

00262

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

La transformación escultórica de materiales de desecho

Análisis de cinco obras de la serie *ReUSARTE* (1999-2004)

Tesis para obtener el grado de Maestra en Artes Visuales
con orientación en Escultura

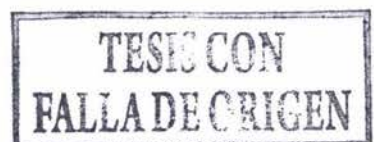
Presenta

Lilia Lemoine Roldán

Directora de Tesis

MTRA. EN A. V. BLANCA GUTIÉRREZ GALINDO

México, D.F. Agosto del 2004





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.

***A Ivonne, mi hija,
por el amor, estímulo, tiempo, ayuda y comprensión
que me ha brindado para realizar
esta tesis***

Índice

Pag.

Introducción	2
I La sociedad de consumo, origen y contexto	6
1.1 El fenómeno del consumismo.....	15
1.2 El problema de la basura	22
1.3 ¿Posibles soluciones o soluciones posibles?	29
II La relación del arte con el consumo, los desechos y el ambiente	38
2.1 La apología del consumo.....	40
2.2 La estética del desperdicio.....	44
2.2.1 El “ <i>principio collage</i> ”	44
2.3 El arte objetual.....	46
2.3.1 El ensamblaje.....	51
2.4 Estética procesual	57
2.4.1 <i>Arte Povera</i>	58
2.4.2 <i>Arte Ecológico</i>	63
III Análisis de cinco obras de la serie <i>ReUSARTE</i> (1999-2004)	69
3.1 <i>Capullo y ruptura</i>	73
3.2 <i>Ciudad perdida</i>	80
3.3 <i>Estratos</i>	85
3.4 <i>Marco histórico</i>	91
3.5 <i>Tecnología de punta</i>	97
3.6 <i>ReUSARTE</i> , objetivos y una experiencia	103
Conclusiones	106
Anexos	107
Textos de exposiciones:	
1. “Minerales y desechos en síntesis ética. Esculturas recientes de Lilia Lemoine”, por Elia Espinosa	
2. “Reciclar para crear, Lilia Lemoine alerta sobre la catástrofe ambiental.”, por Antonio Espinoza	
3. “Lilia Lemoine”, por Pedro Cervantes	
Fuentes de Consulta.....	110

Introducción

Esta tesis surgió por la necesidad de recapitular aquellos datos, vivencias y circunstancias que rodearon el proceso de gestación, conceptualización, realización y difusión de la serie escultórica *Re Usar*, misma que fue producto de una creciente inquietud, con antecedentes desde 1985, respecto a dos aspectos fundamentales:

Por un lado, la problemática ambiental de nuestro planeta, y especialmente de nuestra ciudad, lo cual implica un gran interés por todos aquellos factores relacionados con la vida, como el uso racional del agua y la conservación de los ecosistemas, de los cuales depende la subsistencia de miles de especies vegetales y animales, entre los que, por supuesto, se incluye el ser humano.

Y por otra parte, el panorama actual del arte, con multiplicidad de direcciones, en el que no existe un rumbo, y ni es menester tener ideales para crear, ni tener un acercamiento a las problemáticas sociales, y mucho menos a las ambientales. Y en donde las actitudes que se muestran, en muchos casos, no son más que poses condicionadas por las modas o por una simple necesidad de hacer presencia, aunque no exista convicción ni congruencia alguna entre lo que se piensa, se dice y se hace.

La serie como tal comenzó a realizarse desde mediados del 98, con previo estudio de los efectos que podría traer al ambiente, y esperando no resultaran contraproducentes respecto a la finalidad que se proponía desde un principio, por lo que se acudió a profesionales calificados en la materia, quienes dictaminaron que las prácticas de transformación de los envases plásticos de poliestireno y polietileno de alta densidad son inocuas, mientras no se quemen.

La propuesta consiste en transformar los envases de desecho en escultura, evitando así que se convirtieran en basura, que finalmente iría a incrementar el volumen de los inmundos tiraderos a cielo abierto. En un principio los envases de poliestireno rígido (vasitos de yoghurt) que se utilizaban, eran los que se obtenían del consumo familiar. Posteriormente contribuían con donaciones periódicas los amigos, otros familiares y también diferentes veci-

nos de la unidad habitacional San Juan de Aragón (en la que habito). Sin embargo ese acopio no era suficiente para trabajar piezas de mediano o gran formato (Figs. 74 y 75), por lo que era necesario interesar a más gente en este proyecto y motivarla para que aportara sus envases. Fue necesario ofrecer conferencias en escuelas (de diferentes niveles educativos y socioeconómicos) y en centros culturales, así como pláticas en reuniones, mostrando maquetas y algunas esculturas realizadas y explicando el objetivo ambiental que se persigue, no solamente como escultora, sino como habitante del planeta, como madre y como docente universitaria. La cooperación de la gente se incrementó de tal manera que mi taller se convirtió prácticamente en un centro de acopio de estos envases, y algunas personas se dieron a la tarea de *pepenarlos* en las calles, por lo que se les pagaba por kilogramo recibido (limpio y en buen estado).

Al ingresar a los estudios de maestría, a finales del año 2000, ya contaba con un camino andado en este proyecto, especialmente en cuanto al aspecto técnico, ya que el patrocinio de una empresa me instó a producir obra no solamente con vasitos de yoghurt, sino con otro tipo de envases, inclusive algunos no plásticos, como vidrio y envolturas de materiales mixtos (Figs. 71 y 73). Sin duda esto fue muy enriquecedor, pero de alguna forma iba desviando mi camino, porque los materiales ofrecidos no eran producto del acopio de los consumidores, o bien porque no representaban un problema en cuanto a su recuperación industrial, por ejemplo el vidrio, que generalmente es reciclado por las empresas y no tiene el problema de ser desechado como basura en los tiraderos.

Volviendo al tema de los estudios de maestría, me interesé por darle un sentido más firme no solamente a la técnica, sino a los conceptos que rodeaban y le daban fundamento a esta serie escultórica. Y en las diferentes asignaturas que estructuran la maestría en artes visuales, así como por los comentarios de los espectadores o de colegas y críticos en las exposiciones realizadas, fui encontrando más motivos e información para seguir adelante y poder armar esta tesis. Sin embargo, debo confesar que esta tarea no me ha sido fácil; definitivamente en mi formación profesional ha sido mayor el peso del quehacer escultórico que el de investigar y escribir con la formalidad y profundidad de un teórico del arte.

Lo que el lector encontrará en las siguientes páginas se divide en tres capítulos:

El primero puede parecer muy cargado hacia la sociología y otro tanto hacia la ecología, término que prefiero no utilizar porque ha sido muy trillado y desvirtuado con el uso ignorante e irresponsable que se ha hecho de él, pero es muy importante e imprescindible esa panorámica para entender los motivos socio-históricos que animan mi propuesta escultórica.

En el capítulo segundo se exponen los lineamientos generales de las expresiones plásticas que servirán de marco contextual de mi producción, en términos artísticos, por su relación, ya sea con el consumo, con el desecho o con el ambiente, por lo que no han sido abordadas por su cronología histórica, ni desde la perspectiva de la historia del arte, que si bien es la que ha instituido las categorizaciones, éstas se han ido entremezclando por la cantidad y variantes de técnicas y propuestas que se han hibridado, de tal forma que hoy esas categorías sirven solamente como puntos de orientación, más que como etiquetas rigurosas o definiciones y se han seleccionado en función de mi proceso creativo.

Y en el último capítulo encontrará una breve descripción del proceso de producción de cinco obras de esta serie, así como su análisis con base en el *Estatuto semiótico y funcional de las representaciones icónicas* de Roman Gubern, al que se ha recurrido por ser una guía de análisis que permite acercarse con cierto detalle a los diferentes componentes de la obra. Aunque cabe aclarar que ha sido aplicada de manera un tanto flexible, ya que además de los tipos de codificación¹ que él propone, se hace énfasis en las semejanzas de tipo conceptual que las obras que analizo mantienen con otras obras, o coinciden en algún aspecto con las búsquedas de otros autores.

Al final de este capítulo se ha incluido una experiencia valiosa por las características, tanto del espacio de exposición y su contexto, como de las cédulas de la obra, que propiciaron una recepción y participación del espectador muy particular.

Creo conveniente decir que he tratado de asumir el reto de escribir sobre mi propia obra, tratando de tomar distancia, y con el riesgo que ello implica, ya que considero indispensable

¹ Codificación técnica, icónica, iconográfica, iconológica, retórica, estética y (en el cine, video y performance) la narrativa. En Gubern, Roman, *La mirada opulenta*, Barcelona, Gustavo Gili, 1986 p. 108.

ble, sobre todo en un medio universitario, que el autor sea capaz de hablar de su producción con argumentos que vayan mucho más allá del gusto, la inspiración y el sentimiento.

También he incluido como anexos, artículos y textos de catálogos con la intención de proporcionar otros puntos de vista sobre la lectura de mi obra.

Por último, antes de cerrar esta parte introductoria, me referiré a algunas de las dificultades que se han presentado al elaborar esta tesis en relación a las imágenes que se incluyen en el texto, y dan fe de lo que se afirma, algunas han sido difíciles de localizar y provienen de libros e *Internet*; de otras se cuenta con poca información, por lo que en ocasiones no se incluye la cédula completa, o inclusive no es posible encontrar más datos que el nombre del autor, o solamente se han publicado en blanco y negro.

Respecto a la bibliografía, he podido encontrar valiosos textos, también por medio de la *Internet*, ya que algunos de los libros que sirvieron de apoyo no fue posible localizarlos físicamente, sino por este medio, por lo tanto no le extrañe al lector encontrar citas y referencias de diferentes páginas *Web*.

Y también en torno a la bibliografía y el quehacer plástico, es paradójico que sea más sencillo conocer obras, ideas y propuestas de los diferentes temas que aquí se tratan, escritos por autores extranjeros, que encontrar y conocer la obra y pensamiento de otros mexicanos, porque es un material sumamente disperso y escaso. Por ello la mayor parte de mis ejemplos y referencias al arte tienen más que ver con autores extranjeros, aun cuando hubiera preferido mostrar el trabajo de más coterráneos.



1. Mercury 51 con modelo

I. La sociedad de consumo

Origen y contexto

En este primer capítulo explicaremos los factores que rodean a la sociedad de consumo. Para hablar de crisis ambiental, comenzaremos por definir lo que es ambiente, y para referirnos a su aguda problemática actual, necesariamente habrá que señalar las causas, y a su vez cómo y cuándo comenzaron a jugar un rol decisivo como detonadores del problema. La intención, además de delimitar esos factores y ubicarlos en tiempo, espacio e interrelación con otros aspectos, es no sólo de exponer brevemente sus repercusiones, sino de proponer algunas medidas que lo contrarresten.

Desde sus orígenes, el *Homo sapiens*, vivió en relación directa e íntima con la naturaleza. Todo cuanto le rodeaba era percibido intensamente, y eso se vio reflejado muy tempranamente en lo que hacía, utilizaba, creía, pensaba y traducía en imágenes bi y tridimensionales, con los materiales y herramientas que le proporcionaba su entorno e incluso su propio cuerpo, como lo hacía también en ritos, cantos, danzas y sonidos que se irían traduciendo en música. En menor o mayor grado, todas las culturas antiguas dan cuenta de ello, y podríamos mencionar numerosos ejemplos, que inclusive hoy en día todavía nos ofrecen testimonios vivos de esa vinculación profunda con la naturaleza, cada vez más difícil de encontrar en las ciudades.

Para construir por vez primera el hombre se fijó en cómo lo hacía la naturaleza y después la imitó. Sus procedimientos se apoyaron armónicamente en su rededor natural, pues éste constituía su control y referencia; carecía de poder para actuar de manera diferente.²

Comencemos por aclarar que **ambiente** es el conjunto de factores físicos, químicos y biológicos que interactúan entre sí en un espacio y tiempo determinados. El **medio** es todo

² Williams, Christopher, *Artisanos de lo necesario*, Madrid, H.Blume Ediciones, 1978. p. 3.

aquello que rodea a un ser vivo (por lo que algunos autores consideran redundante hablar de medio ambiente) y en nuestro planeta se desarrolla la vida en la **biosfera** como un conjunto de medios o *ecosistemas*.

Siendo la definición de estos términos algo relativamente reciente en la historia de la humanidad, el hombre común y el experto en la materia se referían en el pasado simplemente a **naturaleza**³ como conjunto, orden y disposición en todas las entidades que componen el Universo, por lo que el término naturaleza puede considerarse como algo mucho más amplio que *ambiente* en términos estrictos; sin embargo, nos referiremos frecuentemente a éstos como sinónimos.

Por otra parte, visto este tema desde el punto de vista de la antropología, para José Encina French⁴, medio ambiente o «entorno» es un doble sistema: el ambiental natural, representado por cuatro subsistemas fundamentales como son: geología, clima, vegetación y fauna; y el sistema socio-cultural, como componentes indivisibles que interaccionan en diferentes proporciones, dependiendo del tipo y circunstancias de la sociedad de que se trate. Y argumenta que el arte, como un subsistema ideológico del sistema sociocultural, está determinado o encuentra algunas de sus razones de ser en el sistema ambiental.

Por lo tanto, revisaremos las circunstancias que se mostraron con mayor contundencia a partir de la segunda mitad del siglo XX, especialmente en los países industrializados, para poder tener un parámetro de los cambios que se fueron dando en la manera de vivir, mismos que, por supuesto, determinaron nuevas formas de hacer y concebir el arte. Volveré a este tema más adelante.

Esta etapa histórica a la que nos referimos, fue crucial porque las condiciones de vida mejoraron enormemente gracias a un vertiginoso aumento de la producción. El acrecentamiento del bienestar hizo posible también un gran aumento del consumo privado en todos los estratos sociales. El consumidor adquirió un papel central, aun cuando las circunstancias que le rodearan fuesen en origen diferentes, ya que —como afirma Álvaro Cuadra⁵— en Norteamérica la sociedad de consumo se afianza como un fenómeno intrínseco a su desarrollo

³ El poeta romano Décimo Junio Juvenal decía alrededor del año 100 de nuestra era: “Nunca la naturaleza dice una cosa y la sabiduría otra”.


⁴ Encina French, José, *Arte y antropología*, Madrid, Alianza Editorial. En “Arte y medio ambiente”, 1982. p. 191.

⁵ Cuadra, Álvaro, *América Latina: de la ciudad letrada a la ciudad virtual*. En “La ciudad sin rostro. El consumismo: consumación de la mitología Burguesa” www.rcci.net/globalización/2000/fg153.htm p. 1.

histórico-económico en los albores del siglo XX, mientras que en Europa se consolida como diseño socio-cultural tras la derrota del nacional socialismo alemán y el fascismo italiano.

Thomas Crow explica la situación del viejo continente, en los primeros años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, que padecía una miseria enorme, que coincidió con las primeras manifestaciones de los efectos de la destrucción y la confusión causados por la guerra. Con unas necesidades sociales enormes e inesperadas y nueva libertad para expresar el descontento, parecía posible alcanzar cambios políticos revolucionarios de izquierda. Sin embargo, a mediados de los años cincuenta las circunstancias se habían transformado completamente. La liquidez y los estímulos para la organización que proporcionó el Plan Marshall de los estadounidenses en 1948-1952 lanzaron al continente a unos niveles excepcionales de producción y crecimiento económico.⁶ Así se fue generando paulatinamente un fenómeno conocido como la **americanización de Europa**, que es un testimonio de la profunda huella que los Estados Unidos marcaron en ese continente, especialmente en dos aspectos:

En principio, por la difusión de un concepto diferente de libertad y de modernidad; y posteriormente por la extensión por Europa de un modelo de crecimiento fundado sobre la expansión del consumo privado, individual y familiar (que después será definido como consumismo) y basado en la promesa de un mejor nivel de vida para todo el conjunto de la población, y que era un arma clave en el enfrentamiento del oeste contra el comunismo, y se dejaba ver con la rapidez con que se estaba accediendo a viviendas dignas, automóviles, viajes y diversiones, así como una difusión creciente de mercancías como radio, televisión, refrigerador, aspiradora, lavadora, etc. (útiles en lo cotidiano, pero que vistos fríamente también podrían considerarse superfluas, consumidoras de energía eléctrica y hasta manipuladoras, en el caso de los aparatos receptores de las ondas emitidas por los medios de “comunicación”).

Por si fuera poco, para los ciudadanos europeos que sobrevivieron al segundo conflicto mundial, el ascenso de los Estados Unidos a superpotencia fue un hecho evidente, confirmado por la presencia de las fuerzas de ocupación en los países derrotados. Venidos de una nación lejana, del otro lado del Atlántico, los estadounidenses se volvieron, desde entonces y hasta nuestros días, los portadores de la  “liberación militar” y al mismo tiempo de un nuevo estilo de vida, invadiendo paulatinamente el merca-

⁶ Crow, Thomas, *El esplendor de los sesenta*, Madrid, Akal, 2001. p. 51.

do internacional con novedosos productos, incluidos: tendencias musicales, imágenes, estrellas de cine, moda y estereotipos. Sólo por mencionar algunos casos específicos: la goma de mascar (sintética, por supuesto), la *Coca Cola*, la comida rápida, los cómics, los superhéroes, Marilyn Monroe, los personajes de Disney, la *Barbie*, la “juke-box” (mejor conocida en nuestra cultura como rockola), los fonogramas, fabricados en cloruro de polivinilo (ya no de rígido y quebradizo acetato) de 45 y 33 1/3 rpm,⁷ así como el maravilloso ritmo del Jazz, de origen negro. ¡Ah! Y en los años 60 el movimiento cultural hippie, bajo el lema *Peace and love*.



2. Andy Warhol, *Los famosos*

3. Asher Mains, *Louis Armstrong*

Al afianzamiento de este modo de vida contribuyeron rotundamente los medios, llamados eufemísticamente medios de información⁸ o de comunicación —que hoy, más que nunca, juegan un papel importantísimo como medios de condicionamiento masivo⁹ o de manipulación, como decíamos anteriormente—, a través de la industria de la cultura, como por ejemplo, el cine de Hollywood, que alrededor de 1920 constituía ya en Norteamérica la forma predominante de espectáculo de masas, y que comenzó a difundirse en varios países europeos para, más tarde, conseguir una total victoria sobre la producción cinematográfica del mundo entero. América Latina no ha sido la excepción, también es uno de sus grandes mercados, y hasta la fecha sigue siendo aplastante el número de proyecciones estadounidenses en las salas de cine latinoamericanas,¹⁰ en comparación con las producidas en Méxi-

⁷ Respecto al *Long play* y su abreviatura LP eran marcas comerciales registradas de la CBS (Columbia Broadcasting System) Records, inventado por Meter Goldmark, en 1948, pronto se popularizaron como el nombre genérico de los discos de larga duración. El disco más vendido fue la “Rapsodia en Azul” de George Gershwin. Hasta fines de ese mismo año se habían vendido ya dos millones de LPs con diferentes títulos. El LP consagró pronto sus grandes éxitos con las comedias musicales en boga en Broadway “South Pacific” y “My fair Lady”, mientras otras corrientes musicales recibían también impulso gracias al LP. Louis Armstrong calificaba el LP de 33 1/3 rpm como lo mejor que podía haber ocurrido al jazz.”
Ver: “En 1948 el Long Play (LP) revoluciona la música”, en: *Historia del Long Play* www.teoveras.com.do/50%20anos%20LP.htm.

⁸ Como dicen Alberto Carrere y José Saborit en *La retórica de la pintura*, refiriéndose a los medios de formación de masas, en especial a la prensa y a la televisión que manipulan lingüísticamente las noticias e informaciones, de acuerdo con los intereses políticos. p. 374.

⁹ Así se refiere a ellos el analista político Tomás Mojarro, Radio UNAM, Domingos 11-12 hrs.

¹⁰ Seguramente la excepción en este caso es Cuba, pero por otras razones que siempre se prestan a la polémica: ante un bloqueo económico, como respuesta oficial, un supuesto bloqueo a la invasión cultural. Y no deja de ser curiosa la noticia: “Proyectarán en Cuba peli-

co, Argentina, Colombia y Chile juntas, dada la diversidad y cantidad de los recursos a su disposición en relación directa con el número de espectadores que logró atraer.

Se dice que, tan penetrante y poderoso fue el efecto de las películas, que no era tanto que éstas reflejaran la vida, sino que la vida se volvió un reflejo de las películas, como ocurrió cuando en la comedia romántica *Sucedió una noche*, Clark Gable se quitó la camisa y reveló que no llevaba camiseta, las ventas de esa prenda interior cayeron en picada en los EEUU.

El estilo de vida norteamericano encontró así, en el cine, un potente canal publicitario capaz de hacer presa a la gente. Pongamos dos ejemplos de cómo se extendió esta influencia en Europa Occidental: en Italia, por ejemplo, el actor Alberto Sordi,¹¹ en el filme dirigido por Steno: *Un americano a Roma* 1954 (Fig. 4), en el que refleja fielmente la actitud del italiano común y captura al vuelo el aspecto más extremo de esta identificación con la cultura estadounidense.



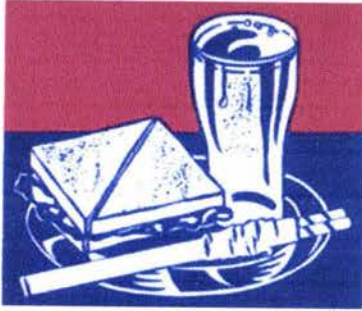
4. Alberto Sordi, Cartel y tres escenas de *Un Americano a Roma*

Esta situación se expresó en las Artes Plásticas, en la corriente conocida como *Arte Pop*, que hizo una celebración de la mercancía por medio de la *estética del consumo* (Figs. 5,6 y 7), y que a su vez, dio pie a que surgiera al interior de la misma una contracorriente que corresponde en forma y concepto a lo que se conoce como *estética del desperdicio*. De ambas hablaremos más extensamente en el siguiente capítulo.

Lo importante por ahora es mencionar que, en términos generales, a través de las imágenes del *Pop* se revela claramente este nuevo estilo de vida, rodeado de comodidades y banalidades, en donde lo que cuenta ya no es el valor de uso del objeto, sino su valor de cambio.

la contra Busch. Pasarán la cinta *Fahrenheit 9/11* de Michael Moore en 121 salas de la isla... a partir del 22 de julio". Periódico *Reforma*, sección *Gente*, 15 de julio del 2004.

¹¹ Fallecido el martes 25 de febrero del 2003, a los 82 años, y llamado con cariño por los italianos *Albertone Nazionali*. Periódico *Reforma*, sección *Gente*, 27 de febrero del 2003.



5. Roy Lichtenstein, *S/T*, 1964



6. Andy Warhol, *Brillo Box*, 1964



7. Eduardo Paolozzi
Yo fui juguete de un hombre rico 1947

El principal motor de esta gran expansión económica fue la transformación e innovación en el campo tecnológico, es decir, la mayor difusión y rápida aplicación práctica de la investigación y descubrimientos científicos.

Con una creciente industria petroquímica vinieron nuevos materiales, especialmente polímeros sintéticos, mejor conocidos como *plásticos*, entre los cuales algunos se inventaron durante la Segunda Guerra Mundial, como el *nylon*, diferentes poliésteres y diversos tipos de caucho sintético; en la posguerra policarbonatos, acetatos y poliamidas, en 1953 el poliestireno y en 54 el polipropileno; nuevos procedimientos productivos (pasando de la mecanización a la automatización), nuevos motores, como el de reacción, que hizo posible a



8. Walter Murch, *Plásticos y el National City Bank de Nueva York*, 1954

las compañías aéreas volar de un continente a otro en tiempo muy reducido y con mayor frecuencia, inclusive diariamente. Nuevos instrumentos y nuevos aparatos, como una gran gama de electrodomésticos, nuevas fuentes energéticas, como la energía nuclear, delinearon una época de grandes cambios.

En el medio agrícola fue posible acrecentar notablemente la explotación de la tierra con una menor utilización de mano de obra (se ha calculado que mientras un campesino europeo de finales del siglo XIX necesitaba 150 horas de trabajo para obtener alrededor de 50 kg de grano, en 1970 la misma cantidad de producto la obtenía un agricultor estadounidense en cuatro horas de trabajo). Esto ocurría gracias a la aplicación de nuevos productos químicos (fertilizantes, pesticidas, etc.), a la mecanización del trabajo, a la creación de nuevas especies vegetales con el método de hibridación (es decir, el cruzamiento de diferentes especies) y de la selección sistematizada.

