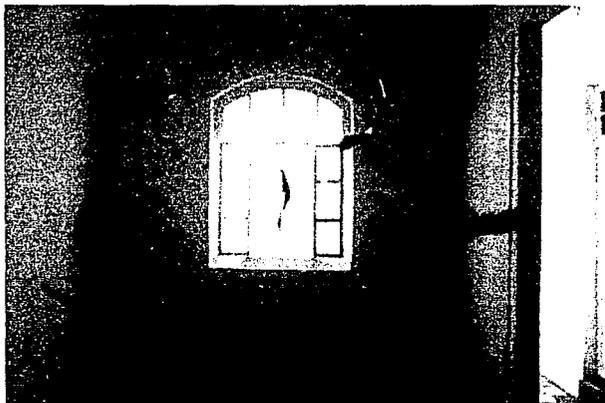
En este proyecto surgieron las principales líneas de investigación: el ensamblaje con objetos naturales y la simulación en relación con lo «natural-primitivo».

La siguiente pieza en este análisis es "Sacred puchitas" del año 2000 ( imágenes nº 101, nº 69 ), Esta obra fue realizada como parte del proyecto denominado "Nace, Crece y permanece", en los Viveros de Coyoacán.

Éste constituyó en la tilización de algunos árboles que fueron atacados por plagas y transformarlos en esculturas para que permaneciera dentro del área verde.

La pieza, giró en torno a dos cuestiones: emplear de manera mesurada a talla en madera para realizar módulos formales y representar uno de los arquetipos femeninos de mi gramática.

Mi motivo formal fueron los nudos que presentaba el tronco, los cuales identifiqué con genitales femeninos(imágenes nº67, nº 68).



Aquelarre  
Imagen nº 102



Detalle de Aquelarre  
Imagen nº 103

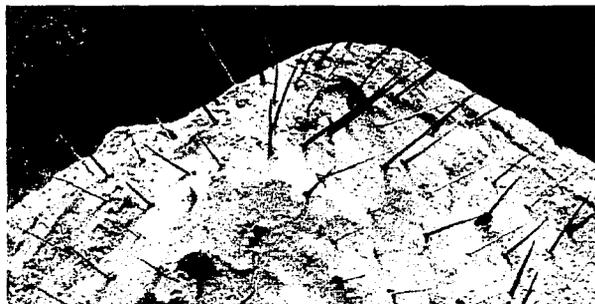
En "Aquelarre" de 2001 (imágenes nº102, 103, 104) exploro de manera más consistente el espacio y desarrollo un planteamiento conceptual en la relación entre suspensión y percepción del tiempo.

El espectador se encuentra contenido dentro del diseño espacial, el cual puede percibir en dos sentidos : el primero es que los objetos suspendidos "se dirigen" del interior de la sala hacia el exterior de la galería o que han sido detenidos en su caída contra el suelo. Existe sin embargo, un fenómeno que contradice ambas posibles percepciones: el movimiento rotatorio de algunos de los módulos por la acción del viento.

El espectador se ve confrontado ante distintas percepciones relacionadas con la temporalidad. La primera, la suspensión del movimiento de los objetos en conjunto y la segunda el movimiento "real" de cada módulo que hace evidente el "transcurso" del tiempo en el proceso de percepción-contemplación del espectador.



Detalle de Aquelarre  
Imagen nº 104



Serie "Superficie- espinas"  
Imagen nº 105



Serie "Superficie- espinas"  
Imagen nº 107



Serie "Superficie- espinas"  
Imagen nº 106



Serie "Superficie- espinas"  
Imagen nº 108

Mi intención al trabajar el tronco fue hacer mínima la evidencia de la intervención a éste, de modo que la escultura pareciera un "objeto natural". Para alcanzar eeste objetivo remarqué los nudos en el tronco y trabajé el resto de la superficie con una textura mimética que similar a la corteza original.

La metáfora que trabajé fue equiparar los organismos, que se alimentaron con la vida del árbol, con los genitales femeninos

que se arremolinaban en torno a un gran falo al cual terminarán por devastar.