El sector energético fue aquel en el cual el desarrollo tecnológico produjo los efectos más relevantes, con el triunfo definitivo de la utilización de la energía eléctrica y la sustitución del carbón por los hidrocarburos (como el petróleo y el metano).

Este crecimiento de la economía sin precedentes, la oleada de cambios en los procesos productivos y en la organización laboral, produjeron modificaciones sustanciales en el plano social. Antes que nada se verificó una progresiva reducción del tiempo destinado al trabajo y una mayor demanda del trabajo calificado o especializado. Otro de estos cambios profundos fue la distribución de la población por sectores de empleo, que pasó del sector agrícola al industrial. Más aún, en los años sesenta (época en la que se suma como potencia económica el primer país de oriente: Japón) se registró un total cambio de la actividad laboral a favor de los servicios: comerciales, administrativos, educativos, turísticos, informativos, de las comunicaciones y la investigación científica y técnica.

Uno de los ámbitos más beneficiados por la investigación científica sin duda fue el de la medicina, la cirugía, la biotecnología e ingeniería genética, reflejándose por ejemplo en el alargamiento del promedio de vida de los individuos, en que se superó en Europa occidental la edad promedio de 70 años de vida. En los países desarrollados se erradicaron algunas enfermedades que habían golpeado fuertemente a la humanidad, como el tifo, la malaria y la tuberculosis, pero a cambio se han multiplicado los decesos causados por enfermedades generadas por el mismo desarrollo industrial y la dinámica de las grandes ciudades, como patologías cardiovasculares por inadecuados hábitos alimenticios, sedentarismo y estrés, o los problemas respiratorios, dermatológicos y tumoraciones cancerosas derivados de la contaminación que provocan las industrias, las plantas de energía eléctrica y los altos niveles de toxicidad por los gases y partículas de cloruros, sulfuros, ozono, azufre y plomo emiti-

dos por la enorme afluencia vehicular y el uso indiscriminado de sustancias nocivas como el cloro, los fluorocarbonos, insecticidas organoclorados, detergentes y la quema de basura, entre la que pueden encontrarse gran cantidad de productos que al llegar al punto de fusión desprenden sustancias cancerígenas, como las dioxinas que produce el PVC .



9. Walter Murch, Comida procesada y el National City Bank de Nueva York, 1954

Y no olvidemos que en la industria alimentaria, si bien ha habido un mayor control de sanidad en los productos comestibles, como cárnicos y lácteos, se ha pasado de la subalimentación a la “sobrealimentación”, generalmente con efectos sumamente negativos, como la difusión de la obesidad y la diabetes. El consumo desmedido de azúcares, bebidas gaseosas, harinas refinadas y frituras con un alto contenido de sal y grasa, “alimentos” que comenzaron a ser procesados de manera industrializada y finalmente empacados o enlatados, para lo cual habría que añadir químicos, tanto para mejorar su sabor y color como para hacerlos perdurar por más tiempo con conservadores o envasando al alto vacío, dándole a los productos el margen suficiente para transportarlos, almacenarlos y distribuirlos, para lo cual se requiere de una costosa infraestructura que indudablemente se carga en el precio del producto, como también lo encarece la marca, el diseño e impresión de etiquetas, envases, envolturas o empaques atractivos y, desde luego, un gran aparato publicitario, para convertirlos en *los favoritos* de quienes disfrutan de las “bondades” de este estilo de vida sin remordimientos. De ahí la importancia y auge del diseño, tanto del gráfico como del industrial, que le dan cuerpo y rostro al producto y son la base sustantiva de la publicidad. Así tenemos que, como explica Federico Marchain, una proporción considerable del dinero que se invierte en *marketing* se gasta en publicidad, que ha sido uno de los pilares de la vida económica desde que los mercaderes de Babilonia describieran sus mercancías en carteles hace

cinco mil años. La economía que más se ha orientado hacia la publicidad es la de los Estados Unidos. Ya en estudios realizados en la década de los 80 se demostraba que su consumidor medio se veía expuesto aproximadamente a 1500 anuncios todos los días, de los que retenía mentalmente 75.¹²

Evidentemente el bombardeo, por todos los medios, en todo momento y lugar, de anuncios



comerciales ha ido en crecimiento, sin ir más lejos, en el área metropolitana de la ciudad de México se ha modificando el paisaje urbano con miles de anuncios espectaculares,¹³ e inclusive ni el paisaje rural se ha salvado de esta invasión en crecimiento. Y en las ciudades del llamado primer mundo se han convertido los rascacielos en enormes pantallas para proyectar permanentemente anuncios comerciales (Fig.11).

Comentó el crítico de arte John Callcut¹⁴ en su ponencia titulada “*No mean city*” que en principio, la escultura pública fue sustituida por los edificios de muros planos y geométricos, se cambió la piedra por el vidrio. Ahora las grandes pantallas comerciales han sustituido o tapado a la arquitectura. Los edificios, cines, autobuses, etc. han perdido su fisonomía para convertirse en comerciales. Yo añadiría que en muchas casas el televisor de pantalla cada vez más plana y más grande, que inclusive es empotrada en la pared, ha desplazado al cuadro. También hemos podido observar que en aras de una supuesta apertura y libertad comunicativa, los mensajes que antes se consideraban subliminales, por ser apenas perceptibles, hoy se muestran cada vez más burdos y dejan poco a la imaginación.¹⁵ Por otra parte, hay que reconocer que es tal la competencia de mercado, que los diseñadores, al servicio de firmas importantes, necesitan poner un extra de ingenio para publicitar sus productos de manera a veces inesperada, para impactar al consumidor. Los premios a la publicidad, también han incentivado esta competencia.

Los premios a la publicidad, también han incentivado esta competencia.

10. Publicidad de Axe

¹² Marchain, Federico et al. *Estados Unidos*, Ed, Planeta, Col. Pueblos y naciones, Madrid. 1987. p. 81.

¹³ y si a eso le sumamos los tinacos negros, tipo *Rotoplast*, los miles de puestos ambulantes ubicados en diversas calles, la basura tirada por todas partes y los asentamientos irregulares ¿Qué diría hoy el Barón Wilhelm Von Humboldt de nuestra *Ciudad de los palacios*?

¹⁴ Catedrático de la Glasgow School of Art, Escocia, que ofreció una conferencia en la ENAP, 31 de marzo del 2004.

¹⁵ Aunque Alberto Carrere y José Saborit se cuestionan si la publicidad *per se* es subliminal, aun cuando exista publicidad con algunas dosis de ambigüedad y posibilidades connotativas ocultas. *Op. cit.* p. 178.

1.1 El fenómeno del consumismo

Caminamos de la mano por el supermercado
entre las filas de cereales y detergentes
Avanzamos de estante en estante
hasta llegar a los tarros de conservas
Examinamos el nuevo producto
anunciado por la televisión
Y de pronto nos miramos a los ojos
y nos sumimos el uno en el otro
y nos consumimos

Sociedad de consumo, Oscar Hahn



11. Times Square, 1999

En el proceso de concentración y globalización, la unificación no es tal. Por el contrario, la tendencia es a generar economías segmentadas que dividen a las sociedades y desclasas a las masas, las marginan de la sociedad civil y del Estado, degradan a los hombres y mujeres, los empobrecen y destruyen la ecología y el medio ambiente.

Emilio Corbière se refiere al consumismo como uno de los efectos de la globalización:

Esta segmentación o disgregación tiene consecuencias políticas y socioculturales profundas. Hay disgregación del poder político, que debilita al Estado nacional, tiende a privatizar el Poder Judicial y la policía. Feudaliza las relaciones individuales y políticas destruyendo todas las reglas de solidaridad y fraternidad humana, donde sólo priva el egoísmo, el consumismo, el individualismo extremo en un marco urbano y social de violencia y luchas secundarias.¹⁶

¹⁶ Corbière, Emilio J. *El mito de la Globalización Capitalista, Socialismo o Barbarie* primera parte (1 de 4) Ed. e-libro net para su sección libros gratis 2002. p. 17 (suprimí el uso de *negritas* en este texto).

Así, dentro de una sociedad que disfraza la lucha de clases por conflictos aparentemente secundarios, y que son de tipo religioso, étnico y de género; en donde la empresa monopólica internacional toma el puesto de un jerarca que protege a sus súbditos mientras le sirven a sus intereses. El resultado es lamentable, y cuantificable, ya que según Corbière una cuarta parte de los habitantes del mundo concentra el 90 por ciento de los bienes materiales en cantidades inmediatas de alimento, vestido, habitación, el cuidado de la salud y la atención educativa. La globalización imperialista tiende a consolidar este proyecto al que el autor denomina de barbarización. Para afirmar esto, se basa en un informe del Programa de Desarrollo de las Naciones Unidas (PNUD), que ha reseñado con significativas estadísticas cuál es el modelo económico que se extiende a todo el mundo y trata de consolidarse mediante formas coactivas y autoritarias. “Un estudio de la ONU sostiene que las 358 personas más ricas del mundo poseen una fortuna equivalente a la del 45 por ciento de la población mundial, mientras que la brecha entre países desarrollados y del Tercer Mundo continúa aumentando.”¹⁷

Gilles Lipovestky se refiere al leitmotiv de las sociedades actuales, como el devenir moda, identificado con la institucionalización del consumo, la creación masiva de necesidades artificiales y la normalización e hipercontrol de la vida privada. “La sociedad de consumo supone programación de lo cotidiano; manipula y cuadrícula racionalmente la vida individual y social en todos sus intersticios; todo se transforma en artificio e ilusión al servicio de las clases dominantes.”¹⁸

Esta es la panorámica general a nivel mundial, en la que es evidente un desequilibrio económico cada vez más marcado, y en el que cotidiana y consciente o inconscientemente todos estamos inmersos. Además cada vez tenemos menos opciones para elegir qué tipo de productos adquirir o qué tipo de servicios contratar; aparentemente el abanico es muy amplio, en cuanto a marcas, modelos y precios, pero en un sentido estricto, el consumidor no tiene muchas opciones que realmente le beneficien.¹⁹

Por si fuera poco, esta lógica económica reinante ha barrido a conciencia todo ideal de permanencia; la norma de lo efímero es la que rige la producción y el consumo de los obje-

¹⁷ Corbière, Emilio J., *op. cit.* p.18.

¹⁸ Lipovestky, Gilles, *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*, Barcelona, Anagrama, 1998. p. 177.

¹⁹ Pongamos un ejemplo: el caso de los servicios de las compañías telefónicas; parece haber diferentes opciones, pero sabemos que *Telmex* renta sus líneas a todas las demás compañías. Lógicamente eso representa ganancias multimillonarias para uno de los hombres más ricos del planeta, el Sr. Carlos Slim.

tos, como nos explica el mismo Lipovetsky²⁰, en donde la breve duración de la moda, en un proceso de renovación y obsolescencia “programada” propicia el relanzamiento cada vez mayor del consumo. Ejemplifica lo antes dicho con una serie de productos estudiados para no durar: kleenex, pañales, servilletas, botellas, encendedores, maquinillas de afeitarse, ropa de saldo. Todos ellos de industrias cuya consigna es lanzar nuevos artículos sin tregua, ya sea de concepción inédita o con pequeños perfeccionamientos que les dan ventaja respecto a los de la competencia²¹.

Para Álvaro Cuadra “El consumismo aparece a primera vista como un comportamiento social masificado, sello distintivo de las llamadas sociedades de consumo. El consumo, en tanto *función económica*, se ha convertido en nuestro tiempo en una *función simbólica*.”²² Ésta tiene que ver con diversos factores que rodean al consumismo desde su origen, ya que, explica, históricamente el concepto de consumismo y su correlato social, aparecen como un estadio avanzado del capitalismo en Estados Unidos durante las primeras décadas de este siglo, permitiendo que el capitalismo victoriano afincado en la ética protestante cediera el paso al hedonismo de masas, aquí resalta de manera importante ese intercambio de valores que, como ya habíamos explicado antes, fue posible en virtud de avances tecnológicos que permitían, entre otras cosas, la producción en serie, pero además gracias a otros factores que no habíamos mencionado, como el desarrollo de mecanismos financieros y de organización laboral, Cuadra se refiere en concreto a la irrupción del crédito y a la taylorización²³ del trabajo, ambas innovaciones se han ido depurando hasta nuestros días y modificaron totalmente la concepción de la economía y del trabajo, y desde luego trajeron consecuencias, graves e inmediatas. En el caso de la primera, un creciente endeudamiento y una menor incentiva- ción del ahorro y en el caso de la segunda, la marginación de la mano de obra artesanal.

²⁰ Lipovetsky, Gilles, *op.cit.* p. 180.

²¹ Y este fenómeno no es exclusivo de objetos pequeños y aparentemente económicos: los automóviles también dan cuenta de ello. Sabemos que alrededor de los años 80 se empezaron a producir los autos con sistema *fuel injection*, computarizados, a partir de los cuales el típico maestro mecánico o el mismo usuario del vehículo ya no pueden hacer gala de sus conocimientos automotrices sin contar con un costosísimo equipo, desde luego también computarizado, que detecta todo lo que habrá que tirar y cambiar, ya prácticamente nada que componer. También en caso de sufrir una colisión, las partes dañadas que son de fibra de vidrio (y cuya única ventaja es que por su ligereza permiten al auto desplazarse con más facilidad, por lo tanto, ahorrar combustible), ya no se *hojalatean* como en los carros viejos, se cambian totalmente por otras, con el alto costo que eso implica (no sólo para el usuario, también para el ambiente). Por eso, si bien hay diferencias en calidades, formas y costos, comprar un auto reciente es comprar un auto desechable en la mayoría de sus partes, e implica depender totalmente de la agencia y/o de talleres especializados y de contar con el servicio de plataforma para transportarlo en caso de descompostura, ya que en estos casos las grúas han devenido obsoletas, porque si arrastran el auto dañan su computadora interna.

²² *Op. cit.* p. 1.

²³ Taylorismo, en Economía es el sistema de organización del trabajo encaminado al aumento de la productividad que propone la división del trabajo en funciones especializadas del proceso productivo, cada una de las cuales debe realizarse en un tiempo determinado.

América Latina también sufrió esta revolución capitalista, pero de un modo más traumático, con el agravante de las dictaduras militares en numerosos países, que desplazan a los proyectos populistas o desarrollistas de la década de los sesenta. Al respecto, Alberto Híjar²⁴ muestra un ángulo diferente, pero en el mismo tenor, cuando se refiere a las agrupaciones de artistas progresistas en México, que sobreviven difícilmente y se estancan ante las consecuencias políticas del desarrollismo: represión generalizada, propaganda y publicidad orientadas por el imperio, reducción de la cultura a entretenimiento aletargante de las conciencias históricas. En este sentido, retomando las palabras de Cuadra, se puede afirmar que en nuestro continente se instalan, bajo la tutela del FMI (Fondo Monetario Internacional), sociedades de consumo de tercera generación; esto es, sociedades de consumo nacidas más de estrategias globales de orden mundial que de variables histórico-políticas intrínsecas. Por lo tanto, afirma que el neocapitalismo latinoamericano representa el nuevo orden para la región.

Así, el modo histórico concreto en que emerge una sociedad de consumo —por espurio o artificial que éste sea— crea las condiciones para instituir un diseño socio-cultural que muy pronto se hace relativamente autónomo de sus circunstancias de surgimiento. En consecuencia, las reglas constitutivas del nuevo diseño adquieren vida propia sin otro punto de referencia que su presente, es decir, no tienen memoria histórica. Éstas estatuyen los fines y legitimidades en el seno de una sociedad. Dichas reglas constitutivas son de naturaleza comunicacional, y su fundamento son los juegos de lenguaje y las imágenes. Como podemos observar, el autor ha entrado en otro terreno que lo lleva a conceptualizar el consumismo como una nueva habla social, que ante la bancarrota de los metarrelatos articula una pluralidad de microrrelatos efímeros, no trascendentes y aparentemente despolitizados, que transforman una ideología en sentido común. Esto puede ejemplificarse perfectamente en los terrenos de la mercadotecnia, la publicidad y la producción televisiva, en donde se crean *slogans*, mensajes comerciales y programas *light* que rayan en la estupidez, pero que incrementan rápidamente su audiencia o *rating*, sólo por mencionar algunos: los talk shows, *Big Brother* (*VIP* o de los *comunes y corrientes*), *La Academia*, *Operación triunfo*, etc.

Este aspecto comunicacional, que traduce el consumismo como un **nuevo ethos cultural**, en el que las necesidades impuestas por un orden económico devienen impulsos o deseos, se

²⁴ Catálogo *Presencia de México en la X bienal de París*, 1977, s/Ed. s/p.

basa en lo que Lipovetsky llama la *mutación* antropológica que puede ser explicada como un nuevo perfil psicosocial:

Aparece un nuevo estadio del individualismo: el narcisismo designa el surgimiento de un perfil inédito del individuo en sus relaciones con él mismo y con su cuerpo, con los demás, el mundo y el tiempo, en el momento en que el «capitalismo» autoritario cede el paso a un capitalismo hedonista y permisivo, acaba la edad de oro del individualismo, competitivo a nivel económico, sentimental a nivel doméstico, revolucionario a nivel político y artístico, y se extiende un individualismo puro, desprovisto de los últimos valores sociales y morales que coexistían aún con el reino glorioso del *homo economicus*, de la familia, de la revolución y del arte; emancipada de cualquier marco trascendental, la propia esfera privada cambia de sentido, expuesta como está únicamente a los deseos cambiantes de los individuos. Si la modernidad se identifica con el espíritu de empresa, con la esperanza futurista, está claro que por su indiferencia histórica el narcisismo inaugura la posmodernidad, última fase del *homo aequalis*.²⁵

Lipovetsky reconoce a Richard Sennett como un teórico contemporáneo que ha acuñado el término neo-narcisismo,²⁶ para describir el perfil del sujeto actual, un perfil socio-genético del individuo y de la cultura. Entonces, si el consumismo como diseño socio-cultural en toda su radicalidad, es análogo a forma de vida, o a modo de ser, entonces vemos cómo una función económica ha hecho posible la instauración de un mito, que es una habla social que se actualiza en una pragmática constituida por juegos de lenguaje e imágenes:

Sin metarrelatos de legitimación, la cultura contemporánea hace suya la lógica mercantil, renunciando a dos grandes competencias del saber narrativo: una visión holística del mundo y el significado psíquico emocional arraigado en el sujeto. No obstante mantiene un marco valórico *sui generis* y una modalidad de legitimación de los lazos sociales por la vía de la pragmática.²⁷

Ahora bien, ya hemos visto que el consumismo está rodeado de diversos factores, y podemos entender que el hombre es por naturaleza depredador; desde que comienza a dejar de ser nómada, modifica su entorno y, sin quererlo, cuando crea la agricultura comienza a agredirlo, al derribar árboles y quemar los pastizales, y si nos vamos a extremos, desde que se es bebé, ya se consume y se contamina de una manera, digamos inocente (de ahí la importancia de las campañas de planificación familiar). Pero el problema ha tomado un alcance que a principios del siglo pasado tal vez hubiese sido inimaginable. Dice Octavio G. Mercado:

²⁵ Lipovetsky, Gilles, *La era del vacío*, Barcelona, Anagrama, 2002. p. 50.

²⁶ *Ibid.* p. 49.

²⁷ Cuadra, Alvaro, *op. cit.* pp. 1 y 2.

para el hombre moderno, la naturaleza tiene sentido en tanto tiene una utilidad, preferentemente hacia la producción y es posible entender a la destrucción inherente al desarrollo, como a una de las formas capitales de conducta —y de estética incluso— de la modernidad, luego nos dice algo que me parece trágico:

Ahí donde existe un árbol, el hombre moderno alcanza a ver una silla de madera, donde hay un río virgen, una gran presa hidroeléctrica, modificando así la idea misma que, de lo natural existe, al esconderla detrás de obras humanas, y haciendo con ello imposible la alternativa del retorno.²⁸

La degradación de los ecosistemas y del ambiente social se debe, primordialmente, al gran crecimiento del consumo desordenado e inconsciente de las sociedades humanas, lo cual provoca múltiples daños. Este sobreconsumo no corresponde a las necesidades fisiológicas de los habitantes, sino a los regímenes económicos y políticos que se proyectan mediante la publicidad y la imitación, como ya explicamos anteriormente.

En la Cumbre Mundial sobre Desarrollo Sustentable que se celebró en agosto del 2002 en Johannesburgo, (en la que el gran ausente fue Mr. Bush, no obstante que tres de las cuatro reuniones preparatorias se realizaron en Nueva York) como puntos 1 y 2 del *Manifiesto por la Vida*,²⁹ se expuso lo siguiente:

1. La crisis ambiental es una crisis de civilización. Es la crisis de un modelo económico, tecnológico y cultural que ha depravado a la naturaleza y negado a las culturas alternas. El modelo civilizatorio dominante degrada al ambiente, subvalora la diversidad cultural y desconoce al Otro (al indígena, al pobre, a la mujer, al negro, al Sur) mientras privilegia un modo de producción y un estilo de vida insustentables que se han vuelto hegemónicos en el proceso de globalización.

2. La crisis ambiental es la crisis de nuestro tiempo. No es una crisis ecológica, sino social. Es el resultado de una visión mecanicista del mundo que, ignorando los límites biofísicos de la naturaleza y los estilos de vida de las diferentes culturas, está acelerando el calentamiento del planeta. Este es un hecho antrópico y no natural. La crisis ambiental es una crisis moral de instituciones políticas, de aparatos jurídicos de dominación, de relaciones sociales injustas y de una racionalidad instrumental en conflicto con la trama de la vida.

Obviamente nuestro país no escapa a este fenómeno, llámese neocapitalismo o su versión más reciente, neoliberalismo, que es la ideología económica que se adoptó en nuestro país

²⁸ Mercado, Octavio G. *Imágenes para una crítica de la Modernidad*, www.artchive.com pp. 3 y 7.

²⁹ Ver: www.rolac.unep.mx.

desde 1982 y, según la economista Susan George, en apariencia ofrecía una reducción de la participación del Estado para incrementar la participación social, pero ha devenido en una voraz acumulación de capital por parte del sector privado (reducido grupo de empresarios) y un mayor crecimiento de pobreza en las masas.

La idea de que el mercado podría tomar las principales decisiones políticas y sociales; la idea de que el estado debería reducir su rol en la economía o que las corporaciones pudieran tener plena libertad, que los sindicatos debían ser restringidos y a los ciudadanos se debería dar menos en vez de más seguridad social, son las ideas que imperan en este tipo de política económica, y que sólo un estudioso del tema, como Karl Polanyi, podía vislumbrar en 1944, haciendo esta profética y moderna declaración: “Permitir al mecanismo del mercado ser el único director del destino humano y de su ambiente natural... resultará en la demolición de la sociedad”.³⁰



11. Duane Hanson, *Mujer con carro de Supermercado*, 1969²

Un tema que se desprende del que hemos venido abordando, es el que se refiere a la importancia de la mujer como centro del fenómeno consumista, en la mira constante de la publicidad como consumidora y objeto de consumo, seducida por la moda y toda suerte de objetos para su belleza, confort y vida práctica, y al mismo tiempo modelo con las medidas perfectas para anunciar —prácticamente desnuda— cualquier cosa: agua purificada, refacciones, un auto o un reloj de pulso. Por la amplitud del tema, solamente lo señalamos para dejarlo como una reflexión.

³⁰ George, Susan, *Breve historia del Neoliberalismo...* s/p. www.rcci.net/globalización/llega/fg099.htm-59k

³¹ Edward Lucie Smith se refiere a esta escultura hiperrealista cuando nos dice que este artista, que utiliza la escultura como vehículo de crítica social, nos presenta una reseña de tipos de los Estados Unidos, observados y retratados con viveza, y a veces con una pizca de crueldad, que puede ejercer sobre el espectador un efecto perturbador. Afirma que ningún ama de casa estadounidense podría representar a toda la categoría de las amas de casa mejor que esta opulenta mujer con un carrito de la compra. *El arte hoy*, Madrid, Cátedra, 1983. pp. 455 y 482. Yo añadiré que esta es una obra heredera del Arte Pop, que tiene también una gran carga de arte objetual, al incluir un carro de supermercado con mercancías o empaques originales, así como la ropa, accesorios y pantuflas para literalmente vestir al personaje femenino.

1.2 El problema de la basura



12. Niños en un *tiradero* brasileño

La tierra se está deteriorando a una velocidad peligrosa. El efecto invernadero (aumento la temperatura en el planeta), la contaminación del aire y el agua, el exceso de basura, el agujero de la capa de ozono, la lluvia ácida (que quema los bosques y daña los cultivos) y la desertización, son algunos síntomas de que la tierra está enferma.

La basura está en nuestra mente, porque cuando consumimos los vegetales, frutos, huevo u otros comestibles todo es limpio y lo que queda puede convertirse en algo indeseable o repugnante en la medida en que lo reunimos con otros desechos, entonces hacemos basura: Mezcla incontrolada de sustancias y residuos sólidos.³²

Todo lo anterior explica que nuestra generación haya optado por favorecer modelos de consumo irresponsables y dilapidadores; que hayamos creado productos que no son reciclables, o que son de difícil reasimilación para el ambiente; que se promuevan campañas que, de manera subliminal, nos invitan a deshacernos de los envases de cualquier forma. En suma: que hayamos creado un mundo de dispendio y de desechabilidad.

En el orden internacional, Eduardo Espina nos advierte sobre las decenas de naciones pobres que son basurales de los países ricos (Figs. 12 y 13), los cuales pagan para poder quitarse de encima los desechos materiales de todo tipo —biodegradables y no biodegradables, pero ambos desagradables— que producen sus opulentas sociedades. Afirma que los desechos bioquímicos y nucleares son particularmente dañinos, pues muchos de ellos no se pueden quemar³³ y deben ser enterrados en lugares que, evidentemente, quedan contaminados de por vida. De vez en cuando nos enteramos —sin poder hacer nada al respecto— de que un sofisticado barco va de un lugar a otro por los mares del mundo cargando desechos radiactivos. El viaje genera tan grandes riesgos para las aguas oceánicas como para los países cercanos a su recorrido. Todavía no ha ocurrido una catástrofe de inmensas proporciones,

³² Químico Luis Manuel Guerra, programa *Zona Verde*, Radio Red, 17 de enero del 2004.

³³ Cabe hacer la observación de que lo correcto sería decir que no se pueden desintegrar ni transformar favorablemente para el ambiente, o cuando menos podría hablar de incineración, que aunque parece ser sinónimo de quemar, tiene una connotación de control, de uso de equipo especializado con un mínimo de efectos secundarios.

pero no es nada improbable. Un desastre de ese tipo arrasaría con peces, plantas marinas y... los mares se convertirían en cotos prohibidos para la salud.³⁴

La contaminación³⁵ es un grave problema ambiental que enfrenta la humanidad y que se intensifica permanente y progresivamente perturbando a la naturaleza por la explotación incontrolada de los recursos naturales, y por la industrialización de los países del mundo. Es por eso que Peter Mencke afirma:

4 mil 300 millones de años de evolución han sido, en los últimos 50 años tratados de una forma tan torpe hasta llevar a la naturaleza casi al borde del colapso. Es decir, que ahora el ser humano tiene que, a través de la prevención y de la colaboración internacional, contribuir a hacer todo aquello que la naturaleza hasta ahora había hecho sola. Es decir, que estamos en un punto de cambio en el que nosotros mismos tenemos que hacer aquello que la evolución, [...] ha hecho por sí misma. Es una tarea tan grande que abarca absolutamente todo y es el problema más importante.³⁶

Así, las ciudades del mundo están creciendo a gran velocidad. Los problemas en las grandes metrópolis se tornan más complejos y tienen relaciones multi-causales. Hoy más que ayer y seguramente menos que mañana, es más difícil normar el uso de suelo aun cuando haya voluntad de hacerlo; voluntad por cierto escasa en algunas regiones. Grandes asentamientos irregulares sin servicios, con un deterioro ambiental brutal y un olor a pobreza, son escenas frecuentes en el mundo contemporáneo, en donde la economía formal no es ya capaz de ofrecer empleos e ingresos suficientes a la demanda ocupacional creciente.

Menos agua para abastecer las necesidades de millones de habitantes y, al mismo tiempo, millones de metros cúbicos de agua de desecho sin tratar que contaminan lagos, ríos, mares

³⁴ Espina, Eduardo, *Nueva basura en el mundo*, www.rrres.org.uy/not.032a.htm. Lamentablemente ya han ocurrido grandes catástrofes en los mares y en tierra por el manejo de sustancias altamente tóxicas y flamables, por el enterramiento de residuos radiactivos o por pruebas nucleares.

³⁵ "Contaminación

Contaminación ambiental (*environmental pollution*). La que, por cualquier causa, altera un medio natural, introduce en él formas de materia o energía que le son ajenas o causa el aumento de las concentraciones basales de alguno o algunos de sus componentes naturales. En general es indeseable y puede tener efectos adversos para la salud y el equilibrio ecológico, a corto o a largo plazo.

Contaminación atmosférica (*air pollution*). Presencia en la atmósfera de sustancias ajenas a ella o en concentraciones por arriba de las concentraciones basales respectivas.

Contaminante (*contaminant; pollutant*). Forma de materia o energía presente en un medio al que no pertenece, o bien, por arriba de su concentración basal.

Contaminante primario (*primary pollutant*). El que se emite directamente a la atmósfera por una fuente específica.

Contaminante secundario (*secondary pollutant*). El que se forma en la atmósfera como resultado de una reacción química espontánea de un contaminante primario."

Albert, Lilia A. et al., *Diccionario de la contaminación*, Centro de Ecología y Desarrollo CECODES, México 1994

³⁶ Peter Mencke en *VVAA Retos de la ecología en México. Memoria de la Primera Reunión de Delegados y Procuradores del Ambiente*, México, Ed. Porrúa 1994. p.39.

y suelos. Y por si fuera poco, miles de millones de toneladas de basura en busca de alojamiento en franca competencia con los espacios vitales del hombre.³⁷

Para México, uno de los mayores y complejos retos a alcanzar en materia ambiental lo constituye el manejo integrado de los residuos sólidos municipales, peligrosos y biológico-infecciosos. Es evidente el incremento en la generación de desechos y el tratamiento inadecuado que se les da en la mayor parte de las localidades del país. Además de ambiental, la generación de desechos se ha convertido en un problema de salud, no sólo para los operadores del servicio y sus familias, sino para las áreas que rodean los sitios en donde se depositan los residuos sólidos municipales de manera inadecuada.

De acuerdo a los datos ofrecidos recientemente por la SEMARNAT, en los últimos años, la cantidad y composición de los residuos sólidos se ha modificado sustancialmente. La generación aumentó de 300 gramos por habitante al día, en la década de los años 50, a 865 gramos en promedio en el año 2000. Mientras en el mismo periodo, la población pasó de 30 a 97.3 millones. Se estima que la generación nacional actual de residuos sólidos municipales es de 84,200 toneladas por día.

En lo que respecta a los residuos peligrosos, tenemos un registro de 27,280 empresas generadoras en los 32 estados del país que han manifestado una generación de 3,705,846 toneladas al año. Aún existen empresas que no se han registrado, pero se estima que el volumen total generado estaría por el orden de los 8 millones de toneladas por año.³⁸

Como podemos observar, no tanto por los datos que ofrece la Secretaría del Medio Ambiente y Recursos Naturales, sino en lo cotidiano, vivimos en un país que a nivel general no tiene políticas ambientales estrictas ni permanentes, que ha puesto los problemas económicos y de seguridad como supuestas prioridades nacionales, y en un segundo o tercer plano el ambiente y la educación y, por añadidura, quienes están a cargo del asunto de la basura, se coluden o no tienen la capacidad para acabar con las mafias, que explotan a los pepenadores. En primer lugar, porque representa un gran negocio, y en segundo porque no existe una reglamentación federal que se haga cumplir en todo México, en donde la población, en general

³⁷ Urreta Fernández, Álvaro, Delegado regional de Morelos, SEDESOL, en VV. AA. *Retos de la Ecología en México...* Op. cit., p.183.

³⁸ *Cruzada por un México Limpio*, México, SEMARNAT 2001 pp. 7-10.

inconsciente e indiferente al problema, no es obligada o, mejor aún, incentivada para practicar la **separación** de desechos y el **composteo**, por lo que todos los desechos se mezclan y en ese momento se genera la basura, de la cual los pepenadores sólo separan, obviamente, lo que les conviene, lo que pueden vender; y en el caso del papel, cartón, metal y vidrio, el mismo personal de los camiones de recolección los separan y venden a centros de acopio, previo a la separación que se lleva a cabo en algunas plantas de tratamiento y selección de desechos en el D.F.

De ese modo, de todo cuanto se desecha en la Ciudad de México, un promedio de 19,000 toneladas diarias, el reciclaje sólo es de un 10%, por la gran cantidad de productos que antes se adquirirían a granel o al natural y hoy vienen procesados, empacados, envueltos, dosificados en bolsas, envases o recipientes de distintas formas, fabricados con diferentes tipos de plástico que los consumidores no tienen el hábito de limpiar y separar de otros desechos con el fin de que puedan ser reciclados.

Además es notoria la manera como se han trastocado viejas costumbres, por ejemplo, la de cargar con canastas o con bolsas del mandado, y en lugar de eso, exigimos numerosas bolsas de plástico a quien despacha en los tianguis, o las desprendemos de los carretes (sin aparente costo) en los supermercados. No pensamos que desgraciadamente acaban incrementando los tiraderos a cielo abierto, causando una mayor putrefacción de lo orgánico y degeneración de lo inorgánico, que mezclados generan los malolientes, tóxicos y mutagénicos líquidos hipercolados conocidos como **lixiviados**, con sus consecuentes daños inmediatos a la tierra y a los mantos freáticos.

Por otra parte, también la acumulación de basura trae por consecuencia la proliferación de plagas y, con éstas, innumerables enfermedades que pueden causar terribles epidemias.³⁹ Lo anterior sin sumar los efectos de los residuos químico-biológico-infecciosos conocidos como **peligrosos**, cuyo manejo no está controlado en nuestro país, como lo ha expresado el Ing. Lichtinger⁴⁰ al declarar que en muchas ciudades los residuos peligrosos hospitalarios y de origen industrial aún son mezclados con la basura domiciliar que llega a los tiraderos municipales.

³⁹ Como sucedió en La Habana con el dengue: "Al revolver la basura acumulada, hemos encontrado, además de focos de mosquito, una buena cantidad de ratas. Al dengue se suma entonces el posible aumento de la leptospirosis" La incidencia de esta enfermedad transmitida por las ratas, creció en Cuba de 4.9 por cada 100,000 habitantes en 1990 a 9.8 en 1997, según el Anuario Estadístico del Ministerio de Salud Pública, publicado en 1998.

⁴⁰ En SEMARNAT, *op. cit.* p. 13.

Otro de los aspectos del problema es la invasión del espacio, pues diferentes estudios señalan que la mayoría de los países industrializados están cerca de verse saturados por el volumen de residuos producidos y por la carencia de lugares para tirarlos. En grandes metrópolis, como Bombay y la Ciudad de México⁴¹, ambas con más de 20 millones de habitantes, la basura ya es un problema grave, casi fuera de control. Los suburbios de estas megaciudades se han convertido en inmensos depósitos de basura diversa (es una de las características de los basurales o tiraderos: su diversidad). Para colmo, la creciente pobreza favoreció el crecimiento de cinturones de miseria, que conocemos como ciudades perdidas, como las que se encuentran en los alrededores del inmenso Bordo de Xochiaca, Edo. de México las cuales, para muchos seres hambrientos, se convierten en el único supermercado que conocerán en su vida. En las zonas marginadas de diferentes ciudades del mundo se ve gente revolviendo basura recién llegada, para luego comer algunos de los restos encontrados o para sacar beneficio económico de lo rescatable. No es necesario ir al espacio para ver al hombre absorbido por sus desechos.⁴²



13. Una niña gitana busca basura para vender en Grecia

Pero también países industrializados, y concretamente el país más poderoso de la tierra, sufren las terribles consecuencias de su consumismo, y sus habitantes son testigos de cómo la basura ha modificado su paisaje: “El tiradero que conforma la elevación orográfica más alta de la costa este de los EEUU es *Fresh Kills* en el estado de Nueva York, en donde diariamente se producen alrededor de 26,000 toneladas diarias de desechos”.⁴³

El incendio de un tiradero (Fig. 14) agudiza su nocividad, por la gran cantidad de humo y gases tóxicos que se generan, y que pueden producir severos daños a las vías respiratorias, sobre todo si la exposición al humo es constante. Las dioxinas, por ejemplo, son sustancias

⁴¹ Cuando nos referimos a la ciudad de México, estamos hablando del Distrito Federal, con sus casi nueve millones de habitantes, más las áreas conurbadas, con más de once millones de habitantes. Que en conjunto producen alrededor de la cuarta parte de los residuos sólidos de todo el país, de acuerdo a los datos de la Secretaría del Medio Ambiente del Distrito Federal, en su carpeta para el Programa de Capacitación para Promotores de la Separación de Residuos Sólidos en el Distrito Federal. s/p., s/fecha.

⁴² Suplemento 02 de *El observador*, sábado 2 de marzo del 2002, en www.erres.org.uy

⁴³ Afirmó el químico Luis Manuel Guerra en conversación vía correo electrónico.

cancerígenas que se despiden, especialmente al quemar plásticos como el PVC, que es abundante en los tiraderos.



14. Incendio en el tiradero de Coacalco que consumió 2,500 m² de basura ⁴⁴

Quemar basura deliberadamente es una práctica constante que se acostumbra en provincia y en algunas zonas del D.F. Tristemente la vigilancia al respecto ha sido mínima y las sanciones que se aplican no han sido severas. Pero a partir del primero de enero del año en curso, se dio a conocer la nueva “Ley de residuos sólidos del Distrito Federal”, que en su artículo 25 prohíbe quemar residuos sólidos⁴⁵ y las sanciones pueden ser multas de 150 hasta mil días de salario mínimo. Más adelante volveremos a referirnos a esta ley.

José Santamarta, director de la revista *Worldwatch*, que se publica en cinco idiomas por el Instituto con el mismo nombre, dedicado a estudios sobre medio ambiente con sede en Washington, nos ofrece los siguientes cinco datos para pensar:

- Los habitantes de los países industrializados producen más de 700 kg de basura por persona al año.
- Los pañales desechables contienen plásticos que pueden durar de cuarenta a cientos de años, ya que contienen varios tipos de plásticos, y todos podrían reciclarse si estuviesen separados.
- Cada niño usa en promedio 5,020 pañales en 2.5 años de vida. Lo más contaminante es su alto contenido de cloro, utilizado para blanquearlos.

⁴⁴ El corresponsal Javier Salinas reportó que a un costado de este tiradero que se encuentra en Coacalco Edo. de México, habitan en casuchas de cartón 250 pepenadores, de los cuales sólo algunos abandonaron el lugar a pesar del riesgo de intoxicarse con el humo del incendio. Publicado en *La Jornada*, sección *Estados*, 26 de diciembre del 2000.

⁴⁵ Consultar la página de la Procuraduría Ambiental y de Ordenamiento Territorial: www.paot.org.mx en la que se da a conocer por Internet esta ley, publicada por la Gaceta Oficial del Distrito Federal el 22 de abril del 2003.

□ Muchas pilas contienen metales pesados como el mercurio, y no deben simplemente tirarse a la basura. Las más contaminantes son las tipo botón (que traen los relojes y calculadoras, por ejemplo) que contienen mercurio. Todo tipo de pilas debe tirarse en vertederos controlados.⁴⁶

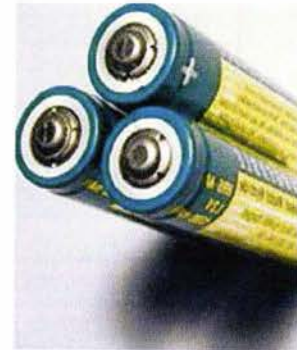
□ Un estadounidense promedio usa 346 kg de papel cada año, más de 50 veces que el promedio utilizado por un africano. La preocupación en torno al papel no tiene que ver sólo con la tala de árboles para obtener la pulpa o celulosa, sino también con su uso, ya que al reciclarlo, se utilizan grandes cantidades de productos químicos que contienen cloro.⁴⁷



15. Los pañales desechables no son reciclables, a menos que se separen sus capas.



16. No basta con poner los desechos en el bote, hay que separarlos antes. Eso sí es poner la basura en su lugar. Mejor dicho eso es no producir basura.



17. Las pilas hay que tirarlas aparte, en bolsas de plástico gruesas y bien cerradas. Y se recomienda usar las recargables de larga vida.

⁴⁶ En México no existe aún una solución bien definida y homogénea respecto a qué hacer con las pilas; sin embargo, se recomienda reunir las pilas y meterlas en una bolsa gruesa, transparente y bien cerrada para que a su vez en las procesadoras de basura las separen.

⁴⁷ Publicado por BBC MUNDO.com, viernes 16 de agosto del 2002 en la página: news.bbc.co.uk/.../newsid2198000/2198397.stm.

1.3 ¿Posibles soluciones o soluciones posibles?



18. Lilia Lemoine, *Salida:Reciclaje* 2001⁴⁸

Así la contaminación se convierte en uno de los problemas más alarmantes de la humanidad, pero es prácticamente imposible escapar de este contexto neoliberal en el que el consumo es el valor fundamental de la vida social. Con la consigna del “úsese y tírese” y el lema de “no trabaje, nosotros lo hacemos por usted” se nos invita a comprar frenéticamente lo que a veces ni necesitamos realmente, a ser prácticos y a olvidarnos de pretender reutilizar o transformar lo que se gastó, se descompuso, o con lo que se envasaba o empacaba un producto. Pero no se requiere ser un asceta ermitaño, como en el relato ecológico del filme *Los sueños de Akira Kurosawa*, en el cual, un anciano produjo para sí mismo toda su vida lo que consumía sin intervención de ningún agente externo a la naturaleza, sin afectarla de ninguna forma y con una manera de vida sin influencia cultural o económica exterior; que sabemos que desafortunadamente es cada vez más una utopía. Sólo es necesario ponernos a reflexionar y cuestionarnos de qué manera consumimos los bienes y recursos que están a nuestro alcance, y tratar de modificar nuestros hábitos de consumo, que implican también la manera de desechar y concebir lo “inservible” como algo útil.

En el caso del productor plástico, como un ser social también tiene una responsabilidad muy importante. Herbert Read, lo plantea de este modo:

⁴⁸ Laberinto con cajas de refresco, envases de PET y latas de aluminio 5 x 5 x 2 m. Instalación para inaugurar la *Cruzada por un México Limpio*, El Marqués, Querétaro, Experiencia coordinada por el profesor de Maestría Eloy Tarcisio, con la participación de diez alumnos e inaugurada por el Lic. Vicente Fox Quesada, 11 de julio del 2001.

Su fe en sí mismo consiste en que el número de personas sumamente limitado al cual sólo puede esperar dirigirse directamente, influirá a su vez sobre un mayor círculo de personas, y así paulatinamente y en el transcurso del tiempo, la gente asimilará su verdad y saber, pasando a formar parte de la cultura de su época.⁴⁹

Esto me da pie a entrar en lo que considero como compromiso del productor plástico con su entorno, en el cual están incluidos tanto los recursos naturales y materiales como los humanos. Ya que al crear una obra plástica, aun cuando parezca inmaterial, como en cualquier otra cosa producto de la actividad humana, siempre se hará uso no sólo en lo intelectual, sino en lo material, directa o indirectamente de uno o varios recursos naturales, renovables o no renovables en mínima, moderada o inmensa proporción y de manera tan diversa que puede ser prácticamente inocua o por el contrario altamente agresiva y contaminante del medio ambiente.

Con lo anterior quiero dejar claro que no solamente me refiero al consumo y manejo responsable y dosificado de los materiales y sustancias más utilizados en cada disciplina, especialmente aquellos como los ácidos, solventes, plaguicidas órgano-clorados, esmaltes, químicos para fotografía, lacas y resinas sintéticas y cloros, o procedimientos como la fundición de metales, o la producción de espumas rígidas (como la de poliuretano), todos contaminantes del ambiente, sino al hablar de recursos también me refiero al agua, al aire, a la energía eléctrica y calorífica, y por qué no decirlo, al espacio mismo, que es abarcado, consumido, anulado o incluido en la obra plástica o arquitectónica, no es gratuito pues que algunos autores se refieran a los **antiespacios** como volúmenes escultóricos y en general a cualquier objeto que anula el espacio que ocupa.⁵⁰ No debemos olvidar que toda acción o proceso tiene un efecto, y que hasta en el caso de las obras efímeras, sean objetuales o de accionismo, debemos estar conscientes de qué efectos puede causar en suelo, agua o aire al irse degradando y/o ejecutando. En este sentido, Helen Escobedo ha cuestionado por diferentes medios ciertos estereotipos de monumentos cívicos,⁵¹ y Federico Silva se ha manifestado en sus textos en contra de que México se convierta en un basurero de las artes con obras, “para la gloria de la corrupción”.⁵² Recordemos por ejemplo, esas cabecitas de héroes nacionales en bronce sobre tremendos pedestales, o esos prismas de concreto dispuestos *sin*

⁴⁹ Read, Herbert, *Arte y Sociedad*, Barcelona, Ediciones Península, 1977. p. 115.

⁵⁰ Digo algunos porque no todos comparten esta acepción de *antiespacio*, como Joseph Maria Montaner en *La modernidad superada*, donde utiliza este término como contraposición y disolución del tradicional espacio cerrado, delimitado por muros p. 28.

⁵¹ Ver su libro *Monumentos mexicanos, de las estatuas de sal y de piedra*, México, CONACULTA, Grijalbo, 1992.

⁵² Silva, Federico, *La escultura y otros menesteres, escritos y dibujos para un arte mayor*, México, UNAM, 1987. p.67.

ton ni son en fuentes y camellones, favorecidas por funcionarios ignorantes que justifican gastos y se “adornan” aparentando dar cultura al pueblo.

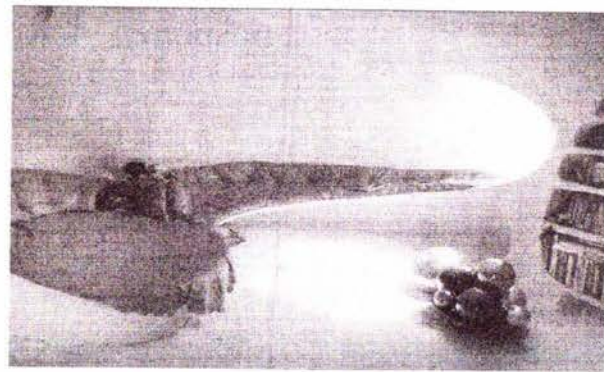
El importante arquitecto mexicano Teodoro González de León⁵³ se cuestiona el papel de los arquitectos actuales en las ciudades como la nuestra, en donde los funcionarios sin **memoria urbana** son los que establecen las estrategias que deberían salvar y reciclar las ciudades. También habla de la carencia de amor de los habitantes hacia sus ciudades, especialmente en aquellas que cuentan con un índice alto de población joven, y las de países subdesarrollados, en donde se destruye más y se renueva menos por ausencia de esa misma memoria urbana. Esta visión de responsabilidad del arquitecto con su entorno, la comparte Óscar Olea:

La relación ecosistema urbano y negatividad de la conducta social en relación con la estética, no se refiere a la “belleza de la ciudad” sino a la forma como la ciudad actual afecta la capacidad estética de los individuos impidiendo su cabal desarrollo como seres humanos, y de la manera como el arte actual puede y debe contribuir a contrarrestarla.⁵⁴

En el mundo entero diversos arquitectos e ingenieros se han preocupado por ahorrar energía, hacer más eficientes los espacios y más sano su ambiente por medio de sistemas para crear *edificios inteligentes*. Otros consideran que ya no se debe construir hacia arriba, sino hacia abajo, como es el caso del arquitecto mexicano Javier Senosian (Figs. 19, 20 y 21).⁵⁵



19. Bioarquitectura, frente, exterior de la casa

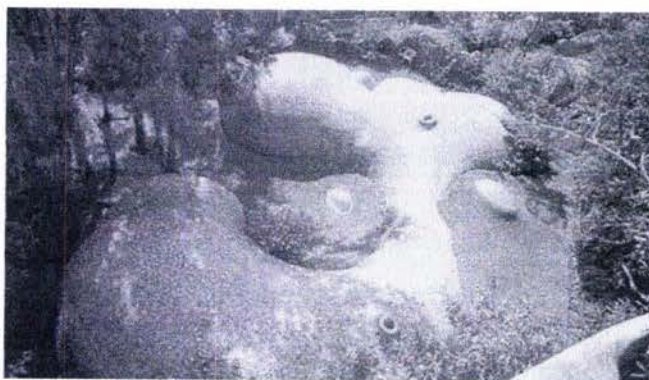


20. Parte interior de la misma casa diseñada por el Arq. Senosian

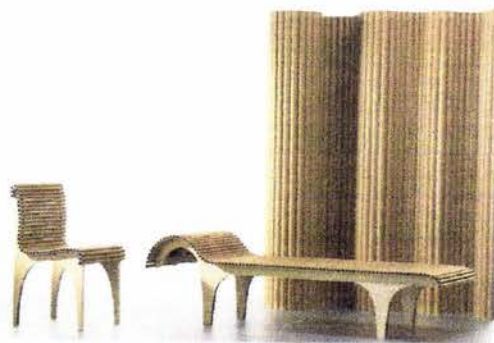
⁵³ González de León Teodoro, *Retrato de arquitecto con ciudad*, México, Libros de la Espiral, Artes de México en “Metamorfosis de la plástica urbana” 1996. Ver pp. 87-95.