Las relaciones entre natural y artificial, en esta pieza, se encuentran en la simulación de no intervenir el tronco, así como en la selección de formas orgánicas que se integraron al soporte y la ubicación de la obra



Serie "Superficie- espinas"  
Imagen nº 109



Serie "Superficie- espinas"  
Imagen nº 110



Serie "Superficie- espinas"  
Imagen nº 111

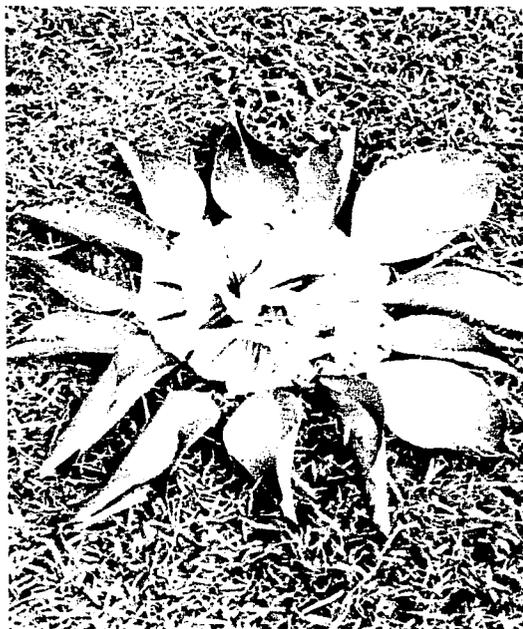


Serie "Superficie- espinas"  
Imagen nº 112

En la serie de intervenciones "Superficie-Espinas" y "Flores inexistentes" se puede a En las series "Superficie-espinas " y "Flores inexistentes " empleé las estrategias de acumular, recontextualizar y descontextualizar los desechos orgánicos dentro un entorno.

En la primera serie (imágenes nº 105, nº 106, nº 107, nº 108, nº 109, nº 110, nº 111 y nº 112) utilizo los conceptos de intervención, superficie y temporalidad. Éstos se articulan como momentos de un proceso el cual puede ser desglosado en dos partes : la acción de colocar espinas sobre distintas superficies, en donde las espinas funcionan como señalizadores y la documentación fotográfica de dicha acción.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Detalle de Flores inexistentes  
Imagen nº 113



Serie "Superficie- espinas"  
Imagen nº 114

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

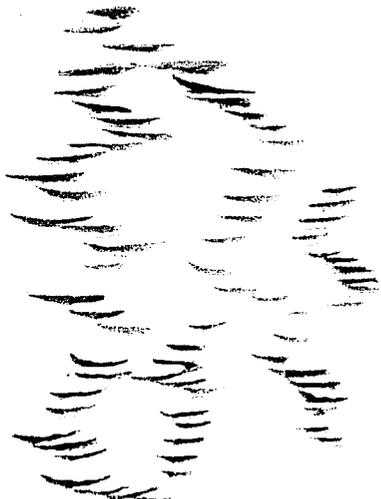
La disposición de las espinas guarda un patrón aleatorio dependiendo de la superficie que modifiquen y por ello, es siempre distinta, a la vez que es siempre la misma estrategia .

Por medio de la documentación fotográfica de cada una de las intervenciones se evidencia el sentido de montaje y simulación, debido a que la obra no existe "materialmente" o existe por un corto período y sólo nos es posible contemplarla a través de una imagen fotográfica.

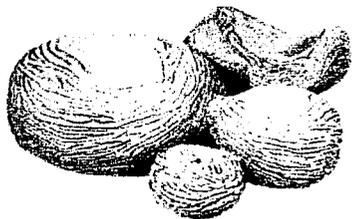
En este sentido, la fotografía tampoco es la obra, sino sólo un aspecto residual de ésta, que en realidad comprende tanto al proceso de realización como al registro del evento y en un tercer nivel incluye también el conjunto de imágenes de distintos momentos registrados, los cuales conforman una "serie".

En "Flores inexistentes" (imágenes nº 113, nº 114) se mantiene el mismo principio de descontextualización y reorganización de los objetos naturales de un entorno con fines formales, así como la documentación fotográfica. El título es importante ya que reitera el sentido de la obra, en donde el material empleado y la forma objetual resultante es una tautología. Esto se debe a que tanto los materiales utilizados como la forma obtenida son flores que existieron por un brevísimo lapso de tiempo del cual sólo nos queda la imagen fotográfica que contiene la imagen de una "forma" que se asemeja a una flor real, pero que es en realidad un organismo simulado, fantástico y por eso inexistente.

He desarrollado otro tipo de montajes en espacios neutrales (arquitectónicos) en los cuales la idea de la "escultura efímera" está planteada en el sentido de modificar constantemente las relaciones entre los módulos, ya sean éstos naturales o artificiales, así como su disposición en el espacio.

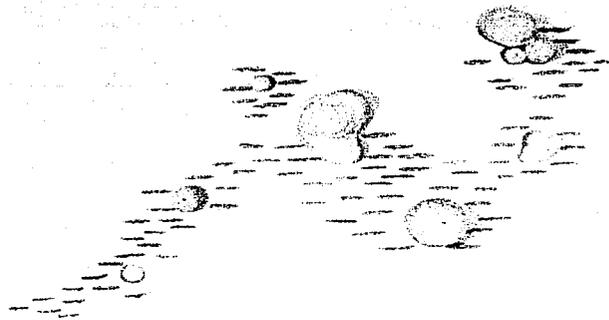


Serie "Variables orgánicas"  
Imagen nº 115



Serie "Variables orgánicas"  
Imagen nº 116

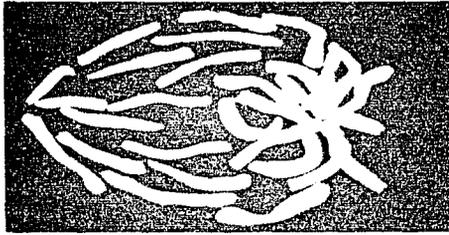
planteamiento de simulación trascienda el plano de la mera visualidad o perceptualidad a un nivel metafórico, en el cual, la posibilidad de cambio y modificación constante de los módulos, así como de la creación de nuevos elementos, simula o imita la capacidad de constante crecimiento y modificación de la naturaleza.



Serie "Variables orgánicas"  
Imagen nº 117



Serie "Variables orgánicas"  
Imagen nº 118



Módulo gusanos de "Variables orgánicas"  
Imagen nº 119



Módulo gusanos de "Variables orgánicas"  
Imagen nº 120



Módulo gusanos de "Variables orgánicas"  
Imagen nº 121



Módulo gusanos de "Variables orgánicas"  
Imagen nº 122

Esta premisa queda comprendida serie "Variables orgánicas". La primera etapa de esta serie consistió en la elaboración de distintos módulos objetuales en pasta cerámica en los que retomé la construcción accidental (módulos cuchillas y gusanos) para integrar el proceso de su elaboración por medio de la presentación de las huellas de mis acciones sobre el material.

Relacioné estos módulos de cerámica con diversos objetos naturales (huesos, troncos de árboles, raíces de yuca con el propósito de hacer evidente la tensión entre la apariencia de un objeto natural y de un objeto "artificial" que pretende imitar o presentar una apariencia orgánica.

La pieza se compone por el conjunto de soluciones formales puede seguir desarrollándose, de modo que el

#### Notas del capítulo IV:

<sup>112</sup> Con paradigma me refiero al conjunto de normas o premisas enunciadas por artistas, críticos y teóricos plantearon el modelo a partir del cual se define al arte.

<sup>113</sup> Relación que en corrientes como el Suprematismo y el Minimalismo condujo a los artistas a buscar una literalidad entre la forma y el contenido

<sup>114</sup> Paz Octavio, *El arco y la lira*, Ed.Fondo de Cultura Económica, México, 5º reimpresión 1983,p. 108

<sup>115</sup> Paz Octavio, Op cit,p. 109

<sup>116</sup> No es lo mismo la imagen corazón de hielo en una pintura al óleo de gran formato, que en una escultura en metal para un lugar público, que en una imagen de gráfica digital para un sitio de Internet. En cada opción la misma imagen modifica sus significados posibles al enlazarse con los medios empleados así como con los aspectos de su exhibición o distribución.

<sup>117</sup> Béguin Albert, *El alma romántica y el sueño*, Ed. FCE, México, 1996, p.103

<sup>118</sup> Meecham Pam, Julie Sheldom, *Modern Art:A Critical Introduction*. Ed. Roudledge, Londres-Nueva York, 2000, p.99

<sup>119</sup> Béguin, Albert, OP.Cit. p.98

<sup>119</sup>Bajo el cual, la premisa del proceso creativo consiste en producir objetos-obras, la primera área de mi investigación consistió en la elaboración de

esculturas en barro, de pequeño formato

<sup>120</sup> Este al igual que la talla, se basan en la sustracción de material que da como resultado al objeto o modelo.