⁵⁴ Olea, Óscar, *El arte Urbano*, México, UNAM, 1980. p.22.

⁵⁵ Reportaje publicado en *El Universal*, sección Ciudad, 18/Nov./2001. Casa que se encuentra en Vista del Valle, Naucalpan Edo. de México, respetando la topografía del lugar, se construyó con ferrocemento, y por su profundidad bajo el nivel de suelo, proporciona un ambiente fresco y limpio.



21. Vista aérea. Casa cuya forma orgánica se integra a la naturaleza



22. Shigeru Ban, Colección *Carta*, muebles de cartón

También contamos con el punto de vista de un diseñador industrial, quien se refiere al importante papel social de los diseñadores, que hoy pueden hacer más para frenar la degradación ambiental que los economistas, los políticos, las empresas, e incluso que los ecologistas. Sostiene que el poder de los diseñadores es catalizador, ya que una vez que los mercados hayan sido invadidos por un diseño novedoso más beneficioso para el medio ambiente, sus efectos se multiplicarán. Las empresas gastarán menos en materiales sin refinar y en producción, de modo que obtendrán mayores beneficios. Por su parte, los clientes disfrutarán de productos más eficaces y económicos, los gobiernos reducirán gastos de inspecciones y la ganancia neta mejorará el medio ambiente y la calidad de vida. Los ejemplos expuestos en el libro demuestran la capacidad del diseño y de los diseñadores para dar forma al futuro y salvar la Tierra.⁵⁶ Y nos muestra una gran gama de objetos, desde lámparas hasta aviones realizados con material de reciclaje, con diseños atractivos, ergonómicos y con un bajo consumo de energía (Fig. 22).

Jorge Morales Miranda expone que la interpretación del patrimonio (disciplina reciente, que difiere considerablemente de las simples visitas guiadas, en las que sólo se describe fría y mecánicamente un sitio, con fechas y datos a veces superficiales) crea en el visitante una necesidad de buscar el significado de un sitio histórico o natural, y al mismo tiempo transmitirle un mensaje de conservación de los valores culturales y naturales. Es decir que no se puede prescindir del hecho de que los intérpretes son educadores, y su objetivo es “lograr que el público conozca, aprenda, se interese y participe activamente en la conservación de su patrimonio natural y cultural.”⁵⁷ Y eso me parece sumamente loable, porque reitera que

⁵⁶ Fuad-Luke, Alastair, *Manual de diseño ecológico*, Palma de Mallorca, Ed. Catargo 2002. p. 15.

⁵⁷ Morales, Miranda, Jorge, *Guía práctica para la Interpretación del Patrimonio. El arte de acercar el legado natural y cultural al público visitante*. Andalucía, Conserjería de cultura y Tragsa, 2001, pp. 139.

para conservar hay que amar, y para amar conocer. Por lo tanto, si en los sitios históricos o en las reservas ecológicas, los guías se prepararan para hacer interpretación de ese patrimonio, muchos de los visitantes seguramente irían modificando su actitud depredadora que, entre otros factores, ha ido minando paulatinamente las riquezas del mundo entero.

Retomando la pregunta: ¿Y los productores plásticos qué hacemos por el rescate de un ambiente digno y sano?

Aurora Fernández afirma que el artista es por definición *homo ludens*, pero sin dejar de ser *sapiens* y por supuesto *faber*, hacedor y constructor febril y curioso *bricoleur*. Dice que en nuestra época los materiales han dejado de ser los oficiales, es decir, aquellos de la tradición, como, el bronce, el óleo, el mármol, las tintas, la madera, el papel, el yeso el barro, el lienzo de lino, etc. Piensa que hoy todo vale, porque con todo entra en relación directa el artista.⁵⁸

Lo anterior es muy relativo, en virtud de que no es realmente posible hacer a un lado todos los materiales con los que se ha trabajado anteriormente, no tanto con un afán conservador o tradicionalista, sino porque algunos son muchas veces indispensables en el proceso para lograr el objetivo de una obra, llámese pintura, grabado, escultura, fotografía, arte objeto, instalación o *performance*, sino sobre todo, porque es posible resignificarlos y verlos con nuevos ojos. Por otra parte concuerdo definitivamente con la necesidad de buscar nuevos materiales para expresar y reflejar los cambios que modifican la historia, pero el “todo vale” desde luego tiene sus limitaciones. No creo justificable que por mostrar una actitud innovadora y audaz o con un afán obsesivo de exponer o tener obra en todas partes, se puedan destruir, afectar, desperdiciar o contaminar esos recursos naturales de los que se ha hablado anteriormente, y podría ofrecer una larga lista de ejemplos, pero no es la intención, al menos no en este espacio, de denunciar la actitud negativa de otros artistas que por ignorancia o irresponsabilidad, hacen lo que sea sin escrúpulos y sin atender a sus efectos.

Dice Herbert Read que la misma agudeza de percepción que distingue al artista se adquiere al precio de la inadaptación, el inconformismo y la revuelta.⁵⁹ Pero prefiero pensar como Jonathan Benthall, quien afirma que el artista, como cualquier otra persona, no responde a

⁵⁸ Fernández Polanco, Aurora, *Arte Povera*, Madrid, Nerea, 1999. p. 27.

⁵⁹ Read, Herbert, *op.cit.* p. 114.

situaciones abstractas, sino a su experiencia de ser determinada persona en determinado tiempo y lugar. Por lo cual, si se aboca conscientemente a la temática ecológica o no, el artista a través de su obra, es inevitablemente afectado por ella. Gregory Battcock cita y comenta la posición de Benthall:

El resultado de la influencia de la ecología sobre la actividad del artista no es, necesariamente, algo que pueda ser determinado de inmediato, puesto que “su impacto potencial sobre la sociedad se efectúa a más largo plazo que el del activista social o político, y casi nunca es directo o predecible”. Es obvio que la influencia ecológica es algo deseable: constituye un rasgo fundamental del equilibrio de la condición moderna que se encuentra con que “...los poderes casi divinos del hombre han sido usurpados por políticos, burócratas, estrategas militares, y directores de grandes empresas, contra cuyas presiones sólo están dispuestos a resistir unos pocos científicos y técnicos”.⁶⁰

Battcock⁶¹ concluye que podemos deducir que, a largo plazo, el artista va a convertirse en una especie de guardián moral del sistema organizativo en el que, según palabras de Charles Reich, la responsabilidad y conciencia personales han sido anuladas.

Y aunque sabemos que, como se explicaba antes, las condiciones están dadas para hacer del planeta un basurero, habrá que entender la realidad sin justificarla, sino con un afán de ir modificando poco a poco con todo el esfuerzo de que se pueda echar mano o cuando menos tratando de no ser partícipe de sus aberraciones. Esa es mi posición personal, y estoy convencida de que la educación comienza en casa, pero ante esa falta de principios que muchos padres no han tenido o que ya hemos olvidado, en una sociedad en la que el índice de analfabetismo todavía es alto, los profesores de todos los niveles y áreas, como la nuestra, debemos sumarnos a las estrategias de diferentes sectores para ir generando el amor por la ciudad, por la vida y por el planeta.

Enseñemos a quienes nos rodean a aplicar las seis Rs :

Rechazar los productos y procedimientos enemigos del medio ambiente.

Reducir la cantidad de basura.

Recuperar todo lo que se pueda.

Reparar un producto que por su uso se deterioró.

Reutilizar lo que fue usado para un determinado fin, dándole la misma función u otra.

Reciclar la materia prima de un determinado objeto, para fabricar otro.

⁶⁰ Battcock, Gregory, *La idea como arte, documentos sobre el arte conceptual*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977. p. 30.

⁶¹ *Op. cit.* p. 31.

En el área profesional, en la doméstica y prácticamente en todo tipo de actividades podemos aplicar esta sencilla fórmula como un hábito permanente o como una forma de vida, con convicción, sin verlo a través del distorsionado lente de quien piensa que eso se hace por escatimar, por no querer gastar o por ser miserable.

En un sentido estricto, reciclar significa reintegrar los residuos sólidos a su ciclo de producción o a otro similar, que generalmente no podemos llevar a cabo en lo personal por requerir de una infraestructura empresarial, pero es importantísimo participar en ella entregando por separado los desechos. Esta visión es indispensable para el desarrollo de los países tanto en el sentido ambiental como en el económico, porque ahorra dinero pero también energía y reduce la contaminación de agua, aire y suelo. Algunos datos importantes son, por ejemplo: al reciclar una tonelada de papel se salvan de ser talados 17 árboles y se ahorran 26,000 litros de agua y 4,200 kilowatts. Al reciclar el vidrio se ahorra el 32% de la energía que se requiere para hacerlo nuevo. Alrededor de 22 millones de latas de acero se consumen diariamente en México. Producir acero nuevo cuesta 4 veces más que reciclarlo. Reciclar el aluminio representa un ahorro del 91% de la energía que se requiere para renovarlo, además evita las altas emanaciones de gases a la atmósfera y con ello se reduce la contaminación del aire. El PET (polietileno tereftalato, con el que se envasan los refrescos y aguas purificadas desde ¼ hasta 5¼ litros) se transforma en fibras para prendas de vestir, cuerdas muy resistentes y recientemente se hacen pruebas para fabricar bloques con los que se puedan construir casas térmicas. Y también tenemos el caso de los envases Tetra pak⁶².

Aunque nunca falta quien desaprobe, menosprecie y se burle de las acciones favorables a la humanidad, como es el caso de John Tierney, quien en un artículo publicado en el *New York Times* juzga como inútil el reciclaje, argumentando que es una pérdida de tiempo que sólo sirve para tranquilizar nuestras conciencias. Y que sería más económico mandar fuera los desechos (en principio no especifica fuera de dónde; tal vez se refiera al espacio interes-

⁶² Tetra Pak es un tipo de empaque especial, que de acuerdo a la información obtenida en su página *web*, en sus diferentes presentaciones, sus productores afirman que beneficia al ambiente, o al menos no lo daña sustancialmente porque se procesa de acuerdo a normas muy estrictas de control ambiental. Está planteada en cuanto a sus materias primas en un desarrollo sustentable (considerando que el 75% es cartón, el 20% plástico y el 5% aluminio) y en un amplio margen aseguran que contribuyen a la regeneración de los bosques en los que la tala es controlada por normas internacionales y motivando a sus proveedores para que sus operaciones no afecten al ambiente. Por otra parte, el peso y forma del empaque –afirman– facilita su transportación y consume menos energía que otros materiales o recipientes, como las botellas de vidrio. Finalmente han propiciado campañas de acopio en centros comerciales, pero no hay suficiente difusión de las mismas y mucha gente piensa que tirando limpios y separados estos empaques al camión de la basura éstos serán reciclados, pero no es así, se van a tiraderos a cielo abierto, por lo que es importante que se depositen en los contenedores puestos ex profeso con ese fin, para que sea posible reciclarlos en la planta ubicada en Toluca.

telar o a México, como hacen los estadounidenses con sus residuos radioactivos) que perder tiempo, dinero y esfuerzo en reintegrarlos a su proceso de producción. Posteriormente habla de la más económica y operativa solución de “enterrar la basura” en rellenos sanitarios, y hace toda una apología de éstos. Pero el Dr. J. Winston Porter⁶³, consultor ambiental e investigador en la materia, afirma que esa medida no es de ningún modo más económica, ya que requiere de grandes extensiones de terreno, de una infraestructura para que los lixiviados no afecten la tierra ni los mantos acuíferos, requiere un conjunto de ductos para evitar la concentración de metano, y además no son eternos.

Por otra parte, y tal vez la más importante, en el caso de quienes trabajamos en las artes visuales, en la arquitectura, el diseño, la literatura, el teatro, la danza, la música (muestra de ello es el grupo *Les Luthiers*) así como en todas las disciplinas u oficios vinculadas a éstas, es resaltar la capacidad creativa que se desarrolla, no sólo en el sentido conceptual de reciclar la obra, sino en lo material, con los recursos y desechos que están a nuestro alcance, que más que reintegrarlos a su ciclo de producción, como en la industria, nos apropiamos de ellos, les damos una nueva utilidad y significación por medio de la obra, entonces hacemos lo que técnicamente se llama reutilización, y yo llamo **reuso** de esos desechos.

Pero desde luego esto no se limita a nuestro papel como productores de la cultura; somos seres vivos, y en esa medida dependemos del ambiente natural para todas nuestras funciones. Por eso no debemos ver el arte y el ambiente como dos entes separados y distantes, y cada paso que demos debe estar perfectamente ubicado en relación a ese entorno.

Recordemos que por varios años fue un grupo de artistas (*El grupo de los 100*) el que instó a las autoridades y empresarios a aplicar políticas de **desarrollo sustentable**, lo cual



23. Separación manual de desechos en una planta de procesamiento



24. Cultivo de jitomate con el método de *hidroponía*

⁶³ Esta entrevista al Dr. Porter se dio a conocer en la revista *Speak up* en relación al análisis de las declaraciones de Tierney.

también implica que las empresas se responsabilicen y reciclen en lo posible los desechos que generan, ya que teóricamente más del 90% de los residuos sólidos son reciclables.

Los residuos orgánicos se deben separar de los demás para hacer lo que se conoce como composteo⁶⁴, y tanto la vermicultura⁶⁵ como el cultivo de hidroponía⁶⁶ deben ser difundidos para evitar los fertilizantes y abonos sintéticos contaminantes. En los países más avanzados en este aspecto, en los que la educación ambiental es constante y efectiva, como Suecia, Noruega, Bélgica y Alemania, sus habitantes separan los desechos, pagan si tiran un excedente (en relación al máximo reglamentado), depositan por separado papel y cartón, metales, vidrio, lo sanitario, desechos mixtos, y desde luego lo orgánico, y además separan los diferentes tipos de plásticos con base en los símbolos, con los que todas las empresas están obligadas a marcar sus productos y envases, para luego reciclarlos. De ese modo la cantidad de basura que se produce es realmente mínima.



PET	Polietileno Tereftalato
PEAD	Polietileno de Alta Densidad
PVC	Cloruro de Polivinilo
PEBD	Polietileno de Baja Densidad
PP	Polipropileno
PS	poli estireno
OTROS	Otros Plásticos (Como Policarbonato y Poliuretano)



25. Retrato de una sociedad inconsciente.

⁶⁴ Medio por el cual lo orgánico se integra a la tierra, nutriéndola; se recomienda añadir cal o excretas de animales para incrementar su calentamiento y rápida descomposición. Es un excelente abono natural.

⁶⁵ Consiste en hacer criaderos de lombrices de tierra, con el fin de que oxigenen la tierra y produzcan sustancias favorables para la misma.

⁶⁶ Tipo de cultivo vertical u horizontal sin tierra por medio del cual se puede lograr una rica cosecha con ahorro de agua y de espacio, que no está a expensas de las condiciones climatológicas y que da por resultado vegetales de alta calidad.

Insisto pues, en que es deber de todos fomentar y practicar los hábitos del reciclaje y reutilización de los residuos sólidos, poniendo en práctica, su separación, cuando menos como lo determina la nueva Ley de residuos sólidos del Distrito Federal, en orgánicos e inorgánicos. También es importante evitar al máximo la compra de productos sobreempaquetados, elegir empaques naturales, de cartón, papel o vidrio y disminuir la cantidad de plásticos utilizada, así como indagar cuáles son los materiales, químicos y procesos más inocuos para el ambiente y aplicarlos en nuestras actividades cotidianas, domésticas y laborales de toda índole.

A continuación se enuncian las principales disposiciones de la nueva Ley de Residuos Sólidos para el Distrito Federal:

Todo generador de residuos sólidos debe separarlos en orgánicos e inorgánicos.

Es responsabilidad de toda persona, física o moral en el Distrito Federal, separar, reducir y evitar la generación de los residuos sólidos.

La Secretaría de Obras y Servicios y las 16 delegaciones, instrumentarán los sistemas de depósito y recolección separada de los residuos sólidos.

Todo generador de residuos sólidos tiene la obligación de entregarlos al servicio de limpia.

El servicio de recolección domiciliaria se realizará de manera gratuita.

Los camiones recolectores de los residuos sólidos deberán disponer de contenedores seleccionados conforme a la separación selectiva que esta Ley establece.

La Secretaría de Obras y Servicios diseñará, construirá, operará y mantendrá centros de composteo.

Las delegaciones podrán encargarse del aprovechamiento de residuos orgánicos.

Son residuos de manejo especial:

- Los provenientes de servicios de salud
- Los alimentos no aptos para el consumo, generados por establecimientos comerciales, de servicios industriales
- Los generados por las actividades agrícolas, forestales, pecuarias
- Los residuos de la demolición, mantenimiento y construcción
- Los neumáticos usados, muebles, enseres domésticos usados en gran volumen

-Los de laboratorios industriales o de investigación.

Los generadores de residuos de manejo especial deberán instrumentar planes de manejo, mismos que deberán ser autorizados por la Secretaría.

Las sanciones administrativas para quien infrinja esta Ley, podrán ser:

Amonestación, multa (de 10 a 1000 días de salario mínimo) y arresto.

La ley de Residuos Sólidos sólo tiene por objeto regular la gestión integral de los residuos considerados como no peligrosos.⁶⁷

⁶⁷ Secretaría del Medio Ambiente del Distrito Federal, *op. cit* s/p.



II. La relación del arte con el consumo, los desechos y el ambiente

En todas sus actividades esenciales, el arte intenta decirnos algo: algo acerca del Universo, del hombre, del artista mismo. El arte es una forma de conocimiento tan precioso para el hombre como el mundo de la filosofía o de la ciencia. Desde luego, sólo cuando reconocemos claramente que el arte es una forma de conocimiento paralela a otras, pero distinta de ellas, por medio de las cuales el hombre llega a comprender su medio ambiente, sólo entonces podemos empezar a apreciar su importancia en la Historia de la Humanidad.

Herbert Read⁶⁸

26. Michelangelo Pistoletto, *El hombre amaestrado*, 1968
Acción de Zoo. Roma, *Vicolo dell'Atleta*

En este capítulo nos abocaremos especialmente a revisar la relación que han tenido las artes visuales con el consumo, con los desechos y con el ambiente natural, tratando de conectarlos también con su contexto histórico, con el fin de proporcionar un panorama a partir del cual comprender mejor la obra que he realizado con el fin de aprovechar algunos desechos de la sociedad de consumo, como dije anteriormente, y de proponer una alternativa de discurso escultórico.

En principio, para argumentar la necesidad de contextualizar mi trabajo en determinadas expresiones plásticas, me apoyo en las palabras de Edwin Panofsky, cuando afirma que nuestra experiencia práctica debe ser corregida por una investigación acerca del modo en que, bajo diversas condiciones históricas, los objetos y acontecimientos se expresaron a través de las formas. Y que con mayor razón, nuestra intuición sintética debe ser corregida por una investigación acerca del modo en que, bajo diversas circunstancias históricas, las tendencias generales y esenciales del espíritu humano se expresaron por medio de temas y conceptos específicos.⁶⁹ Con ese interés, aunque sin el afán de profundizar como lo haría un historiador del arte, revisaremos ciertos aspectos del *Arte Pop*, del *collage* y ensamblaje, del *Arte objetual* y del procesual en algunas de sus variantes. Pero antes hay que puntuali-

⁶⁸ *Op. cit.* p. 21.

⁶⁹ Cuando el autor utiliza el término corregir, podemos entenderlo también como un sinónimo de orientarse, es decir, de buscar sus semejanzas para ubicarse en un contexto específico. Panofsky, Edwin, *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza Editorial 2000. p. 57.

zar que ninguna de estas clasificaciones es pura en la actualidad, sino que se mezclan, difuminando frecuentemente los límites entre unas y otras.

Ya hemos comentado que el arte ha estado fuertemente ligado a la naturaleza, primero buscando maneras de representarla y recrearla y posteriormente de presentarla.

Aloïs Rielgl, citado por Pirson,⁷⁰ habla de una relación no de imitación de la naturaleza — a la cual rechaza como modelo absoluto del arte—, sino de “competencia” con ella: “Cada vez que el hombre crea obras plásticas, no hace otra cosa que competir con lo que ha creado la naturaleza”.

Y para él, en esta competencia lo más importante no corresponde al motivo, sino a las relaciones del creador con la naturaleza.

Si bien esta cita está más ligada con el aspecto intelectual del arte, no deja de estar relacionada con la función de la naturaleza como motivo, referente, oponente y proveedora, y como parte esencial del ambiente en el que se hace posible la vida y es inherente a todo ser viviente.

En el capítulo anterior ya habíamos citado a José Encina French⁷¹, que analiza el arte a partir de su disciplina, la antropología, y propone que, si partimos de que la cultura como producto social se inscribe en el marco de lo que llamamos en términos generales medio ambiente, el arte como un aspecto de la cultura debe contemplarse igualmente dentro de ese mismo marco ambiental.

En su búsqueda por enfatizar su relación con el entorno natural y llamar la atención pública sobre sus procesos y problemas, a partir de los años 60, en el contexto de la consolidación de la sociedad de consumo y la emergencia del ecologismo, el productor plástico ha reflexionado, y se ha acercado a esa parte material y ambiental de la naturaleza desde diferentes ángulos, dando lugar a nuevas vertientes en el arte: el *Povera*, el *Land art* y el *Arte ecológico*.

Sin embargo, en el escenario de la historia de la producción artística, se recorrió un largo camino de antecedentes, prácticamente después de la primera década del siglo pasado, antes de que, casi a la mitad del mismo apareciera una corriente plástica que ya mencionamos en el capítulo anterior, el *Arte Pop*, en el que se marcaron básicamente dos grandes vertientes,

⁷⁰ Pirson, Jean-François, *La estructura y el objeto, ensayos, experiencias y aproximaciones*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988. p. 29.

⁷¹ Encina French, José, *op. cit.* p. 191.

que en esencia son sumamente diferentes. En la primera, que estuvo abiertamente relacionada con el consumismo, se hace patente un alejamiento físico, conductual y perceptivo que el habitante de las ciudades tiene respecto a la naturaleza. Diferentes autores se han referido a que el consumismo es por sí mismo, en esencia, antagonista de la naturaleza y del arte, motivo por el cual —considero yo— su aceptación por parte de los críticos y teóricos fue muy controvertida, y algunos como Herbert Read manifestaron un total repudio a los que llamaba sus “adefesios y tonterías”. Pero tratando de no dejarnos llevar por opiniones viscerales, revisemos sus características.

2.1 La apología del consumo

La vertiente dentro del Arte *Pop* que seguramente es la más identificada con su sentido original, es la que celebra la mercancía, que como afirma Marchán Fiz,⁷² tiene como base la apropiación de los aspectos más comunes y banales del horizonte cotidiano de la sociedad de consumo industrial, por lo que sus unidades temáticas son los símbolos de estatus, los comerciales, símbolos de la era tecnológica, los mitos de las masas (héroes, ídolos y modelos) y la simbología sexual. Es un arte aséptico, que pone los ojos en la ciudad artificiosa por excelencia, del *american way of life*, que omite, ignora u olvida cualquier referencia a la afectación que producía ese creciente consumismo en su entorno natural. Un arte que — como decía Pino Pascali— provenía de los pintores estadounidenses que se veían encerrados en una ciudad en la que son víctimas y verdugos a la vez, y son el producto histórico del desarrollo de una sociedad surgida de una civilización fantoche, momificada y antihistórica. Asimismo, Aurora Fernández Polanco (quien cita en su libro al autor italiano antes señalado) subraya la calidad de sus expresiones “sin espesor”, fuertemente bidimensionales, como una realidad de segunda mano.⁷³

El mayor representante del Arte *Pop* es Andy Warhol, quien por medio de la fotografía y los procesos mecánicos de reproducción, como la serigrafía, reproduce, amplía, secciona, multiplica y manipula el color de los productos de consumo (como los cientos de latas de sopa (Fig.28), presentadas tal como son, dispuestas como en el anaquel de un supermerca-

⁷² Marchán Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto...* Madrid, Akal, 2001 p. 33.