#### Listado de imágenes del Capítulo 4:

65. Documentación de la intervención efímera "Flores inexistentes", Xa lapa, Veracruz, 2001.

66. Extensión corporal, 1999.

Palma, madera y papel maché,  
160 cm x 30 cm x 3 cm.

67. Collage-boceto para "Sacred puchitas", 2000.

68. Boceto para la pieza Sacre Puchitas, 2000.

69. Sacred Puchitas, Detalle, 2000, Talla en Madera.

70. Boceto para la pieza Mater I, 2000.

71. Mater I, 2000. De la serie Mater.

Escultura en pasta de barro Zacatecas y Oaxaca, engobes y fibras naturales, 15 cm x 21 cm x 5 cm.,

72. Boceto en cerámica para la serie Matter, 2000.

73. Boceto en cerámica para la serie Mater, 2000.

74. Yoni I, 2000. De la serie Mater.

Objeto en pasta de barro de Zacatecas y Oaxaca, engobes y fibras naturales, 8 cm x 21 cm x 5 cm.

75. Mater II, 2000. De la serie Mater.

Objeto en pasta de barro de Zacatecas y Oaxaca, 15 cm x 18 cm x 8 cm

76. Mater alada, 2000, De la serie Mater.

Objeto ensamblado en pasta de barro de Zacatecas y Oaxaca, madera y laminilla de oro falso, 15 cm x 18 cm x 8 cm.

77. Mater preñada, 2000. De la serie Mater.

Talla en palma, lamina de oro y chapopote, 23 cm x 52 cm x 5 cm.

78. Pandora, 2000., De la serie Mater.

Objeto tallado en palma, recubierto con flores secas y lámina de oro, 22 cm x 23 cm x 6 cm.

79. Boceto definitivo para la pieza "Báculo" de la serie Falos, 2000.

80. Boceto de la serie Falos, 2000

81. Báculo, 2000. De la serie falos.

Talla en palma con incrustaciones de espinas y patinado de capopote, 2000, 16 cm x 158 cm.

82. Detalle superior de la pieza "Báculo", 2000.

83. Registro fotográfico detalle de tronco de árbol 8 motivo orgánico para pieza Mater IV)

84. Registro fotográfico de raíces para la pieza "Variaciones orgánicas".

85. Registro fotográfico de hongos sobre un tronco para la pieza "Intervención".

86. Ave Falo, ensamble de materiales orgánicos, 100 cm x 33 cm x 8 cm, 2000.

87. Deformaciones arbóreas, Módulos de pasta cerámica 931, medidas variables, 2002

88. Módulos "gusanos", 2002. De la serie Variables orgánicas.

Pasta cerámica 931, Medidas variables.

89. Mujer caracol, 2000, Florero.

Pasta cerámica 931 y esmalte, 30 cm x 12 cm x 8 cm

90. Ovo, 2001.

Pasta cerámica de barro papel y engobes, 80 cm x 60 cm x 45 cm.

91. Caparazones, 2001.

Pasta cerámica 931 y esmaltes, medidas variables,

92. «Sin título», 2000.

Pasta cerámica 931, 30 cm x 5 cm x 3 cm.

93. Módulos de placas retorcidas, 2001.

Psata cerámica 931 y engobes, medidas variables.

94. Ovo multiteta, 2000.

Objeto-ensamble, Fibras naturales, nidos, papel maché, 87 cm x 42 cm x 42 cm.

95. Ensamble-Pez, Ensamble de materiales orgánicos y talla, 2001, 120 x 40 x 8 cm.

96. Ave, Ensamble efímero de materiales orgánicos (raíces, ramas y hojas), Parque Botánico, Xalapa Veracruz, 2000.

97. Documentación de la acción con «Extensión corporal» 1999, México, Espacio escultórico, C.C.U., U.N.A.M., D.F.

98. Ibidem

99. Ibidem

100. Ibidem

101. Sacred puchitas, 2000, Talla en madera, 280 cm x 40 cm x 40 cm. Viveros de Coyoacán, México, D.F.

102. Aquelarre, 2001.

Instalación de objetos naturales (palmas), medidas variables, Galería SR-30, México, D.F.

103. Idem

104. Idem

105. Documentación de la intervención Espinas, 2001, Medidas variables, México, D.F.

106. Documentación de la intervención Espinas, 2001, Medidas variables, Santuario de Santiago Tepalcatlapan, México, D.F.

107. Idem

108. Idem

109. Documentación de la intervención Espinas, 2001, Medidas variables, México, D.F.

110. Documentación de la intervención Espinas, 2001, Medidas variables, Santuario de Santiago Tepalcatlapan, México, D.F.

111. Documentación de la intervención Espinas, 2001, Medidas variables, Santuario de Santiago Tepalcatlapan, México, D.F.

112. Documentación de la intervención Espinas, 2001, Medidas variables, México, D.F.

Cuchillas, módulos de pasta cerámica 931, medidas variables.

Variaciones orgánicas, Módulos de pasta cerámica 931, medidas variables, 2002.

113. Documentación de la intervención efímera "Flores inexistentes", Xalapa, Veracruz, 2001.

114. Documentación de la intervención efímera "Flores inexistentes", Xalapa, Veracruz, 2001.
115. Módulos Cuchillas de la serie Variaciones orgánicas, 2002, medidas variables, pasta cerámica 931.
116. Módulos Deformaciones arbóreas de la serie Variaciones orgánicas, 2002, medidas variables, pasta cerámica 931.
117. Montaje de módulos Cuchillas y Deformaciones arbóreas, 2002, medidas variables, pasta cerámica 931.
118. Montaje de módulos Deformaciones arbóreas y tronco de árbol, 2002, medidas variables, pasta cerámica 931.
119. Montaje de módulos Gusanos, 2002, medidas variables, pasta cerámica 931.
120. Montaje de módulos Gusanos y raíz de yuca, 2002, medidas variables, pasta cerámica 931.
121. Montaje de módulos Gusanos y hueso, 2002, medidas variables, pasta cerámica 931.
122. Montaje de módulos Gusanos y tronco de árbol quemado, 2002, medidas variables, pasta cerámica 931.

## Conclusiones:

La estructuración de esta investigación respondió en primer término a la necesidad personal de situar mi proyecto de producción en relación con el ámbito de la escultura, específicamente con "la escultura efímera" y en segunda instancia, encontrar una relación entre este tipo de obras y la categoría de primitivismo o arte primitivo.

En el inicio enfoqué la revisión de los autores hacia el tema del primitivismo que revisé desde tres periodos distintos: el romanticismo, el modernismo y la posmodernidad.

He considerado como eje principal del romanticismo a la cuestión del origen de la civilización, así como la búsqueda y recreación del estado de pureza primigenia del ser humano. De éste se desglosan tres corrientes o líneas de investigación: la naturaleza, el sueño y lo primitivo «exótico».

En el modernismo identifiqué la valoración formal planteada en el cubismo y mencioné a autores como Picasso y Matisse con respecto a sus percepciones sobre los principios formales de la escultura africana. Con el surrealismo y el dadaísmo revisé la relación con el sueño, el inconsciente y las culturas primitivas.

Incluí como dentro de esta posición la aportación que la teoría del psicoanálisis, en la que la cuestión de la búsqueda de los orígenes de la humanidad se proyectó hacia la psique del individuo y fundado en éste, se trascendió hacia la interpretación de los fenómenos culturales.

En la posmodernidad, esta interpretación de la cultura es imprescindible para las nuevas propuestas artísticas que involucran el estudio, análisis y crítica de la identidad cultural desarrollada desde la segunda mitad del siglo veinte hasta nuestros días.

Es necesario puntualizar que la visión

occidental sobre las culturas no-occidentales tiene un amplio abanico de orientaciones: históricas, políticas, sociológicas, artísticas, y comprenden desde la óptica de la tiranía cultural del colonialismo hasta la posición más abierta del multiculturalismo desarrollado a últimas fechas.

Aunque no fueron desarrolladas a profundidad, la revisión de estas tres posiciones fue útil para preparar un campo en el cual situar la obra de los artistas como Gauguin con el contexto romántico (pot-impresionista), Picasso desde el cubismo, Giacometti, a través del surrealismo y los artistas póveras, procesuales, de la tierra, etcétera a partir del posmodernismo.