⁷³ Fernández Polanco, Aurora, *op.cit.* pp. 23 y 24.

do), personajes de cómics, iconos como la *Gioconda* y *La Última Cena* o personalidades de su momento histórico (Fig. 27), cuya imagen es cosificada, repetida numerosas veces, como las latas de sopa, por medio de su múltiple reproducción y la modificación de su color natural por diferentes combinaciones aleatorias de colores planos con alto contraste. Como un reflejo de su necesidad de sentirse más que un productor de arte, una máquina, y alejar cualquier sospecha de significación en lo que se representa, como él mismo lo expresaba.



27. Andy Warhol, *Retrato de ? s/f*



28. Andy Warhol, *100 Campbell's soup cans*

Estaremos pues de acuerdo con Marchán Fiz,⁷⁴ respecto a que las obras de este tipo son radicales en la banalidad constante del objeto y consecuentes en la instauración de la realidad del mundo de la mercancía. Aunque Lourdes Cirlot⁷⁵ no comparte ese sesgo de superficialidad que vemos en las obras de Warhol, ya que para ella su obra implica siempre un proceso reflexivo profundo y muchos de sus temas, incluso los que en apariencia son banales, abordan cuestiones ligadas al concepto de lo efímero y dejan traslucir la constante preocupación que el artista tiene en torno a la muerte. De ese modo, ella nos sugiere, que incluso el consumo puede entenderse desde esa perspectiva.

Por otra parte, respecto a la opinión de Pascali, que no es afín a la de Cirlot, hay que puntualizar que el *Pop* no fue una tendencia exclusiva de los “americanos”, ya que como sabemos, su origen está en Inglaterra, en medio de una economía abatida por la austeridad y el racionamiento, y en la que el estado estaba suprimiendo deliberadamente el consumo y favoreciendo la reconstrucción por medio de las exportaciones. En esas circunstancias la cul-

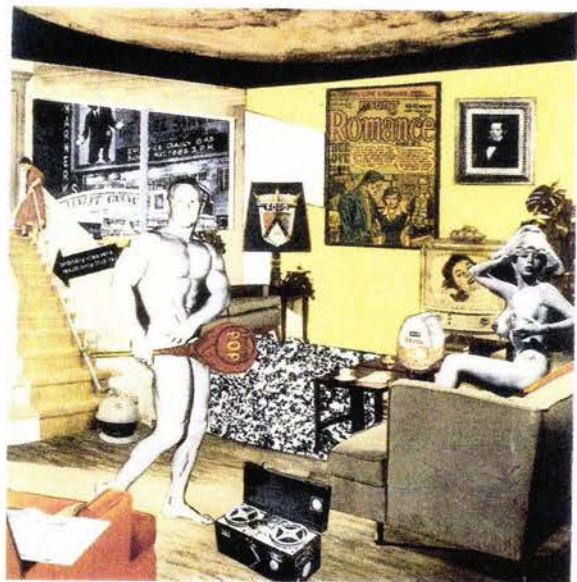
⁷⁴ *Ibid.* pp. 48-49.

⁷⁵ Cirlot, Lourdes, *Warhol*, España, Nerea, 2001. p. 73.

tura de la pobreza no tenía ningún atractivo exótico, como afirma Thomas Crow, mismo que se refiere al escocés Eduardo Paolozzi, para quien los artículos americanos más vulgares poseían un *glamour* subversivo. Y con las revistas estadounidenses que coleccionaba obsesivamente crea numerosas composiciones-collages, entre las que destaca la titulada *Está demostrado psicológicamente que el placer contribuye a la disposición* 1948 (Fig. 29).⁷⁶ El rechazo a esa cultura de apariencias, en donde en realidad existía una cruda desigualdad económica y racial, Richard Hamilton autor del *collage* titulado *Exactamente ¿Qué es pues, lo que hace los interiores de hoy tan diferentes, tan atractivos?* 1956 (Fig. 30), acuña el término “Arte Pop” junto con el crítico Lawrence Alloway. Hamilton se sirve del carácter novedoso de la cultura industrial norteamericana para criticar esa cultura popular imbuida en la —entonces incipiente— era del consumo de masas, y también para mostrarse del mismo Arte Pop.⁷⁷



29. Eduardo Paolozzi, *Está demostrado psicológicamente que el placer contribuye a la disposición*, 1948



30. Richard Hamilton, *Exactamente ¿Qué es lo que hace los interiores de hoy tan diferentes, tan atractivos?* 1956

⁷⁶ Thomas Crow, *op. cit.*, p. 39, añade que Paolozzi presenta la típica actitud europea hacia la alegría superficial y la obsesión por la higiene que suele adscribirse desdeñosamente a los americanos, y que a su vez contiene una protesta contra la usurpación coercitiva que negaba a las clases trabajadoras británicas la libertad de las tareas domésticas y el sensual entusiasmo que parecía ser prácticamente universal al otro lado del Atlántico.

⁷⁷ Y en una lista resume lo que para él son las características del arte Pop: “Popular (dirigido a un público masivo)/ transitorio (solución a corto plazo)/ prescindible (fácilmente olvidable)/ barato/ producido en serie/ joven (dirigido a la juventud)/ divertido /sexi/ tramposo/ lleno de glamour/ un buen negocio...” *Ibid.* p. 45.

Según Crow en el título de esta obra, Hamilton,⁷⁸, plantea un comentario mordaz sobre la capacidad de los productos fabricados en serie y los sueños manufacturados bajo el sello de la Ford para proporcionar un mobiliario subjetivo adecuado a la vida de la posguerra, quedando marginada por el otro lado de la ventana la imagen de un cantante negro en la marquesina de un teatro, con lo cual se refiere a la hipocresía racial norteamericana.

Sin embargo, a pesar de su postura crítica y poco ortodoxa, Hamilton de alguna manera cae en esa contradicción a la que se refiere Marchán, al declarar su rechazo a la estética de lo prescindible o del desperdicio, que alude tanto al carácter perecedero del propio tema, como de la misma obra, y él era uno de los autores del *Pop* que consideraban esta estética como un principio maligno de la cultura popular y renunciaron a ella en sus obras de élite.

¡Nótese qué actitud tan contradictoria! Ya que, por ejemplo, en las obras que aquí se muestran, (Figs.29 y 30) en el aspecto técnico, tanto Paolozzi como Hamilton, descartaron los procedimientos, materiales y soportes tradicionales, que daban mayor permanencia a la obra, y en cambio utilizaron recortes de periódico y revistas (cuyo carácter es efímero a mediano plazo), mismos que superpuestos y unidos con pegamento sobre una superficie plana, forman lo que se llama un *collage*.

El carácter obsolecente de este tipo de obra, vinculado a un consumo rápido e incesante es precisamente lo que nos lleva a hablar de la otra vertiente del Arte *Pop*, con una visión muy opuesta a ésta, de la que ya hemos hablado. Es antagonista dentro de la misma corriente, se advierte durante la fase neodadaísta, y se suma a los intentos de unir el arte y la vida. Fue iniciada intelectualmente por el músico John Cage y materializado por Allan Kaprow. En esta vertiente, el objeto cotidiano y aún más sus fragmentos, volvieron a ser objeto de una atención especial tras el paréntesis del expresionismo abstracto. A ella pertenecieron artistas como Rauschenberg, Arman y Jasper Johns, se inscribe dentro de la estética del desperdicio, y obedece de acuerdo a Marchán Fiz⁷⁹ a lo que él llama el "*Principio Collage*", que presenta varios niveles espaciales (y por ende materiales y técnicos). Desde el plano (la bidimensión), el volumen (la tridimensión), pasando por la instalación y hasta llegar a la acción (tiempo-espacio) en el que los límites del objeto se desbordan para extenderse a los acontecimientos como el *happening*, los *ambientes* objetuales y los extremos del arte con-

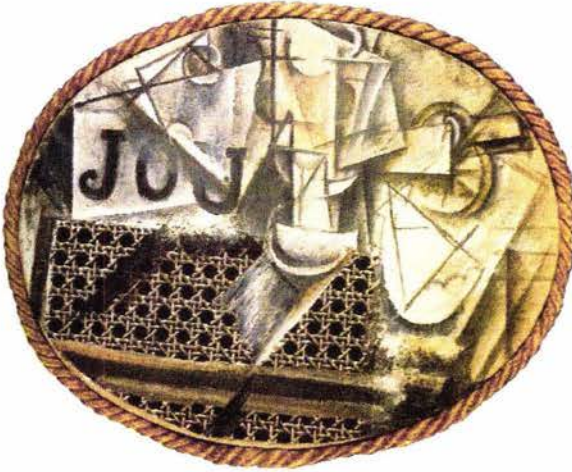
⁷⁸ *Ibid.*, pp. 44 -45.

⁷⁹ *Op. cit.* p.164.

ceptual. En todas estas expresiones se observa una valoración de las cosas y un comportamiento “natural” respecto a éstas.

2.2 La Estética del Desperdicio

2.2.1 El “*Principio collage*”



31. Pablo Picasso, *Naturaleza muerta con silla de mimbre*, 1912 ¹

Edward Lucie-Smith define el *collage* de la siguiente manera:

(del francés *coller*, pegar) Técnica que inventaron Picasso y Braque durante su época de CUBISMO analítico. Comenzaron a pegar trozos de papel de periódico e imágenes impresas en sus composiciones, como representativos de la realidad palpable que el análisis formal cubista trataba de destruir. Más tarde DADÁ y el SURREALISMO adoptaron el collage como un medio de crear conjunciones irracionales de imágenes “encontradas”...Cualquiera que sea su uso, el collage tiende a romper la unidad de la composición y crear discordancias e incongruencias espaciales deliberadas.⁸¹

En esta última parte de la definición es cuestionable que Lucie Smith diga que cualquiera que sea su uso... por generalizar las características inherentes a una tendencia, ya que se apega al tipo de *collage* que hicieron los dadaístas, quienes consideraban —como explica Marchán Fiz⁸²— la *simultaneidad* como una sucesión sin coordinar, casual como principio dominante en la vida cotidiana. Aceptándola como principio en la vida y en el arte, por lo que aplicaron el collage en todos sus géneros, con la idea de que al incluir materiales no

⁸⁰ Esta obra es considerada por Jane Fluegel el primer collage, en el que Picasso pegó sobre una superficie de composición pictórica una pieza de hule impresa con un estampado de mimbre. Ésta es la primera aparición de una *trompe a l'œil* (trampa al ojo) en su pintura. En la parte cronológica de la obra editada por Rubin, William, *Pablo Picasso, a retrospective*, New York, The Museum of Modern Art, 1980, p. 151.

⁸¹ Lucie-Smith, Edward, *Diccionario de Términos Artísticos*, Barcelona, Ediciones destino, 1997, p.53.

⁸² *Op. cit.* p. 161.

artísticos conducirían al “anti-arte”, para borrar la línea divisoria entre arte y vida. Es muy importante resaltar en qué consisten los procedimientos técnicos empleados, porque si lo que se pega es una figura recortada cuidadosamente, y en proporción a una imagen previa, que también puede ser tomada de un impreso, tratando de mantener una estructura como en las obras de Hamilton y Paolozzi, (procedimiento que por cierto se acerca mucho a lo que es el fotomontaje⁸³), ya no es aplicable el criterio de esa definición. En contraste con la utilización de recortes o trozos de papel, tela u otros materiales de carácter bidimensional, un tanto accidentados que se insertan y manipulan sin apearse a una estructura compositiva o buscar una relación lógica con los otros elementos de la obra.

Picasso y Braque son los primeros en realizar *collages*, en 1912 (Fig. 31), con lo que se iniciaron una serie de acontecimientos en cadena del arte de nuestro siglo, como bien dice Marchán Fiz.⁸⁴ Este mismo autor hace notar las diferencias entre las propuestas de ambos, afirmando que los *collages* de Braque subrayan la función referencial de representación⁸⁵, mientras que Picasso le da una mayor relevancia como fragmento objetual, transformándolo y observando sus nuevas significaciones.

Es fundamental subrayar esta relación entre la representación y lo reproducido, en la que, de acuerdo con Marchán Fiz,⁸⁶ el fragmento u objeto de la realidad pierde su sentido unívoco con el fin de explorar la riqueza significativa.

Considero entonces que sería conveniente hablar en términos de la diferencia entre lo representado y lo presentado, que es el lo que da un giro mayor al sentido semántico, con lo cual se apuntalaría mejor lo dicho por Marchán Fiz, cuando se refiere a este cambio en el que se comienza a visualizar lo que posteriormente se conocerá como *arte objetual independiente*, en el que es característico que el fragmento prefabricado, aceptado en un contexto ajeno al arte, sea considerado arte. Tal es el caso de los *ready-made* dadaístas y del *objet trouvé* surrealista.

⁸³ Paradójicamente inventado por dadaístas alemanes del grupo de Berlín y Max Ernst. Según Mario De Micheli en *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1984. p. 161

⁸⁴ *Op. cit.* p. 159.

⁸⁵ Me preguntaba si no era muy semejante a esta propuesta la audaz, para su momento (1881), *Pequeña bailarina de catorce años*, de Edgar Degas, cuyo cuerpo es de bronce, a tamaño natural, pero su atuendo no es una representación, es real. No había encontrado ninguna referencia al respecto, y fue grato encontrar el texto de Diane Walkman, *Collage, Assemblage and the Found Object*, New York, Harry N. Abrams, 1992, p. 7 que me confirmó, que en efecto, ésta es una notable aportación al arte, por usar materiales no artísticos con el objetivo de lograr un mayor realismo, afirmando que no sólo el *tutú* y el corpiño son de tela, sino que el cabello es de plástico y está adherido al bronce semejando cabello natural.

⁸⁶ *Op. cit.* p. 160.

Falta página

N° 48

Esto es sin duda trascendente en la historia de arte, porque en el acto en el que este objeto es transplantado del mundo ordinario al reino del arte, es en el que —de acuerdo a Krauss— el objeto deviene transparente en su significado,⁸⁹ entendido —desde mi punto de vista— en el sentido de que el objeto es lo que es, es lo que se ve y no intenta representar otra cosa que no esté ahí. Aunque definitivamente es resignificado con el simple hecho de que se alteren sus condiciones de uso y ubicación. Y el espectador común, que lo observe en un museo, ya no se preguntará cómo fue logrado o cómo fue concebido (le es obvio que se trata de un producto industrial, no manufacturado por las manos del artista, aunque éste lo firme) entonces lo que se preguntará es qué hace ahí ese objeto, idéntico a los que se encuentran en los sanitarios públicos.

Marchán Fiz complementa lo antes expresado afirmando que el objeto cotidiano, profano, desprovisto de aureola artística, con la clara intención de provocar es puesto en un museo alterando el esquema tradicional; añadiendo un importante razonamiento, cuando afirma que de ese modo se formula la integración y fusión entre arte y vida.⁹⁰

Y por otra parte, añade este mismo autor, que en este tipo de propuestas se libera al objeto de su valor como mercancía de status y le hace recuperar su apariencia formal, descontextualizándolo semánticamente y provocando otros tipos de significaciones al tiempo que proclama que cualquier cosa puede ser motivo de una articulación artística.⁹¹

Otras características sobresalientes del arte objetual son que el proceso artístico posibilita la relación de obras sin las premisas del conocimiento tradicional, y se apoyan en la relación selectiva, lúdica, libre y reflexiva del mundo de nuestra realidad artificial. Y ni los criterios formales ni los de contenido tienen una relevancia decisiva en la selección de los objetos que se incluyen en la obra (*ready-made aidés*) o que son la obra (*ready-made*).

Inclusive el gesto mismo es ya considerado arte, como lo fue en Duchamp al ir en contra del concepto y objeto del arte burgués de su tiempo.⁹²

⁸⁹ *Idem.*

⁹⁰ *Op.cit.* p. 61.

⁹¹ *Idem.*

⁹² Mario De Micheli, se refiere a ese "gesto" de los artistas dadaístas: "Ya en 1913-1914, en París, Duchamp había tomado un portabotellas y una rueda de bicicleta y los había firmado tan campante como "obras" suyas. En cambio en Nueva York llegó a enviar a la exposición del Salón de los Independientes un urinario, un producto comercial fabricado en serie... La noche de la inauguración, su amigo Arthur Cravan, que debía pronunciar una conferencia sobre la pintura, se presentó ante el público selecto, elegante e intelectual, completamente borracho, arrastrando una maleta que vació sobre la mesa, desparramando ropa interior sucia y empezando a desabotonarse entre la indignación de los presentes y los gritos de las señoras, que escondían púdicamente el rostro. Sólo la policía consiguió alejar a aquel extraño conferenciante." *Op. cit.* pp. 160, 161.

Joseph Kosuth afirma que Marcel Duchamp fue el primer artista que cuestionó la naturaleza del arte, y lo argumenta de la siguiente forma:

Hasta Duchamp... el arte moderno y el arte del pasado estaban relacionados en virtud de la morfología o, dicho de otro modo, el lenguaje del arte moderno continuaba siendo el mismo que el arte del pasado, aunque dijese cosas nuevas. Lo que hizo comprender que se podía cambiar el lenguaje sin abandonar la coherencia artística fue el *ready made*. Los *ready mades* supusieron un cambio en la naturaleza del arte que pasó de ser una cuestión morfológica a convertirse en una cuestión funcional.⁹³

Anna Maria Guasch⁹⁴ explica que, de acuerdo a Kosuth, este cambio de la apariencia al concepto hay que considerarlo como el principio del arte moderno y, a su vez, el principio del arte conceptual, hasta el punto de que los artistas posteriores a Duchamp son juzgados, antes que nada, en función de su modo y capacidad de cuestionar la naturaleza del arte.



33. Gabriel Orozco, Caja de zapatos vacía, 1993

Posteriormente la misma autora⁹⁵ añade que, en definitiva, lo que propone Kosuth es una extensión de la creación artística más allá de los límites heredados; la consideración del arte no como una praxis, sino como una actividad. Hacer arte en el sentido de vivencia, de percepción; hacer arte para acortar las fronteras entre arte y vida, y reivindicar los territorios no artísticos como las matemáticas, la lógica, la sociología (yo añadiría, desde luego, la ecología), etc., como material artístico. Duchamp abrió las puertas del arte hacia nuevos horizontes en los que se pudiera plantear, como lo hizo Kosuth el arte como idea (*art-as idea*) o como Bernar Venet en términos de conocimiento (*art-as knowledge*).

Rosalind E. Krauss afirma que el proceso de producción del *ready-made* plantea un paralelismo con la fotografía porque:

⁹³ Guasch, Anna Maria, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza Forma, p. 170.

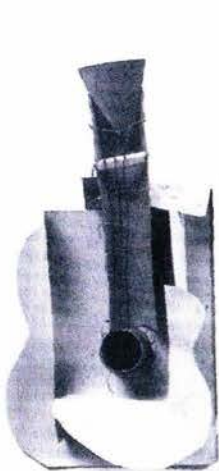
⁹⁴ *Idem*.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 171.

Consiste en la transposición física de un objeto desde la continuidad de la realidad a la condición estable de la imagen artística mediante un momento de aislamiento o selección. Y en este proceso también remite a la función de modificador. Se trata de un signo inherentemente “vacío”, cuya significación sólo es una función de este ejemplo concreto, garantizado por la presencia existencial de este preciso objeto. Los términos del índice instauran un significado carente de sentido.⁹⁶

Retomemos la obra de Picasso, quien como ya decíamos anteriormente, también cambió de paradigma con sus aportaciones. Volvamos al *collage*, cuyas características formales parten de la bidimensionalidad. El siguiente paso en el desarrollo espacial de la obra, se da técnicamente cuando lo que se pega no son papeles, sino materiales más voluminosos sobre el plano, como trozos de madera, piedra, placas metálicas, cerámica, objetos utilitarios, etc., entonces el término que se aplica es el de ensamblaje, lo cual conduce a cambiar de procedimientos.

Las seis obras de Picasso que se reproducen a continuación (Figs. 34-39) ejemplifican muy bien los cambios que se dieron en este proceso plástico y, desde luego, las diferencias tanto en lo formal como en lo técnico y conceptual respecto a sus propios *collages* (v.gr. Fig. 31) en los que prevalece el carácter bidimensional.⁹⁷



34. Pablo Picaasso, *Maqueta para guitarra*



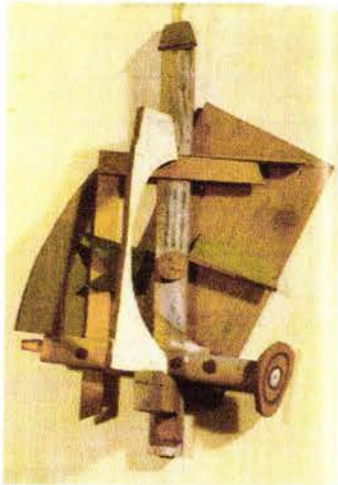
35. *Guitarra* 1912



36. *Guitarra*, 1924

⁹⁶ Krauss, Rosalind E., *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Editorial, 1996. p. 219. Cabe precisar que cuando la autora se refiere al índice, está hablando de una tipología establecida por Pierce: “A diferencia de los símbolos, los índices basan su significado en una relación física con sus referentes. Son señales o huellas de una causa particular, y dicha causa es aquello a lo que se refieren, el objeto que significan. Dentro de la categoría de índices estarían las huellas físicas (como las dactilares), los síntomas médicos... Las sombras proyectadas también podrían servir como signos indicadores de objetos...” *Op. cit.* p. 212.

⁹⁷ Curiosamente los *collages* surgieron dos meses después de la *Maqueta para guitarra* y *Guitarra* (Figs. 34 y 35) que datan de marzo de 1912. De acuerdo con la cronología investigada por Jane Fluegel, en Rubin, William, *op. cit.* pp.150-151.



37. Pablo Picasso, Violin, 1915



38. Mandolina y clarinete, 1914



39. Violin y botella en una mesa, 1915-1916

En la *Maqueta* (Fig. 34), aunque predominan el papel y el cartón, los cambios más radicales se dan al incluir las cuerdas y al organizar en el espacio los planos que la conforman, creando distancia entre ellos, lo cual provoca una percepción más relacionada con la escultura, y más específicamente con el relieve que con la pintura. Es acertado pues, el concepto utilizado por Jane Fluegel⁹⁸ para designar ambas piezas como relieve-construcción, y también las clasifica como planimétricas tridimensionales y revolucionario punto de partida que abrió el camino a la escultura constructiva del siglo XX.

En cuanto a los cambios en el material, tanto la *Guitarra* de 1912 (Fig. 35) como la de 1924 (Fig. 36) son totalmente metálicas y por ende su forma de trabajarlas para cortar y unir las piezas implica desde herramientas y equipo hasta un ámbito de trabajo diferente o adaptado para esta nueva faceta. Además, como se puede observar, la tendencia es a ir independizando las piezas del soporte plano, y posteriormente a desvincularlo de la forma del referente (como se observa en Figs. 36, 37, 38 y 39, en las que sólo quedan algunos elementos que nos remiten a los instrumentos musicales). En esas tres obras, también podemos observar cómo existe un cambio en la manera de disponer los materiales y de hacer más evidente el insertar en la obra materiales de desecho, tales como recortes de madera, que parecen haber sido escogidos entre los sobrantes de una carpintería, o recortes de metal, tomados de una herrería o simplemente de los objetos que se van desvencijando o deteriorando y que normalmente son desechados. La mayoría de ellos presentan lo que se llama color local, mientras

⁹⁸ *Idem.*

que en otros su apariencia natural es modificada con color pigmento, es decir, son pintados, pero desde luego la trascendencia de estas obras consiste en el hecho de incorporar elementos prefabricados.