Por medio de esta revisión y ubicación de ciertas premisas pude explorar las relaciones entre la transformación formal del arte del siglo XX y la transformación en la valoración de lo no occidental.

Esto me permitió apuntar que una propuesta como la escultura efímera necesariamente tiene que vincularse a una nueva concepción de los fenómenos culturales y artísticos en especial del medio escultórico.

En segundo término realicé una breve revisión sobre la historia reciente de la escultura en el siglo XX, con respecto al desarrollo de tres estrategias: el ensamblaje, el objeto encontrado y las ambientaciones-instalaciones. Estas tres innovaciones no pueden definirse como aportaciones exclusivas para el campo de la escultura, sin embargo, produjeron importantes repercusiones en ésta como la introducción de la problemática del espacio-entorno y la temporalidad.

La introducción de nuevos procedimientos y materiales en las artes visuales, respondió a un nuevo modelo o paradigma del arte, el cual parte, entre otras cosas, de la introducción de lo real y lo cotidiano en el espacio de representación. A partir de esto se modifican los modos de

producción, así como los papeles del productor y del espectador.

La revaloración del papel del espectador, es de singular importancia pues pasa de la contemplación a la interpretación e incluso a la participación. Asimismo, el artista o productor concentra o pone mayor énfasis en las posibilidades de significación que puede tener la obra en vez de concentrarse en el mero desarrollo de los aspectos técnicos y estilísticos. De acuerdo con estos puntos revisé la importancia de la aportación del "ensamblaje" de Pablo Picasso que puede ser concebido tanto como procedimiento técnico como con planteamiento conceptual.

Abordé las diferencias entre el programa propuesto por Picasso y algunos artistas constructivistas y las consecuencias de la utilización del mismo procedimiento en manos de artistas como Marcel Duchamp y los surrealistas.

El programa cubista-constructivista, se enfocó a una transformación de las soluciones formales, introduciendo una serie de materiales y procedimientos novedosos, pero que no incidieron en el asunto del replanteamiento del modelo de la obra de arte.

Por el otro lado, los surrealistas y sobretodo Marcel Duchamp, con el ready-made (objeto encontrado) utilizaron la estrategia del ensamblaje y del collage para dirigirse hacia el campo del lenguaje, orientando su investigación hacia el cuestionamiento del modelo *forma-contenido*, concentrándose en el fenómeno de la apertura y dispersión del contenido. De modo, que el objeto se convierte en el pretexto para revelar nuevos postulados hacia la construcción de un arte de contenidos múltiples.

Posteriormente con autores como Kurt Schwitters y Allan Kaprow el fenómeno de apertura del campo de la escultura parte de la introducción de otro nuevo procedimiento y estrategia: la creación de ambientes que estarán relacionados con el desarrollo del campo de la instalación en años posteriores.

Con Robert Morris abordé la propuesta del arte procesual desde el cual se tienden puentes hacia muchas corrientes "post": el arte póvera, el arte de la tierra, el arte conceptual, la abstracción excéntrica, el arte del cuerpo etc.

A partir de estos artistas y planteamientos revisé las concepciones recientes en torno al campo de la escultura, en las propuestas de Rosalind Krauss, Arthur Danto y José Luis Brea.

Finalmente abordé la cuestión del desdibujamiento de los límites entre las disciplinas artísticas, pero haciendo hincapié en que los campos que antes definimos como disciplinas, aún mantienen un espesor, es decir, no están desintegrados. Al contrario existe un empalme entre distintos programas, vanguardias históricas, posiciones romántica y el campo del arte "post": moderno, histórico, etc.

La presentación de los tres procedimientos (ready-made, ensamblaje e instalación) fue indispensable para poder plantear la expansión conceptual del medio escultórico, que inició con la utilización de objetos no-artísticos (cotidianos, no determinados) y concluyó en la expansión hacia el espacio del espectador.

En la tercera parte de la investigación revisé las obras de dos autores, en los que considero que se confirma el planteamiento de "escultura efímera" en la diversificación de las estrategias de representación conectadas con el arte de la tierra.

En primer lugar revisé la propuesta del escultor Andy Goldsworthy, la cual desarrolla en entornos naturales, con objetos igualmente naturales, el se fundan en el proceso tanto de elaboración de las obras como de los procesos naturales que pueden afectar o modificar a éstas. Goldsworthy ha desarrollado a lo largo de los años una serie de procedimientos emparentados con la estética minimalista, así como la póvera y del arte procesual. Es éste último uno de los puntos

de convergencia más importantes, en la propuesta de Goldsworthy que apunta hacia la concepción de la obra de arte como un proceso de elementos interconectados e inseparables de la experiencia estética que comprende: la manufacturación, el climax expresivo y material de la obra y degradación.

Por su parte, Yolanda Gutiérrez, quien también trabaja en ambientes y con objetos naturales, conduce su producción hacia la cuestión del "otro", planteado en mi opinión como devolución a la visión neocolonial del otro como primitivo y exótico. Con devolución me refiero a que esta artista desarrolla las temáticas de la identidad y la resistencia cultural como parte de su propuesta plástica.

Me parece que la obra de Gutiérrez ejemplifica en diversos aspectos la compleja encrucijada de los discursos artísticos contemporáneos en donde entran en juego la apropiación de las estrategias artísticas foráneas con localismos que buscan una alteridad cultural.

En la obra de esta joven artista mexicana prevalece el interés por la investigación de culturas antiguas no occidentales (mesoamericanas y orientales) y la elaboración de una poética simbólica visual que da coherencia y sustento a la utilización de los materiales y procedimientos, con los temas elegidos y la defensa del medio ambiente.

Finalmente el cuarto capítulo presenté mi proyecto de producción. En primer término planteé mi posición frente a la producción.

En este punto enfatice que a lo largo de la investigación mi concepción respecto a la obra de arte en donde proceso creativo es el aspecto más importante de mi actividad, esto le resta importancia a los resultados materiales y supone que el ciclo productivo permanece en constante construcción y cuestionamiento.

El segundo aspecto que revisé fue el motor temático de mi propuesta identificado como simulación y apariencia, confrontación

de lo natural y lo artificial. Aquí retomé las vertientes expuestas en el capítulo I con respecto a la naturaleza y también a la noción de lo primitivo. El punto que destacué en el apartado fue la diferenciación o aportación de mi punto de vista con respecto a la cuestión de la naturaleza como inseparable de la experiencia de la ciudad. En donde la primera ocupa un lugar de marginalidad y resistencia y los procesos naturales pueden ser leídos como atentados o ataques al orden humano civilizado.

He concretado esta valoración en la problemática de la apariencia de las cosas, en donde lo natural y lo artificial se confunden.

Me interesa enfatizar que "lo natural" y "lo primitivo" son dos conceptos codificados por la cultura occidental eurocéntrica y por ello, la ilusión de alcanzar un estado de pureza e inocencia es para siempre inaccesible, por lo menos para aquello que estamos «formados» a partir de la visión de Occidente. Y por lo tanto, sólo queda jugar con las apariencias.

En la revisión de las estrategias de representación y los procedimientos técnicos enfatizé la influencia recíproca entre ambos aspectos.

Destaqué que el rango de estrategias de producción incluye tanto la producción de objetos únicos hasta la elaboración de montajes de tipo instalación. En éstos mi interés reside en las posibilidades de modificación de la obra.

Como parte final de este capítulo realicé recorrido por piezas que considero significativas para comprender mi proceso de transición del objeto al montaje. Esta transición está marcada por el distanciamiento de percibir a la obra como un todo cerrado y acabado y se caracteriza por la inclusión de aspectos como la temporalidad y la espacialidad como elementos fundamentales para la elaboración de las obras.

Esto confirma o al menos apunta la intención del planteamiento de escultura efímera que se caracteriza por la capacidad de modificabilidad formal, su breve existencia, por el tipo de materiales así como por los procedimientos de construcción.

En este tipo de propuesta parte de un principio de economía (medida) material con la finalidad de alcanzar la integración de la obra en el entorno con la interacción mínima del creador.

Considero que he planteado mi posición, en la cual, planteo que las obras, en su parte objetual-visual, son las puertas o accesos hacia las redes de contenidos que comprenden tanto los aquí descritos como los que no han sido contemplados.

Finalmente creo que la mayor cualidad que presenta la creación artística es la ambigüedad y el deslizamiento entre el proceso de producción y el proceso de recepción en donde la obra alcanza su independencia frente al creador y al espectador y donde adquiere vida propia.