2.3.1 El Ensamblaje

Así como muchas de las obras dadaístas que fueron construidas con el método de la “poesía en el sombrero” (de sacar al azar palabras inconexas para armar una poesía), uno de los artistas más consecuentes en la fabricación de obras de este tipo fue Kurt Schwitters, pionero del arte objetual neodadaísta, quien se forjó un dadaísmo a su medida en 1919, llamado por él *Merz*. Edward Lucie Smith⁹⁹ lo califica de disparatado porque deriva de la frase *Kommerz –und Privats– bank* que Schwitters encontró cuando colocó un fragmento de membrete comercial en un collage. Por su parte Mario de Micheli lo explica como mutilación de la palabra *Kommerz*, como si quisiera poner de relieve lo anticomercial de esta vanguardia. El mismo De Micheli expresa:

Schwitters utilizaba de todo: trozos de madera, de hierro, recortes de lata, sobres, tapones, plumas de gallina, billetes de tranvía, sellos, clavos, piedras, cuero, etcétera. Sus obras estaban hechas exclusivamente con estos materiales. No usaba otros elementos como los cubistas o los futuristas, los cuales, en general sólo parcialmente introducían alguno de ellos en el cuadro, absorbiéndolo en el conjunto del color y de la composición. Las “obras” de Schwitters sólo se componían de este material heterogéneo y mostrenco. Grosz, al recordar a Schwitters en su autobiografía, dice que el producto de esta actividad dadaísta recibía el nombre de “pintura de la inmundicia”. Las obras de Schwitters dejaron de ser dadaístas cuando intentó emular con sus fragmentos el cuadro cubista y al cuadro abstracto, es decir, cuando intentó dar a su producción un valor estético, transformando académicamente en cifra la primera intuición dadaísta: en efecto, la repetición es la muerte de Dada.¹⁰⁰

Marchán¹⁰¹ afirma que Schwitters es el primero en trabajar los *assemblages*, (Fig.40) desde 1914 y su objetivo era crear relaciones entre todas las cosas del mundo. En tanto que Man Ray tiene un gesto provocador, proponiendo una desfuncionalización del objeto de uso (por

⁹⁹ Diccionario de términos artísticos, *op. cit.* p. 126. Curiosamente en el libro del mismo autor, *El arte hoy*, no se menciona a Schwitters y mucho menos se le reconoce como el primero en realizar los *assemblages*.

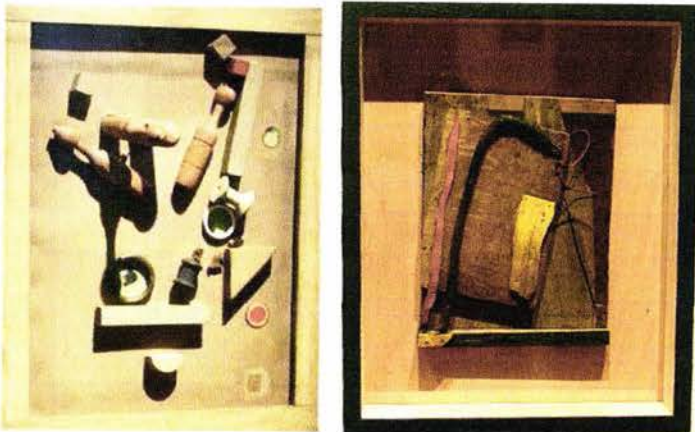
¹⁰⁰ *Op.cit.* p. 160 (nótese el uso de comillas sobre la palabra obra, como si De Micheli pusiera en duda que, lo presentado por éste y otros autores poco convencionales, como también lo era Duchamp, fueran obras de arte).

¹⁰¹ *Op. cit.* pp. 162 y 163.

ejemplo al ponerle una fila de clavos a la plancha) y con ello es el predecesor del *objet dé-sagréable* o *dangereuse*.

El ensamblaje se compone, pues, de materiales y fragmentos de objetos muy diversos y sin las condiciones utilitarias que tienen en lo cotidiano, aunque en ciertos casos son aprovechadas sus denotaciones y connotaciones, como en la obra de Man Ray (Fig. 41), y también por ejemplo, cuando la obra incluye, o está conformada por vestidos, banderas, fotografías, máscaras, palabras impresas o reproducciones de otras obras plásticas.

Generalmente también en el ensamblaje son superados los límites de la pintura y de la escultura liberándose tanto del marco como del pedestal; desde luego las obras de Schwitters que aquí se muestran (Fig. 40) no son el mejor ejemplo de ello, pero la tendencia general es a expandirse en el espacio circundante.



40. Kurt Schwitters, *Assemblages o Merz con marco*, 1915 ?



41. Man Ray, *Indestructible object*, 1923

Los *combine-painting*, o *pinturas combinadas* de Robert Rauschenberg, y cuyo término él mismo inventó, son una síntesis de pintura y montajes materiales. Edward Lucie Smit-hafirma que Rauschenberg, incorpora en este tipo de obras cosas como animales disecados o aparatos de radio en perfecto funcionamiento, con lo que dio un paso del *combine painting* a un *environ- ment*.¹⁰²

En *Monograma* (Fig. 42), que yo llamaría el más extremo de las “pinturas combinadas” (por el contraste de volúmenes) es evidente lo que explica Marchán Fiz¹⁰³ respecto a los objetos y fragmentos pegados, construidos o unidos que son modificados e integrados por medio de

¹⁰² *Diccionario... op. cit.* p. 57.

¹⁰³ *Op. cit.* p. 165.

la pintura, fomentando las interferencias y superposiciones continuas, con ellas pone de manifiesto el tratamiento que el neodadaísmo dio al *ready made* u *objet trouvé* respecto a las propuestas originarias, y no comparte ni el azar con que trabaja Schwitters, ni su interés limitado a lo estético y poético, porque para Rauschenberg (lo mismo que para Jim Dine) lo importante era lo existencial, en una actitud irónica y dramática evocadora de la vida estadounidense de los años 50 y 60. Con esta forma de desarrollar la obra, podemos asociar a Wesselman, a G. Segal, a Kienholz, a Louise Nevelson y a Marisol Escobar entre otros.

En términos más generales, es importante referirse a la categoría *Kitsch* que subraya el arte



42. Robert Rauschenberg, *Monograma*, 1959

objetual respecto a la mayoría de los objetos que nos rodean, que ya “en la *Documenta* del 72 fue ofrecido como categoría respetable y producto de la sociedad de consumo, síntoma de la alienación del hombre frente al fetiche de la mercancía”.¹⁰⁴

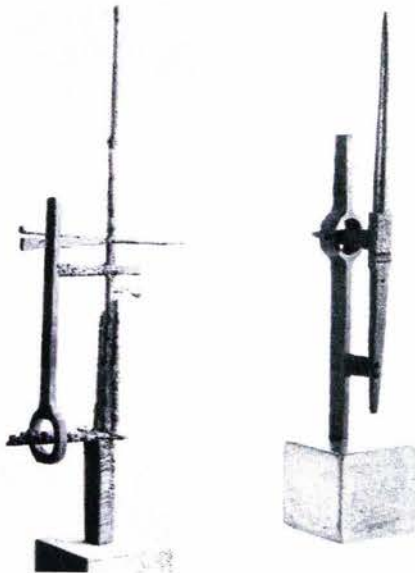
Otro aspecto muy importante y recurrente, especialmente entre los “nuevos realistas”, es el factor de acumulación, modalidad objetual, próxima al *assemblage* en la que se amontonan o reúnen muchos objetos semejantes o diferentes, dispuestos a manera de relieve o en cajas de acrílico, cofres o cajones, y a decir de Marchán Fiz, ha sido el método preferido por los escultores del nuevo realismo francés de los sesenta.¹⁰⁵ Y el mismo autor nos ofrece diversos ejemplos de autores que llevaron a cabo esta práctica: D. Spoerri, J. Tinguely, M. Raysse, y desde luego César y Arman. Éste último en particular empleó el ensamblaje como método principal, y el mismo Marchán¹⁰⁶ lo considera el protagonista más calificado de la *acumulación*, que sistematizaba el objeto encontrado, no como cosa aislada, sino en agrupaciones de objetos idénticos o semejantes. Y sus métodos de composición eran casuales, repetitivos o caóticos

¹⁰⁴ *Ibid.*, p.166.

¹⁰⁵ *Op. cit.* p.166.

¹⁰⁶ *Ibid.* p. 167.

Por otra parte, ya en 1930 Picasso había realizado una *Construcción con alambre*, una estructura de espacio totalmente abierto, que aunque formalmente figurativa, supuso un cambio radical de actitud con respecto al concepto de escultura como masa y forma sólida; después, la aplicación de nuevas técnicas en la escultura, como la soldadura autógena tan utilizada en la industria, permitió a Julio González trabajar con los metales, ya no por medio de la fundición, a la manera tradicional, que en general producía formas cerradas, sino obras



43. Subirachs. *Toqueus*, 1959 *Bigonia*, 1964



44. César, *Auto comprimido*, 1960

mucho más espaciales, de carácter filiforme como creando dibujos con líneas en el aire, en las que poco a poco se fueron integrando esos desechos metálicos de la industria, y el mismo González introdujo a Picasso en el uso de la forja y la soldadura, quien complementó sus materiales con desechos metálicos. Sabemos que este gusto lo compartían diversos escultores, como Schwitters, César, Tinguely, Anthony Caro, Paolozzi y Chamberlain, por emplear viejos componentes industriales y visitar frecuentemente los tiraderos y sitios de procesamiento de chatarra. También el catalán Subirachs, quien gracias a Gargallo y González descubrió en el hierro un abanico de posibilidades muy amplio, y en su aplicación en diversas obras podemos ver el hierro tal como lo compraba a los chatarreros, y se negaba a bruñir su superficie, pues el terminado debería ser “arañado, carcomido, como restos de un naufragio, instrumentos de trabajo de una cultura remota”.¹⁰⁷

¹⁰⁷ Corredor-Matheos, José, *Subirachs*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1975. p. 95 (Este autor se dio a conocer en México por su escultura *Homenaje a las Olimpiadas de México* en 1968, Ubicada en el Periférico e Insurgentes).

Sin duda entre las obras de Subirachs (Fig.43) y la de César (Fig. 44) existe un gran contraste de tratamiento que parte de conceptos muy distantes, aunque ambos toman objetos de lo cotidiano; por un lado, uno organiza formas en el espacio (Fig. 43), por el otro, una paca de lo que fue un auto se “planta” en un museo o galería como una reconfiguración de un objeto que perdió su estatus y función original (Fig. 44).

En México el escultor Pedro Cervantes desde finales de 1960 comenzó a trabajar el metal soldado, y en 1966 realiza la obra *Máquina del espacio*, de 2 m de altura, en la que utilizó piezas industriales, hierro y acero inoxidable. Esta obra fue determinante en su carrera, tanto por el resultado artístico como por los novedosos elementos que utilizó en su realización. Al año siguiente empezó a utilizar defensas de automóviles en su obra.¹⁰⁸ Una de las esculturas más sobresalientes, trabajadas con esta técnica, que a mi manera de ver se puede considerar un icono de la escultura mexicana, es *Ícaro* (Fig. 45) que se encuentra en el Museo de Arte Moderno de nuestra ciudad.¹⁰⁹ Aunque no con el mismo sentido estético de lo reflejante, por el acabado cromado, sino más cercano a lo que había mencionado como *estética del desperdicio*, es decir a dejar la impronta del tiempo, del desgaste por el uso, o la oxidación, varios escultores en México siguieron ese camino marcado por el Maestro Cervantes, y se hablaba inclusive de una corriente llamada *chatarismo*, que se extendió durante los años 70 por todo el país, y hoy sigue siendo un recurso técnico, especialmente a un nivel artesanal, pero con una buena dosis de ingenio y hasta sentido del humor (Fig. 46).



45. Pedro Cervantes, *Ícaro*, 1968



46. Cabra de chatarra, autor desconocido, s/f

¹⁰⁸ Kassner, Lily, *Diccionario de Escultores Mexicanos*, México, FONCA, 1997. p. 167.

¹⁰⁹ Esta obra a la que me he referido es patrimonio del INBA por haber ganado con ella el premio de adquisición en la Exposición Solar, 1968. Un año antes, en el Museo de Arte Moderno se llevó a cabo la *Exposición de escultura en Chatarra*, en el Museo de Arte Moderno, en el que participaron solamente tres de los escultores que aparecen en el primer *Diccionario de Escultura Mexicana del siglo XX* cuyos nombres hoy son desconocidos, como Juan Arnulfo Castañeda Ramírez, Armando Federico González Rodríguez y Luis Torreblanca, con piezas metálicas de desecho soldadas. Kassner, Lily, México, UNAM, 1983. pp. 69, 153 y 335.

Para cerrar este tema, tomaremos textualmente la siguiente conclusión de Marchán Fiz, respecto a las cargas sociológicas del arte objetual:

Naturalmente, el arte objetual reconoce la realidad sociológica concreta de los objetos, pero al mismo tiempo rechaza las connotaciones optimistas y conformistas implícitas, así como los valores simbólicos del sistema establecido. En especial, se alza contra la identidad del mundo del arte y la mercancía, ya que en esta apropiación objetual se niega tanto a la hipótesis tradicionalista empirista de la prioridad del valor puramente utilitario de los objetos como de la función social del objeto, convertido en signo en su doble vertiente de función social distintiva como política o discriminatoria de clase. El arte objetual se ha situado en el polo “*no afirmativo*” de la ideología del consumo.¹¹⁰

2.4 La Estética Procesual

Anna Maria Guasch hace referencia al artículo “*Anti-Form*”, publicado en abril del 68, en donde Robert Morris habló a favor de la escultura en la que la naturaleza de los materiales estuviese de acuerdo con el estado psíquico del creador y con el devenir de la naturaleza; una escultura en la que, por tanto, quedaban enfatizadas las fases de concepción y realización de la obra. Es decir, que lo más importante en este tipo de obra es dar valor a ese proceso de *autoproducción*. Con ello, las formas geométricas simples, los materiales rígidos y los volúmenes unitarios, preconcebidos, que se vinculaban a la tradición europea, parecían estar agotados. Era necesario emplear materiales cuya configuración final, además de la decisión del artista, permitiera participar a los principios de la naturaleza, como la gravedad, el azar, la indeterminación, lo que implicaría que la obra se convirtiera en algo impreciso e imprevisible. De acuerdo a esta autora, Morris reconocía como sus precursores a Pollock (por la importancia que dio al proceso) a Morris Louis (por aplicar la pintura directa del tubo, dejando a cargo de su fluidez la configuración final de la obra) y a Oldenburg (por su utilización de materiales blandos, con lo que dejaba de lado la perdurabilidad, dureza, peso y estabilidad, tan deseados en el arte tradicional).

El “comportamiento” de la obra en los espacios museísticos era verdaderamente distante del que mostraba, por ejemplo, el arte minimalista, en tanto que este nuevo tipo de obra era creada a partir de formas indeterminadas, en las que el azar era el factor que rompía con lo

¹¹⁰ *Op. cit.* p. 170.

establecido y lo preconcebido, predominando como composición creativa el amontonamiento aleatorio o el hacinamiento descuidado. Estas obras dejaban de asociarse a la arquitectura o al mobiliario usual de los museos y galerías, para acercarse más a una valoración de lo táctil, de la naturaleza de los materiales, lo frágil, lo caduco y hasta lo íntimo.

Para Morris, el objetivo de este tipo de arte, era desorientar y descubrir nuevos modos de percepción. En Europa, el movimiento *antiforma* fue asociado con algunas de las tendencias surgidas a finales de los años sesenta, como el *Povera*, el *Earthwork* y el arte conceptual.

Desde luego en este gran apartado también están incluidos el *Body Art* o arte del cuerpo y el *Performance*, o su representante más extremo: el *Accionismo Vienés*; pero no nos ocuparemos de ellos, por estar un tanto alejados de la propuesta que revisamos, no obstante que, como se explicaba en la introducción, la serie *Re UsARTE* está vinculada con la comunicación verbal, con un acercamiento a la comunidad a manera de campaña de sensibilización, que en ocasiones (por ejemplo cuando me he dirigido a grupos escolares) requiere de ciertas dotes histriónicas, pero en sí misma está lejos de ser una propuesta artística, no es un *Performance*, por ejemplo, pero no está descartado hacerlo a futuro, como un complemento de la obra escultórica o de instalación.

2.4.1 Arte Povera

Se puede afirmar que no existe otra corriente plástica en la historia del arte con tantas denominaciones que se interrelacionan y confunden al mismo tiempo como el Arte *Povera*, ya que diversos autores se refieren a ella como: *Nihilworks*, *Conceptual Art*, *Raw Materials*, *Art in Progress* o *Arte Procesual*, *Antiforma*, *Arte Imposible*, *Earthwork*, *Arte Microemotivo*, *arte de situación*, *Arte Ecológico* y hasta *Land Art*. Marchán Fiz¹¹¹ advierte respecto a esta nueva modalidad del arte objetual, la dificultad de delimitar los campos de las diferentes manifestaciones que aparecen normalmente coexistiendo en exposiciones y publicaciones conocidas bajo las múltiples denominaciones que hemos señalado, que cualquier disección es relativa y debe tener en cuenta lo que les asemeja y lo que las diferencia.

¹¹¹ *Op.cit.* p. 211.

Tomasso Trini¹¹² atribuye esta multiplicidad de denominaciones a que nos hallamos frente a un arte basado ampliamente en un pensamiento no selectivo y no discriminatorio, y que en un intento estadounidense de unificación presentado bajo la denominación de *Earth Works Movement* se hacía notar que el común denominador consistía en que la intelectualidad occidental había descendido a la naturaleza, a su fisicidad y materialidad.

Este fenómeno nacido en 1967 con la exposición *Arte Povera e IM spazio* —cuyo término está tomado del teatro *Povera* de Grotowski—¹¹³ en sus diferentes articulaciones, supone también el contacto directo y la participación del espectador.¹¹⁴ Barilli (citado por Aurora Fernández Polanco¹¹⁵) en la última exposición, *Arte Povera y sus alrededores*, 30 años después, hace referencia a los inicios:

En aquellos años estaba muy claro que por un lado el arte gravitaba en torno a los valores del objeto, de la mercancía, del *tener...* mientras en el otro se disponía un artista más preocupado por ser, por el proceso, la energía y el pensamiento. Si hay una estética sesentaiochista en Europa, ningún grupo como el italiano para enmarcarla.

Anna Maria Guasch confirma que el arte *povera* surgió especialmente en Milán, Génova y Roma en una lucha contra la cultura establecida, y con una voluntad de afianzar una sociedad alternativa basada en nuevos modos de percepción y posicionamiento del individuo frente a la realidad, por lo que el retorno a la naturaleza y el componente lúdico tomaron gran importancia. En tanto que en Dusseldorf la contestación cultural se reunió en torno a la figura de Joseph Beuys, quien fundó el Partido Alemán de Estudiantes en 1967 “un «meta-partido» en el que la ideología se sustentaba en el nuevo concepto de arte ampliado.”¹¹⁶ M^a Luisa Borrás precisa que en ese año, el crítico y curador Germano Celant presentaba el *Arte Povera* en las exposiciones de Génova, para lo que escribió el siguiente texto:

El arte pobre... tiene un enfoque básicamente anticomercial, precario, vulgar y anti-formal, que se refiere en primer lugar a las cualidades del medio y a la mutabilidad de los materiales. Su importancia reside en el compromiso de los artistas con los materiales actuales y con la realidad total, así como en su intento de interpretar la realidad por un camino sutil, cerebral, elusivo, reservado e intenso¹¹⁷

Por su parte, Marchán Fiz explica:

¹¹² Fernández Polanco, Aurora, *op. cit.* p. 108.

¹¹³ *Ibid.* p. 11.

¹¹⁴ VVAA, *Arte Total, Selección de textos de la revista Opus Internacional*, México, Biblioteca Era, 1974. p. 171.

¹¹⁵ *Op. cit.* p. 12.

¹¹⁶ *Op. cit.* p.118.

¹¹⁷ VV.AA., *Historia del Arte*, México Ed. Salvat, Tomo XII, p. 234.

El término «povera» viene condicionado por el uso frecuente de materiales humildes y pobres, generalmente no industriales, o por las escasas informaciones que estas obras ofrecen. Y ha tratado de establecer las relaciones arte-vida mediante un proceso de desculturización de la imagen, de reinstaurar la unidad del hombre más allá del sistema consumístico y tecnológico.

Desde un punto de vista sintáctico, la infraestructura cosal, los materiales, son los protagonistas principales de las obras. Estos son de las más diversas procedencias: plantas, tierra, troncos, sacos de lona, cuerdas, grasa, papeles de desperdicio, cera, etc.¹¹⁸

Más adelante, el mismo autor continúa explicando que la elección de *materiales encontrados* no tiene una voluntad rígida de configuración, sino que son presentados como antifor-
ma, en lo cual se parece a otras formas de arte objetual (como a Rauschenberg y a todos los que trabajaron en torno a la estética del desperdicio), pero éste no se ha planteado tanto la configuración artística del objeto como un fin en sí mismo, sino “*hacer visible en la realidad predada y trivial del material la transformación de su apariencia*”,¹¹⁹ razón por la cual incluyen en la obra o hacen la obra con “materiales” vivos, como la lechuga de Giovanni Anselmo o los caballos y plantas de Jannis Kounellis.

El *Povera* implica una activación de los materiales elegidos, subraya el poder energético, la potencialidad transformadora de los materiales, que no son captados como ingredientes estéticos, ni sus propiedades físicas son importantes por su apariencia táctil y cromática como sucede en la pintura matérica.

Abandona la reconstitución del objeto. Responde a una colección heterogénea de las sustancias y formas del campo visual. Con frecuencia se asemeja a un montón de desperdicios, traídos a una galería o museo. Los elementos compositivos determinantes son la *indeterminación y el cambio*, la transformación de la materia en movimiento.¹²⁰

Y continúa:

El artista del arte “pobre” trabaja junto con el biólogo o ecólogo, investigando el crecimiento vegetal, las reacciones físicas y químicas, las propiedades de los minerales. No se interesa tanto por lo seleccionado como por el modo de manifestarse de cada elemento. Se acerca al reino natural para descubrirlo en alguna de sus potencialidades físicas y energéticas.¹²¹

¹¹⁸ *Op. cit.* p. 212.

¹¹⁹ *Op. cit.* p. 212

¹²⁰ *Idem.*

¹²¹ *Idem.*

Aurora Fernández observa que, para los creadores de este tipo de arte, ha dejado de tener sentido el espacio autónomo del arte, quieren sumergirse en el flujo de la vida y dar cuenta de la precariedad de lo inmediato e intentan reencontrarse con lo originario perdido, para ello —afirma— habría que empezar por situarse en el nexo entre naturaleza y cultura.¹²² Aunque también en el mismo texto señala que en muchas ocasiones mostraron la misma fascinación, tanto por la técnica como por el ciclo de la naturaleza. Y mientras Kounellis metía 12 caballos en la galería para crear una tensión y una ruptura con la comunicación del arte, Merz utilizaba el neón para demostrar cómo el hombre manipula la técnica. Como dice Tomasso Trini¹²³, varios de ellos dispusieron de materiales avanzadísimos, esquemas lógicos y ordenadores relacionales de IBM, pero también materiales artesanales y domésticos, con una actitud de procesamiento e instrumentos de una experiencia liberadora, es decir, no tiene necesidad de declararse antitecnológico; “todo se halla a su disposición, todo depende de sus necesidades instrumentales” y sus investigaciones parten de una orientación antropológica en la que se prefiere hablar de naturaleza-cultura en lugar de la relación natural-artificial que es un tema tecnológico (en esto coincide con Marchán Fiz, quien habla de una reacción al mundo tecnológico, con una cierta vena romántica).¹²⁴

Además, esta identidad entre naturaleza y cultura traduce otro aspecto no menos importante del espíritu de estas obras... la apropiación de los datos reales unívocos y extremos para mantener la ambigüedad. Nace así un nuevo alfabeto para la materia. Si el lenguaje vive como las células, la obra de arte que lo materializa tiene el ámbito de vida que le asigna el artista; de hecho muchas obras de arte duran una exposición...

El sentimiento de naturaleza es tal, que la actitud del artista respecto de ésta y de la materia adquiere características de no violencia, frente a la idea de dominio que el pensamiento occidental ha ejercido siempre sobre ambas como idea de conquista científica.

Y ya que se ha mencionado el lenguaje, y por ende la comunicación, ¿qué pasa con los procesos comunicativos del *Povera*? De acuerdo a Marchán Fiz, éstos se reducen al mínimo porque las cadenas habituales de connotaciones simbólicas se simplifican a favor del aspecto literal de la existencia física de cada material, y el ataque a la noción racionalista reduce la actividad humana a la mínima expresión. Sin embargo, él mismo aclara que el *Povera* no

¹²² *Op. cit.* p. 27

¹²³ *Ibid.* p. 109.