**ESTA TESIS NO SALE  
DE LA BIBLIOTECA**

## Bibliografía

- A.A.V.V., *Así está la cosa: Instalación y arte objeto en América Latina*, Ed. Fundación cultural Televisa, A.C., México 1997.
- A.A.V.V., Atl, Agua. Yolanda Gutiérrez, Museo Amparo, México, 2000.
- A.A.V.V., *Escultura Mexicana: De la Academia a la Instalación*, Ed. Landucci, México, 2000.
- A.A.V.V., *No es sólo lo que ves : pervirtiendo el minimalismo*, Ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, España, 2000.
- A.A.V.V., *Primitivism in 20th century art : Affinity of the tribal and the modern*, Ed. Museum Modern art, Vol. I y II, E.U., 1984-1999.
- A.A.V.V., *Primitivismo, Cubismo y Abstracción : Los primeros años del siglo XX*, Ed. Akal , España, 1998.
- A.A.V.V., *Sculpture: The adventure of modern sculpture in the nineteenth and twentieth centuries*, Ed. Taschen, Alemania, 1996.
- A.A.V.V., *Zonas Silenciosas: Sobre globalización e interacción cultural*, Ed. RAIN Artists' Initiatives Network, Holanda, 2001.
- ATKINS, Robert, *Art Speak: A Guide to Contemporary Ideas, Movements, and Buzzwords, 1945 to the Present*, Ed. Abbeville Press, E.U., 1990-1997.
- DANTO, C. Athurd, *Después del Fin del Arte*, Ed. Paidós, México, 1997.
- DE BARANANO, Kosme Maria, Alberto Giacometti , Ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía , España, 1990.
- FOSTER, Hal, *Recordings: Arts, Spectacle, Cultural Politics*, ed. The New Press, E.U. 1990.
- FUSCO, Coco, *Corpus delecti : Performance of the Americas*, Ed. Routledge, E.U., 1999.
- GUASCH, Anna María, *El Arte último del siglo XX : Del posminimalismo a lo multicultural*, Ed. Alianza, España, 2000.
- GUASH, Anna María, *El Arte del siglo XX en sus exposiciones 1945-1995*, Ediciones del Serbal, España, 1997.
- GOLDSWORTHY, Andy, "Time", Ed. Harry N. Abrahams, Londres, Nueva York, 2000.
- GLUSBERG, Jorge, *Del Pop art a la Nueva Imagen* . Ed. Arte Gaglianone, Argentina, 1985.
- GLUSBERG, Jorge, *El arte de la performance*. Ed. Arte Gaglianone, Argentina, 1986
- KRAUSS, Rosalind, *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Ed. Alianza Forma, España, 1996.
- LUCIE-SMITH, Edward, *Race, sex, and gender : In contemporary art*, Ed. H. N. Abrams, E.U., 1994.
- MARCHÁN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto: Las artes plasticas desde 1960*, Ed. A. Corazón, España, 1974.
- MARCHÁN FIZ, Simón, *La estética en la cultura moderna: De la ilustración a la crisis del estructuralismo* , Ed. Gustavo Gili, España, 1983.
- MOURE Gloria ed. *Ana Mendieta*. Ed. Ferré Olsina , España, México, 1999
- PALLARES Vega, Edna Alicia, *El espacio como escultura o la escultura como espacio*, Tesis de Maestria en Artes Visuales, Escuela Nacional de Artes Plasticas, UNAM, Mexico, El autor, 2001.

PAZ Octavio, *El Arco y la lira*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1983.

SPIES Werner, *Esculturas de Picasso: Obra completa*, Ed. Gustavo Gilli, España, 1971.

STANGOS, Nikos, *Concepts of Modern art*, Ed. Thames and Hudson, Gran Bretaña, 1981.

WALDMAN, Diane. *Collage, Assamblage and the Found Objetc*. Ed. Harry N. Abrahams inc. E.U., 1992.

Sitios de Internet:

Center for Global Enviromental Education.  
Hamline, University Graduate School of Education, en [http://cgee.hamline.edu/see/goldsworthy/see\\_an\\_andy.html](http://cgee.hamline.edu/see/goldsworthy/see_an_andy.html)

James Cohan Gallery, Nueva York, en <http://www.robertsmithson.com>.