¹²⁴ *Op. cit.* p. 215.

está desprovisto de connotaciones simbólicas, y cita las palabras de Robert Morris,¹²⁵ quien afirma:

...lo que está siendo atacado es algo más que el arte como icono... es la noción racionalista de que el arte es una forma de obra que resulta en un producto acabado. Lo que el arte tiene ahora en sus manos es materia mudable que no necesita llegar a un punto de tener que estar finalizada respecto al tiempo o al espacio. La noción de que la obra es un proceso irreversible, que desemboca en un icono-objeto estático, ya no tiene relevancia.

Aurora Fernández¹²⁶ hace mucho énfasis en la negativa de los autores *Povera* de ligarse a un único modo de expresión, no hacen ni cuadros ni esculturas, sino acciones y situaciones, construyen piezas y organizan ambientes y tienen el afán de desmaterializar la obra. Inclusive de servirse de su propio cuerpo como material artístico:

Esta ósmosis entre arte visual y teatro parece prometer una nueva salida a la “imaginación del poder”, un nuevo alfabeto para el cuerpo, necesario a ambos terrenos... la sensibilización en lo referente al cuerpo pretende ser ahora la respuesta más radical que hace coincidir medio, mensaje y recepción.

Naturalmente, su problema reside en formularse para difundir la propuesta afirmativa de “cambiar la vida”, pues todavía no ha encontrado su isla de autenticidad ni tiene la intención de buscarla sólo para sí.¹²⁷

Como sabemos el año 68 fue mundialmente un año de intensos movimientos políticos, especialmente estudiantiles, y reacciones represivas a diferentes escalas por parte de distintos gobiernos. Sin duda dejó huella, y se manifestó en la obra de muchos artistas inmersos en este mundo político en plena ebullición. Fernández Polanco se refiere a este contexto:

Nos movemos en la época de las acciones revolucionarias, huelgas, barricadas. Son los días del Mayo francés, del 68 italiano. En los cafés, en las calles se huele la utopía marcuseriana: será el fin del arte porque se habrá producido su realización absoluta en el seno de la realidad.

El arte busca, como en las palabras de Marcuse, la íntima conexión entre placer, sensualidad, belleza, verdad y libertad. Busca incluso intervenir directamente en la praxis social. Son días de confianza en los efectos liberadores del acto creativo, en la expresión personal como declaración política y en la búsqueda del placer como gesto social.¹²⁸

¹²⁵ *Idem.*

¹²⁶ *Op. cit.* p. 19.

¹²⁷ *Op. cit.* pp. 110 y 111 Tomasso Trini para el catálogo de la exposición *Cuando las actitudes se convierten en forma* Berna 1969.

¹²⁸ *Ibid.* pp. 28 y 29.

Esto nos lleva a pensar en la toma de conciencia en relación con el mundo que se toca, revuelve y manipula directamente, y que va más allá del carácter plural de la percepción de una obra, en el que insiste Fabro cuando dice (también citado por Fernández ¹²⁹): “La



47. Luciano Fabro, *Italia immensa volteada*, 1968

experiencia ligada a uno solo de los sentidos no es una experiencia”, pues existe una postura política cuando él mismo cuelga la *Italia immensa volteada* (mapa de carreteras moldeado en hierro anodizado; Fig. 47) como haciendo metafóricamente que la situación del sur y del norte se inviertan. Fernández describe y señala el aspecto político de las obras de tres autores más: Pascali, (con *1 metro cúbico de tierra* y *2 metros cúbicos de tierra*) Mario Merz, (con el *Iglú de Giap*, militar del Vietcong: “*Si el enemigo se concentra, pierde terreno; si se dispersa, pierde fuerza*”) y Michelangelo Pistoletto, con su *Hombre amaestrado* (Fig. 26).

También Guasch explica otras implicaciones al respecto:

Llevar el arte al terreno de la contestación no sólo por parte de los artistas, tenidos por «militantes con un pincel en la mano», sino también por parte de los críticos de arte y galeristas (directores de veinticuatro galerías firmaron un texto en el que proclamaron su solidaridad con los artistas que anteponían el proyecto colectivo a la individualidad del artista), supuso también preocuparse por los graves problemas que acontecían en el Tercer Mundo, preocupación que se concretó en un amplio movimiento de solidari-

¹²⁹ *Ibid.* p. 25.

dad con los norvietnamitas atacados y humillados por el poder imperialista de los Estados Unidos...¹³⁰

2.4.2 Arte Ecológico

En 1969 tuvo lugar la exposición *Ecological Art* en la galería Gibson de NY. En este tipo de arte destaca el sentido procesual, físico y objetual.

La ecología en su sentido actual tiene que ver con los procesos vitales, las transformaciones de energía, las relaciones entre las comunidades de plantas, animales y de la naturaleza inanimada. Una de sus nociones decisivas es la de *simbiosis*, integrada por los procesos y transformaciones en el tiempo.

Marchán Fiz califica a Hans Haacke (1936) como una de las figuras más destacadas de este movimiento, con sus sistemas biológicos, físicos y sociales, que se limita a representaciones modélicas y remite a la complejidad de los segmentos de la realidad en los respectivos dominios.¹³¹

Ya en 1965 Haacke en su Manifiesto se proponía a:

Hacer algo que reaccione al entorno, que cambie, que no sea estable. Hacer algo indeterminado, que tenga siempre aire distinto, una forma que no pueda ser preconcebida. Hacer algo que no pueda funcionar si no es en relación al entorno, algo sensible a la luz y a los cambios de temperatura, sujeto a las corrientes de aire, dependiente de la fuerza de la gravedad que posibilita que el espectador manipule la obra de manera lúdica para hacer alguna cosa viva.¹³²

El movimiento ecológico ha tenido resonancia asociado a temas ricos en connotaciones sociales como la polución, la superpoblación, la supervivencia, etc.

Desde las últimas tres décadas, en una difusión masiva sobre la importancia de la ecología, el tema se fue degradando y las ideas que prevalecían al respecto devinieron en superficialidades, de tal suerte que prácticamente todo tenía un toque de ecologismo, y bajo el lema de “el verde es vida”, hasta la fecha, en la ciudad de México basta pintar un microbús o taxi de color verde para que sea ecológico, aunque se vea totalmente destartalado, sea *pira-*

¹³⁰ *Op. cit.* p. 120

¹³¹ *Op. cit.* p. 214

¹³² Citado tanto por Simón Marchán, *op.cit.*, como por Anna Maria Guasch, aunque de manera más detallada, por lo que se ha elegido esta cita textual *op.cit.* pp. 77 y 78

ta y lo peor, contamine exageradamente.¹³³ Así, en el arte podemos poner en tela de juicio muchas actitudes que se entienden aberrantemente como ecológicas, aunque sean todo lo contrario, como es el caso de N. Harrison, que acude al rito de electrocutar peces como forma más “humana” de matarlos.¹³⁴

Este razonamiento sólo puede ser aceptable si se entiende por humana una actitud sádica que supera la bestialidad, pero que de cualquier forma no tiene nada que ver con la ecología. Lo mismo que los que dicen hacer obra de este tipo y entran a zonas vírgenes con maquinaria pesada para intervenir el lugar, independientemente de que la obra sea efímera o permanente, el daño y perturbación al equilibrio de tal ambiente natural que afecta directamente a la flora y fauna del sitio puede tardar meses o hasta años en recuperarse.

Si bien la multiplicidad de información que podemos encontrar en *Internet* no está regulada, en general, por normas o criterios de selección de acuerdo a la calidad y nivel de sus contenidos, tratándose de páginas *web* sobre arte ecológico, esperaba encontrar alguna que estudiara el tema a profundidad y con ejemplos realmente fundamentados, por lo que ha sido un tanto decepcionante leer los criterios con los que califican a un arte como ecológico, sirvan los siguientes ejemplos que nos ofrece Adriana Bianco en el artículo *Ecological art and Ethics*:¹³⁵

“El argentino Nicolás García Urriburu pintó los canales de Venecia con tintas de colores para alertar sobre la contaminación del Océano”.

“Christo cubrió con enormes telas islas y montañas”

“En México se realizó un circuito escultórico en armonía con el paisaje natural con motivo de las olimpiadas del 68”.

Estoy consciente de que analizar cada una de estas afirmaciones llevaría a realizar otra tesis, por lo que las dejo abiertas al lector para que las valore en el contexto en el que fueron planteadas.

¹³³ Por disposición oficial, a partir de octubre del 2002, los nuevos taxis deberán ser autos de cuatro puertas pintados de color blanco con franjas horizontales en rojo, desplazando paulatinamente a los autos compactos (de la marca *Volkswagen*, mejor conocidos aquí como *vochos*) que con más de ocho años de antigüedad deben ser sustituidos. La gente sigue tan familiarizada con los “ecológicos”, que los taxistas que han cambiado de auto y lo han pintado para pasar la revista, se quejan de que los pasajeros no los quieren abordar porque piensan que su tarifa es más alta.

¹³⁴ *Op. cit.* p. 214

¹³⁵ www.ecologicalart.com/ecartandet.html.

Esta página, también nos ofrece ejemplos de arte ecológico muy disímolos entre sí. Obras de productores plásticos que investigan y crean, o cuando menos que trabajan obra de factura impecable, con el fin de transmitir lo que piensan y/o hacen por el ambiente tratando de no crear efectos colaterales.

En estas tres obras (Figs. 48, 49 y 50), por ejemplo vemos propuestas sumamente diferentes, en la primera (Fig. 48) se utilizan las rocas cercanas a este lago y se organizan con una intencionalidad figurativa de tipo simbólico. En la segunda (Fig. 49), sobre una estructura se sembraron 10,000 flores silvestres. Y en la tercera (Fig. 50), que es una obra figurativa, de tipo mimético (niña de cuerpo entero, al tamaño natural con pez muerto) totalmente tallada



48. John Felice Ceprano



49. Heinrich von Offendinger en Munich



50. Margarita Checa, *Anamesis* (detalle)

en madera, observamos que el concepto cambia aún más, ya que se trata de una representación de la realidad que probablemente alude a un problema ambiental, como puede ser la contaminación de los mares, o simplemente a la valoración de la vida marina y la escena nos puede parecer conmovedora, e inclusive nos puede hacer reflexionar al respecto, pero nos preguntamos si tanto esta obra como la primera (Fig. 48), tienen relación con este movimiento, si nos basamos en la lectura que Anna Maria Guasch¹³⁶ hace del texto de Simón Marchán para definirlo, cuando se refiere a la utilización que Hans Haacke hizo del paisaje, como soporte pasivo de una acción artística hacia una concepción de la naturaleza como factor creativo, como también lo hizo Walter de María en *The Lighting Field*, factor que puede quedar conformado por el agua, el viento, los cambios climáticos, etc.:

¹³⁶ Op. cit. p. 77

De ahí que su obra, dentro de la consideración genérica del arte de la tierra, se implique en el concepto más específico de arte ecológico:

Aquel que interviene en los sistemas constituidos por organismos (animales, plantas, los propios seres humanos), en los ambientes que estos viven y en las transformaciones de energía que provocan [y ella añade] o también, el arte que actúa como uno de esos sistemas.

La parte central de esta definición se ubica en la acción de **intervenir en los procesos de la naturaleza**, aunque esto puede tener muchas variantes e intencionalidades,¹³⁷ y se refiere a una obra que no termina al “hacerla”, sino que se va transformando por diversos factores naturales.

De cualquier forma, creo que este concepto de arte ecológico, se ha ido modificando, y lo vimos en lo que se llamó *Coloquio y arte público agua -wasser*, en el año 2002, un proyecto integrado por catorce intervenciones artísticas (de diez artistas mexicanos y cuatro alemanes) en espacios públicos abiertos y cerrados, ubicados en diferentes puntos históricos de la Ciudad de México. Solamente mencionaré dos de ellos.



51. Diego Toledo, *Extremos*



52. César Martínez, *Piedad entubada*, 2002

El de Diego Toledo, titulado *Extremos* (Fig. 51), se trata de dos impresiones de diseño gráfico en *offset*, que se refieren a la presencia y ausencia total del agua. Toledo montó ambas, dentro del interior de los vagones del Sistema de Transporte Colectivo Metro, del Distrito Federal, una imagen por cada vagón.

La otra, de César Martínez, que es la única que permanece actualmente, es *Piedad entubada* (Fig. 52), la planteó como una identidad artística efímera que hiciera más vital el Viaduc-

¹³⁷ Aunque no es del todo congruente con los ejemplos que ofrece, prefiero la definición de Adriana Bianco: “Ecological Art is a worldwide movement, the philosophy of which is based on ecological awareness, the harmonic coexistence of human beings and nature. It is a revitalizing movement in terms of materials used in works of art, which are in many cases, recycled and natural at the same time. Most of them emphasize the beauty of nature as a masterpiece, but one which is as fragile and vulnerable as our own life”.

to, y “que refresque nuestra memoria de que aquello fue un río”. En el folleto individual que se distribuyó en la inauguración, este autor también manifiesta que es indispensable fomentar el desarrollo de una Ecoestética¹³⁸ o Ecología Visual Amplificada. Que sea una alternativa a la contaminación visual generada por la gran cantidad de mensajes publicitarios y propagandísticos que son mayoría visual sobre el arte público ya existente. Con ello hace un llamado para establecer un balance que promueva la sensibilidad colectiva desde otro punto de vista o enfoque que determine una nueva relación con nuestro medio ambiente.

Entonces, hasta qué punto es una constante lo que nos dice Simón Marchán, respecto a este movimiento:

Cuanto más idénticos devienen la obra y la realidad, tanto más el arte se convierte en un *arte de reflexión*, ya que la ambivalencia significativa acentuada en estas obras por los más diversos medios visuales estáticos y dinámicos, suscita la *reflexión interrogativa sobre las valencias artísticas del sector seleccionado de la naturaleza*.¹³⁹

Esta interesante argumentación que el mismo autor subraya, con el hecho de que sacar a la luz algo que parecía oculto a nuestra vista aunque siempre hubiese estado ahí, y que obliga al espectador a analizarlo, a observar sus cualidades, que quedan grabadas en un documento visual, como video, fotografía o película, devienen un auténtico estímulo conceptual para el espectador. En estos casos es marcada por la presencia de elementos gráficos que sin tipografía alguna nos remiten a la realidad en su contexto (el Viaducto por el que se entubó un río) o fuera de él (el metro de nuestra ciudad).

Otra obra con una intencionalidad más ecológica que muchas de las obras que se plantean como tales, es, desde mi punto de vista, una obra que desafortunadamente no me fue posible documentar, consiste en una especie de planos panorámicos (a la manera de los anuncios espectaculares) que van cambiando de color según la concentración de contaminantes en el aire de la ciudad en que se encuentren. Esta experiencia¹⁴⁰ llevada a cabo por un equipo de artistas y ecólogos es ecológica porque realmente estaba planeada para tener una “materialización” consciente de lo que significaba estar contaminando el ambiente sin con-

¹³⁸ César Martínez atribuye al Maestro Juan Acha la creación de este concepto.

¹³⁹ *Op. cit.* p. 221.

¹⁴⁰ Se mostraba en una página *web* hace más de tres años, en ese momento no la guardé en mis archivos y no me ha sido posible localizarla nuevamente, por lo que pido disculpas al lector por no poder ofrecer más datos precisos, pero recuerdo que se realizó en algunas ciudades europeas.

taminarlo más, puesto que los materiales tenían la condición de ser inocuos en el proceso de deterioro.

Podría entonces concluir que, independientemente de la clasificación de la obra, lo que más me interesa de ella es su “espíritu” ecológico (al que prefiero llamar ambientalista), porque su mensaje y motivación se centra en mejorar, o decirnos algo del ambiente; ese espacio que nos rodea y a pesar de todo sigue siendo en el que, generalmente sin pensarlo, desarrollamos nuestras funciones vitales.

Respecto a las otras expresiones plásticas de las que hemos hablado con anterioridad, se han revisado como antecedentes de mi propuesta, en diferentes sentidos:

El Arte *Pop*, de Warhol especialmente, por su referencia directa al consumo y el uso de marcas y colores vistosos.

El Principio *collage* y el Arte Objetual, especialmente el ensamblaje, por la inclusión del desecho en la obra, o como lo que le da estructura y sentido a la misma. Y desde luego, la necesidad de acercar el arte a la vida.

El Arte *Povera*, por la toma de postura respecto al sentido de la vida y al momento socio-histórico en que vivo. También por la inclinación a observar la reacción de los materiales en el entorno, que si bien en mi caso no se trata de materiales naturales, en general, sí se han observado y cuidado sus efectos de transformación para el ambiente.

III. Análisis de cinco obras de la serie *ReUsARtE*

Como se explicó en la introducción, esta serie se compone de 30 obras, realizadas desde 1999 hasta la fecha, con una intención fundamental: referirse a la crisis ambiental y cultural en que vivimos, aprovechando y transformando los desechos de la sociedad de consumo a la que pertenecemos.

De todo el conjunto se analizarán cinco obras. A continuación se muestran fotografías de las 25 restantes.¹⁴¹



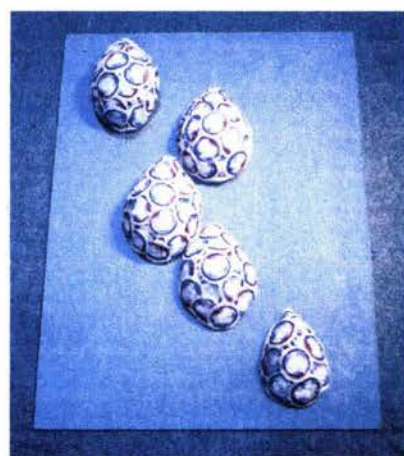
53. *Capullo*, 1999



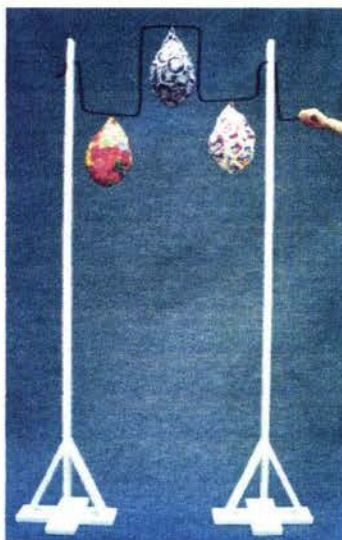
54. *Ruptura*, 1999



55. *La última gota*, 1999



56. *Agotamiento*, 2001



57. *Manipulador de agua*, 1999

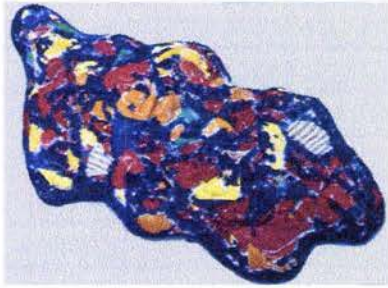


58. *Tradición*, 2000



59. *Tradition*, 2000

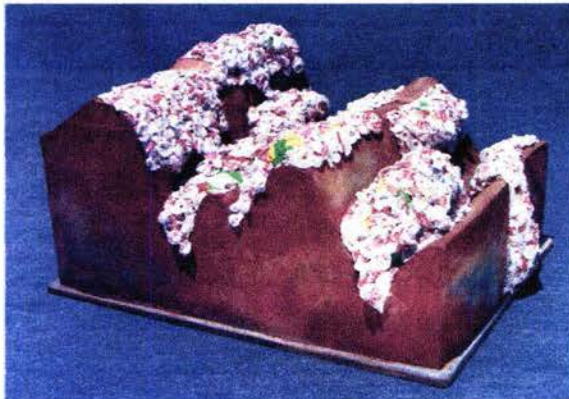
60. *Mancha voraz*, 2000



61. *Generación espontánea*, 2001



62. *Necrópolis*, 2000



63. *Industria emergente*, 2001



64. *¿Por qué ya no pintan como Dios manda?*, 2004



65. *venusneoclasicaliberalist@muyrica.mx*, 2001



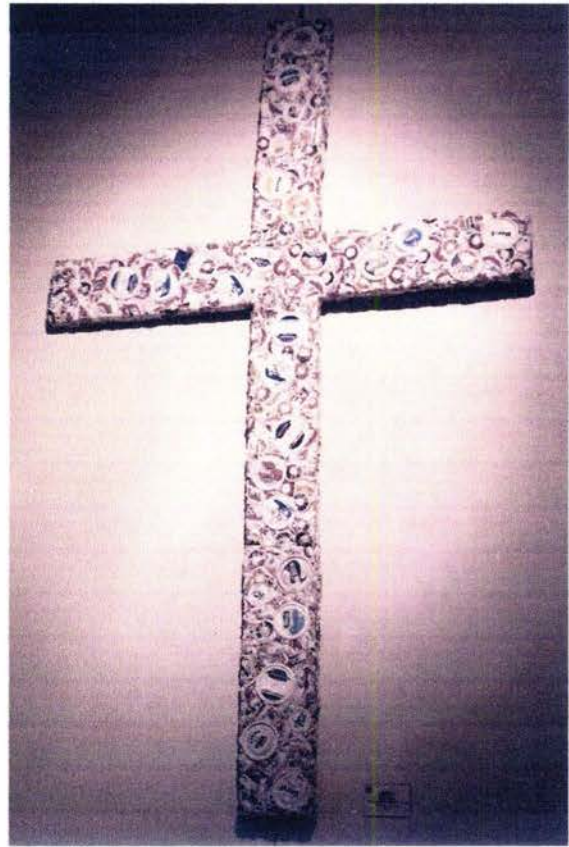
66. *Templo de pureza*, 2001



68. *Lacto-columna financiera*, 2002



67. *Autoconsumo*, 2003 (Tres ángulos de vista)



70. *Cruz Light*, 2001



69. *Reciclando desde el nido*, 2000



71. *Autorreusado*, 2001



72. *Capa de ozono*, 2000



73. *Ni los veo, ni los oigo*, 2003



74. *Barrió la Conchita*, 2004



75. *Como me ves, TV*





76. *Soliloquio*, 2003



77. *Paisaje en proceso*, 2004, relieve y 1ª impresión

En virtud de que sería muy extenso analizar todas las obras, y de que existen semejanzas o variaciones entre algunas de ellas, se ha considerado, como criterio de selección, analizar solamente cinco obras que “encabezan” diferentes temáticas, o bien que se distinguen por aportar algo muy diferente respecto a las demás. Sin embargo, las obras *Soliloquio* y *Paisaje en proceso* que son en propuesta y proceso tan distintas a las otras, no serán analizadas por el momento, sino probablemente, por sus características serán aprovechadas en una siguiente etapa de investigación.

Dado que dentro del análisis de las cinco obras seleccionadas se explican los detalles sobre los materiales que las componen y las técnicas que se aplicaron para su realización, se men-

cionarán enseguida características generales y particulares de las 25 piezas que no serán analizadas.

Algunas características técnicas

Es conveniente aclarar que, del total de las obras, dos no contienen envases plásticos de desecho: *Reciclando desde el nido*, 18 x 33 x 33 cm (Fig. 69, Colección *Nestlé*), trabajada con hojalata y envolturas aluminadas encapsuladas en resina cristal y *Capa de ozono*, 55 x 55 x 10 cm (Fig. 72, Colección *Nestlé*), trabajada con envases de vidrio, sobre hoja de vidrio.

Algunas obras están trabajados exclusivamente con envases de desecho, inclusive sin armazón, como *Tradicición*, 40 x 82 x 65 cm (Fig. 58), *Tradition*, 40 x 82 x 65 cm (Fig. 59, Colección del consulado de México en Osaka, Japón), *Ni los veo, ni los oigo*, 20 x 13 x 8 cm (Fig. 73), *Autoconsumo*, 50 x 37 x 11 cm (Fig. 67) y *Cruz Light*, 260 x 142 x 5.5 cm (Fig. 70).

Los demás han sido complementados con otros materiales: *Capullo*, 45 x 100 x 25 cm y *Ruptura*, 40 x 100 x 25 cm (Figs. 53 y 54), con ramas de árbol, *Agotamiento*, 100 x 70 x 14 cm (Fig. 56) y *Mancha Voraz*, 55 x 30 x 5 cm (Fig. 60, Colección Sr. Sadot García López), con vidrio, *¿Por qué ya no pintan como Dios manda?*, 43 x 25 x 14.5 cm (Fig. 64), con caballete de madera, *venusneoclasicaliberalist@muyrica.mx*, 156 x 64 x 64 cm (Fig. 65), con estructura metálica interna, *Manipulador de agua*, 175 x 115 x 25 cm (Fig. 57), con soportes de madera laqueada, *Necrópolis* 260 x 155 x 10 cm (Fig. 62), con soporte de madera, esmalte y recubrimiento sintético, *Autorreusado* 6.5 x 18.5 x 9 cm (Fig. 71) con ruedas y chasis de juguete, *Generación espontánea* 100 x 55 x 40 cm (Fig. 61), con piedra *Chiluca*, *Templo de pureza* 164 x 64 x 64 cm (Fig. 66) con mármol blanco *Bego*, *Barrió La Conchita*, 81 x 63 x 18 cm (Fig. 74), con piedra *América* negra, *Lacto-columna financiera* 250 x 63 x 63 cm (Fig. 68), con neumático de auto y malla electro-soldada, *Industria emergente* 44 x 63.5 x 81 cm (Fig. 63), con cerámica y masa-roca, *Como me ves, TVrás*, 79 x 86 x 48.5 cm (Fig. 75), con mueble de televisor de los sesenta.

La obra sonora *Soliloquio*, medidas variables (Fig. 76), trabajada conjuntamente con los escultores Carmen Rosette y Alberto Barrios, es una pieza con bocina integrada, conecta a un sistema de audio. Se complementa con un jarrón de cerámica de alta temperatura y piezas de plomería de desecho.

Y la más reciente es una obra de tipo procesual, *Paisaje en proceso*, 31 x 24 x 4.5 cm (Fig. 77), relieve enmarcado con empaque de espuma de poliuretano, escaneado capa por capa, en el que la obra es, también, la impresión (por inyección de tinta) en papel, de cada etapa.¹⁴²

Temas

La vida

En este tema se incluyen las obras referentes a la escasez o problemática de abastecimiento del agua potable, así como la transformación de los ecosistemas originada por el hombre: *Capullo* (Figs. 53 y 78) y *Ruptura* (Figs. 54 y 79), *La última gota* (Fig. 55), *Agotamiento* (Fig. 56), *Manipulador de agua* (Fig. 57), *Generación espontánea* (Fig. 61), *Reciclando desde el nido* (Fig. 69), *Capa de ozono* (Fig. 72) y *Estratos* (Fig. 88).

La cultura

En este grupo podemos observar las tradiciones, costumbres y actitudes que han cambiado con la modificación de hábitos de consumo y la generalización del uso de los plásticos: *Tradición* (Fig. 58), *Tradition* (Fig. 59) y *Soliloquio* (Fig. 76).

Pero también se refiere a la escala de valores que se ha trastocado, *Ni los veo ni los oigo* (Fig. 73), y al mismo tiempo a la vigencia e influencia de los dogmas religiosos. *Templo de pureza* (Fig. 66) y *Cruz Light* (Fig. 70).

Lo relativo a la educación ambiental temprana se manifiesta en *Reciclando desde el nido* (Fig. 69).

Una reflexión sobre el arte mismo también está implicado en este rubro con las piezas *¿Por qué ya no pintan como Dios manda?* (Fig. 64), *Marco Histórico* (Fig. 91), *venusneoclasicaliberalist@muyrica.mx* (Fig. 65), obra en la que también tangencialmente se aborda un asunto de género (el uso de la imagen femenina en la publicidad), y *Paisaje en proceso* (Fig. 77).

¹⁴² Lamento no poder integrar junto con la fotografía de este relieve las diez impresiones de las respectivas etapas registradas; sólo se presenta una reducción de la primera para que se observe el contraste del cambio final.

La influencia de los medios de condicionamiento masivo, especialmente de la televisión, así como la calidad de su información, se aborda en *Como me ves TVrás* (Fig. 75).

La economía y los desechos

En este grupo se toca la fragilidad de la Industria Mexicana, inmersa en una economía globalizada, que la orilla a mantener un desarrollo no sustentable, y a generar una gran producción de desechos: *Industria emergente* (Fig.63).

Las finanzas, cuyos diagnósticos, estadísticas y modelos son realmente manipulados y conocidos por muy pocos, pero nos afectan a todos: *Lacto-columna financiera* (Fig.68).

También se ha pensado en el consumo de aquellos objetos que están fuera del alcance de las clases con menor capacidad adquisitiva, y la degradación que provoca en el ambiente el uso de vehículos que no reciben mantenimiento alguno: *Autorreusado* (Fig. 71).

El poder también ha sido considerado, ya que no podemos pasar por alto que la economía más poderosa se “protege” con las mejores armas; en cambio los países que son el traspatio de las potencias sólo reciben sus desechos: *Tecnología de punta* (Fig. 96).

La ciudad

Todas las implicaciones que tiene el deficiente control de los desechos, además de otros factores, se ve reflejado en la apariencia de las ciudades. Así encontramos dos obras que son una especie de plano o ciudades en vista aérea: *La mancha voraz* (Fig. 60), *Necrópolis* (Fig.62), y dos que semejan cerros: *Barrió la Conchita* (Fig. 74) y *Ciudad perdida* (Fig. 86).

Yo

Cómo me reflejo en mi obra y cómo me afecta emocionalmente el aspecto ambiental, *Autoconsumo* (Fig.67).




78. *Capullo*

3.1 *Capullo y Ruptura* (2001)



79. *Ruptura*⁹⁶

Se trata de un conjunto escultórico suspendido, cuyas medidas son, de *Capullo* 120 x 240 x 78 cm, y de *Ruptura* 110 x 271 x 80. Las dimensiones totales del conjunto son variables, ya que dependen de las condiciones físicas de las instalaciones en donde se ubique.

Como material de construcción se emplearon recipientes de desecho, reciclables, industrialmente termoformados con un polímero plástico que —de acuerdo a las normas internacionales de la Sociedad de Industrias del Plástico— se identifica como poliestireno rígido y cuyo símbolo de reciclaje es 

Para la realización de este conjunto se ocuparon aproximadamente dos millares de vasitos desechados de yoghurt de diversas marcas, todas las que pudieron obtenerse por medio

¹⁴³ Exposición: *Expression of the New Millenium: México's Presence, 11 Mexican Sculpturs*, en el Houston Center, del 22 de agosto del 2002 al 20 de marzo del 2003. Fotografías cortesía del Mtro. Pablo Kubli

de acopio en diferentes puntos del Distrito Federal; sin embargo, por ser más popular en su consumo, la marca *Alpura* es la predominante entre las demás.¹⁴⁴

En la producción de las piezas se conjuntaron varias técnicas, como el armado de las estructuras (con alambón, malla de criba y alambre), el reblandecimiento y rechazado contra dicha estructura, aplicando calor moderado; la selección, fumigación y adaptación de las dos ramas de árbol. La pieza *Ruptura* se recubrió en su interior, ya no directamente con los vasitos, sino con su reproducción impresa a base de inyección de tinta, la cual se obtuvo de *escanear* una placa realizada con la misma técnica aplicada en la obra.

Es importante mencionar que en el proceso técnico, cuando se aplica calor directo sobre el material, debe controlarse de manera que nunca llegue a quemarlo, porque el efecto sería opuesto a la propuesta inicial anticontaminante, y previamente al arranque de esta serie se buscó la asesoría y el aval de un químico reconocido en la materia,¹⁴⁵ con el fin de que los objetivos fueran congruentes con sus efectos.

El *reuso* de envases plásticos de desecho de yoghurt de 170 gr, con color e identidad comercial originales, y su relación con materia orgánica del reino vegetal, le confiere a la codificación técnica una relevancia sustancial en la lectura de este conjunto escultórico en el que se muestran dos momentos de un mismo proceso que se da en la naturaleza.

Compositivamente, en este conjunto se buscó lograr un equilibrio visual y físico entre la longitud de las ramas de árbol y la verticalidad y volumen de los elementos colgantes en un punto cercano al extremo de aquellas.

El tratamiento de superficie de los capullos —cerrado y abierto— determinado por la disposición azarosa, repetitiva y acumulativa de los envases, tanto los contraídos circularmente, como los extendidos con formas irregulares, se percibe visualmente como un relieve accidentado —en el que sobresalen los primeros sobre los segundos— obtenido por la diferencia de contracción entre dos tipos de poliestireno, determinado por los aspectos cualitativos de producción y preferencia de utilización de dicho plástico en las diferentes empresas.

¹⁴⁴Sin pretenderlo, de alguna manera también a través de esta serie, se hizo un estudio de mercado, de manera semejante a lo que hacen los antropólogos que estudian las sociedades actuales a través de sus desechos en los basureros.

Y también hay que aclarar que si se mencionan las marcas de los productos es con el único fin de que el lector ubique el tipo de envases que se transforman.

¹⁴⁵ Químico Luis Manuel Guerra, director del Instituto Autónomo de Investigaciones Ecológicas (INAINE).

Y por otra parte, las ramas, provenientes de dos árboles diferentes, un olmo y otro no identificado (“rescatado” del proceso de degradación que sufría entre la maleza de un vivero del Departamento del Distrito Federal). El primero conserva casi en su totalidad su corteza, el segundo (Fig.81) perdió una gran parte de ella y presenta grandes áreas desbastadas por colonias de un insecto depredador de madera, conocido como comején. Por todas estas características se crea un fuerte contraste entre ambos elementos, tanto por su color y textura, como por el origen y esencia de cada uno.



80. Ruptura

81. Capullo

Con dos espectadoras en el MAC de Puerto Rico, en la exposición itinerante *Expresiones del Nuevo Milenio* 3/ 08/ 2001- 11/ 10/ 2001 Iconográficamente esta obra es de tipo **simbólico**. Representa un capullo, del tipo de aquellos que son la envoltura de ciertas crisálidas, en la que sufren un proceso de transformación llamado metamorfismo, mismo que tendemos a relacionar especialmente con las mariposas, no obstante que otros insectos e inclusive arácnidos (como muchas arañas que envuelven sus huevecillos) también produzcan capullos. Connotativamente, el capullo es transición, cambio, esperanza, potencialidad, futuro, e inclusive protección. Así, al relacionar un capullo formado por envases de desecho, producto de la sociedad de consumo, con una rama de árbol que evidentemente es un producto de la naturaleza, esta obra plantea una contradicción, una incompatibilidad; es un reflejo de la civilización ac-

tual, en el que conviven contrastes extremos, y en el que cada vez es más frecuente la sustitución de lo natural por lo sintético. Sin embargo, lo natural sigue siendo el sustento de lo artificial, de lo industrializado, de lo procesado y empacado o envasado (de tal suerte que, por ejemplo, consumimos alimentos que ya no sabemos hasta qué grado son compuestos químicos o productos de origen animal o vegetal). Esa contradicción o paradoja de la que hablamos se da en cuanto a que, lo que es de materia inerte (el capullo) promete vida, tal vez virtual o sintética, hablando en términos muy fantasiosos, no sabemos qué puede generar, pero implica el concepto de vida, y la rama de árbol, que tuvo vida, al ser cercenada de él, la perdió (también relativamente, pues pudo seguir siendo alimento de las plagas hasta antes de ser fumigada, y también puede convertirse en abono para la tierra), pero concretamente me refiero a que murió en el sentido de que no podrá crecer ni tener las funciones fotosintéticas de una rama viva.

En ese sentido me parece adecuado traer a colación una comparación estética con la obra sin título (*Estructura que come*), de Giovanni Anselmo, 1968 (Fig. 82), en la cual el artista italiano hace una reflexión, entre otros aspectos, respecto a la violencia de los fenómenos naturales y la inestabilidad de una reacción biofísica, contraponiendo algo vivo (una lechuga) con algo inerte (un prisma de granito) que supuestamente se come a aquella, cuando en realidad es el vegetal el que se va degradando hasta dejar caer el cubo de piedra que parece presionarlo hacia el interior del bloque mayor. La diferencia más notoria es que en esta obra el proceso de cambio es real, y es lo más importante, mientras que en *Capullo y Ruptura* es representado en dos momentos y el discurso de sus componentes es lo más importante. Considero muy importante subrayar que en el conjunto *Capullo-Ruptura* también toma parte relevante su colocación en el espacio de exhibición, en virtud de que ambas piezas son colocadas a una altura no mayor de



82. Giovanni Anselmo Sin Título (*Estructura que come*), 1968

3.10 metros, con lo cual es posible que las piezas queden a una altura que le permita al espectador introducir su cabeza en el interior de *Ruptura* (Fig. 80), acto que realiza de manera natural, por iniciativa propia, tal vez movido por la curiosidad de ver cómo está hecha la pieza por dentro. Es en ese momento cuando se hace partícipe de la obra y parece ser él quien surgió de la misma.

También es importante el significado implicado en haber recubierto el interior del capullo abierto con las impresiones a base de inyección de tinta, que no solamente pretende dar ligereza a la pieza, sino hacer referencia a la relación entre la realidad y su representación, o dicho de otro modo, entre lo que es y lo que parece ser y que hace diferente el adentro del afuera cuando se observa con detalle, o mejor aún, cuando se toca y se detecta una superficie tersa, homogénea y frágil por ser de papel, en contraste con la rugosa, irregular y dura del exterior, como sucede en la realidad mediatizada, o como es la diferencia entre el interior del vientre materno y el exterior o entre cualquier sitio en el que nos sentimos protegidos o seguros en relación al *afuera*. Así pues, se plantea una metáfora respecto a las condiciones de vida, tanto en el sentido de antes y después de nacer, como en el de vivir en el planeta en el pasado o en el futuro, ya que como hemos explicado anteriormente, la industrialización y el desarrollo no sustentable han hecho cada vez más frágil la estabilidad de los ciclos naturales, por ejemplo al irse perdiendo la capa de ozono que nos protege de las radiaciones solares.

Parece obvio decir que el referente es la naturaleza, pero también lo es la situación socio-histórica que genera un preocupante ambiente de incertidumbre, en muchos sentidos, pero especialmente respecto al futuro ambiental de nuestro país y del planeta.

Por esta razón, pienso que también hay una liga estética, pero más conceptual que formal, con ciertas piezas de Robert Rauschenberg, quien afirma que su obra une la brecha entre vida y arte, lo que se hace patente en las realizadas entre 1953 y 1959, en las que juega con la imagen de la vida a través de animales disecados, o dicho en otros términos, *cosifica* lo vivo sin darle apariencia de inerte, como una cabra en *Monograma*, una gallina en *Odalisca* o un faisán en *Satellite*, y los reúne, mezcla o presenta vinculados a toda suerte

de objetos de lo cotidiano e imágenes de diversa índole, sean éstas recortadas y pegadas, sobrepuestas y/o pintadas a brochazos o chorreados.

Definitivamente la liga que existe entre esta obra y la que hemos venido analizando —insisto—, no consiste en una semejanza de apariencia, sino en la relación de sus componentes orgánicos e inorgánicos.

Dentro de las obras con una cercanía formal mayor en cuanto a la “amplificación” de un producto de la naturaleza (se puede hablar de la figura retórica conocida como hipérbole) encontramos dos del cubano Juan Francisco Elso; la primera, como es evidente, representa dos mazorcas de maíz suspendidas en una especie de trípode arcaico hecho de varas, con una altura de 1.25 m. Rachel Weiss se refiere a la etapa del autor en la que fue realizada tanto esta obra como la exposición con el mismo título:

Elso estaba trabajando con una visión mítica del mundo, en la que aparecen muchos elementos universales: la génesis del hombre, la agricultura como cosmología, el viaje hacia la muerte, la creación y el cataclismo. Siguiendo esa línea de pensamiento, el uso que hacía Elso del maíz como *leitmotiv* en la obra, tenía la intención de ser una representación del poder y el significado del maíz, más que una mera alusión a él.¹⁴⁶

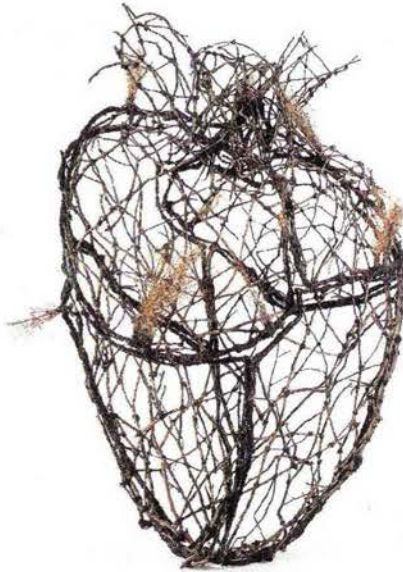
Y más adelante añade que su relación con este alimento americano por excelencia¹⁴⁷ “se basa tanto en el afecto como en la erudición”, ya que estudió profundamente su historia y variantes en Latinoamérica, y con esta obra le hace, junto con otras, un homenaje.



83. Juan Francisco Elso, *Tierra, Maíz, Vida*, yute, raíz de palma, caña, 1982

¹⁴⁶ Camnitzer, Luis, et al, *Por América, La obra de Juan Francisco Elso*, México, UNAM, 2000, p. 118.

¹⁴⁷ Como lo califica Gerardo Mosqueda en, Camnitzer, Luis, *op.cit.* p.119.



84. Juan Francisco Elso, *Corazón de América*, varas de árbol y paja, 1987

La obra *Corazón de América*, realizada para su exposición *La transparencia de Dios*, fue la única completamente armada en tres dimensiones y abarca un espacio de 2.30 m de altura por 1.70 m de profundidad; no es, como muchas de sus piezas, sólo un delineado plano, sino una densa red de ramas-líneas. “Se trata de una presencia más que etérea, sustancial, visceral, histórica, humana.”¹⁴⁸ La incluyo como una obra que se relaciona con la mía, especialmente con *Capullo*, porque su estructura es muy semejante, aunque invertida. También la escultora Naomi Siegmann tiene obra reciente con la que encontramos convergencias, tanto en el sentido de reciclar los desechos, en su caso hule de neumático, como en el de ampliar formal y considerablemente las formas de la naturaleza. Así pues, *Capullo* alude a la vida actual, y en conjunto con *Ruptura*, a un futuro incierto.



85. Naomi Siegmann, *Camelia negra*, 2003¹⁰²

¹⁴⁸ Según lo expresado por Rachel Weiss en Camnitzer, Luis, *op. cit.* p. 190.

¹⁴⁹ Fotografía cortesía de la escultora Naomi Siegmann.

3.2 Ciudad perdida (2001)



86. Ciudad perdida

Se trata de una escultura de forma semiesférica cuyas medidas son 37 x 67 x 5.5 cm.

Para su construcción se utilizaron numerosos materiales: piedra, cerámica, madera, masa-roca, alambazón, malla metálica y dos tipos de plástico de reciclaje: poliestireno rígido y



polietileno de alta densidad



En la producción de esta pieza también se conjuntaron varias técnicas, como el armado de la estructura semiesférica (con alambazón, malla de criba y alambre recocido) anclada en una plataforma de madera de pino (*three-ply*); el revestimiento general y modelado con masa-roca de franjas casi rectas con límites más o menos paralelos entre sí; el corte de placas de cerámica y de diferentes tipos de roca (tobas volcánicas, basalto y mármoles) para formar prismas con un rebaje sesgado para ajustarlos con la inclinación y curvatura de la forma-base, de manera que permanecieran verticales; también se cortaron, entintaron y quemaron pequeños prismas de madera, todo esto con el fin de dar un sentido constructivo y urbano a la pieza. El corte de los vasos y platos desechables de fiesta, o vasos para nieve (*Nutrisa*), envases de productos lácteos fermentados (*Yakult*, *Chamito*, etc.), de yoghurt, de quesitos tipo *Petit Suisse*, (como el *Danonino* y el *Chiquitín*), de jugos y aguas de sabores (*Bébere*, *Frutsi*)¹⁵⁰, etc. en pequeños segmentos, mismos que se reblandecen y rechazan contra la estructura, y sobre las franjas de masa-roca y la parte inferior

¹⁵⁰ Ya se explicaba anteriormente cuál es el objetivo de mencionar las marcas, debo insistir en que no existe ni la menor intención de promocionarlos.

de los prismas de piedra, cerámica y madera con la aplicación de calor moderado (ya se ha explicado anteriormente la importancia de ser muy cuidadoso en esta parte del proceso).

Sección 1.01 En este caso, como se podrá observar en la fotografía correspondiente, el **reuso** de envases plásticos de desecho no es tan evidente, en virtud de que siendo tan pequeños sus fragmentos, el color e identidad comercial originales no son fácilmente identificables, realmente se mezclan entre sí y se convierten en pequeñas masas amorfas que parecen ir creciendo e inundando los interespacios y volúmenes circundantes. Es el manejo conjunto de las formas y materiales, lo que genera una codificación técnica con una importancia sobresaliente en el discurso de la presente obra.

El tratamiento de superficie en esta pieza escultórica cerrada, está determinado por la disposición equitativa en todos sus sectores, más o menos organizada de los prismas, en cuanto a su posición, pero no en altura ni color, y más desordenada en la acumulación de los fragmentos de plástico. Visualmente se percibe como una semiesfera con relieve geometrizado y plastas de forma y textura irregular con pringas de color accidentado, entre las que sobresale el color rojo (ya que el sabor fresa es el que se produce más o tiene más demanda y, por lo tanto, el que más se reúne en el acopio de este tipo de envases plásticos de desecho).

Iconográficamente la obra que nos ocupa es de tipo **simbólico**. Representa un cerro superpoblado. Connotativamente implica caos, depredación, contaminación y desigualdad económica. Al identificar los prismas como viviendas, algunas sumamente pobres y pequeñas (como las de cartón y madera), otras más grandes, pero sencillas y grises, como las que más abundan en las zonas de crecimiento irregular y marginal (construidas con tabicón y algunas aplanadas con cemento), y otras costosas y ostentosas (con mampostería de mármol blanco o negro pulido), que marcan un estatus (se insiste en que se marca un nivel económico y no tanto cultural). También relacionamos las franjas en sentido ascendente que se cruzan con otras marcadamente oblicuas y curvas, que producen un tramado sin rigor geométrico con las avenidas, calles o carreteras, que en varios casos no desembocan en otra vía perpendicular, sino que topan con una construcción. Y por supuesto los desparramamientos de plástico los asociamos con la basura tirada bajo y sobre

las banquetas, entre los intersticios de las casas y en los terrenos baldíos, misma en la que predominan en un altísimo porcentaje los desechos de plástico de todo tipo.

Por todo lo anterior, este cerro superpoblado (ya sea por los conocidos *paracaidistas* o por gente arreada por los líderes de partidos políticos) que se ha representado, es del tipo de aquéllos que se encuentran rodeando la Ciudad de México y que han sido invadidos rápidamente eliminando casi por completo sus riquezas naturales.

El título *Ciudad Perdida* tiene una doble lectura. Por un lado hace alusión a los asentamientos irregulares, sin planeación en sí mismos, y mucho menos dentro de un diseño urbanístico, que por lo mismo generalmente carecen de los servicios mínimos y son conocidos así, como *ciudades perdidas*, que en esta pieza se caracterizan de manera más patente en la sección de “las casas de madera” que se asemejan a las casas de cartón enchapopotado. Por otra parte se refiere a la repercusión que tiene este tipo de asentamientos suburbanos en la salud de las ciudades, ya que para construir deforestan el cerro y eso trae como consecuencia, además del empobrecimiento del aire, una lamentable disminución del caudal de agua que se requiere, tanto en el sitio mismo como en la ciudad.

En lo que se refiere a la codificación retórica de esta obra, tenemos la acumulación de los prismas con diversas variantes de forma y color, y se puede hablar también de una sinécdoque, en cuanto a que presenta una parte (el cerro) por el todo (la ciudad y áreas conurbadas), ya que el cerro por sí mismo es una entidad orográfica y cultural que depende de las zonas circundantes.

En cuanto a la codificación estética, es obligado decir que la serie de obras de Mario Merz, conocidas como *Iglú*, a las que añadía diferentes “apellidos”, fue una motivación formal para la realización de esta pieza, no obstante que el sentido en el plano conceptual y temático sea muy diferente. Sin embargo, no solamente es el aspecto formal el que relaciona ambas piezas, sino la referencia directa (física) o indirecta (visual) a la Tierra como

planeta y a la tierra como materia, ya que en la obra *Iglú de Giap*,¹⁵¹ realizada en 1968, utiliza bolsitas llenas de tierra, y en *Iglú d'argilla* de 1969, deja la tierra al desnudo. Según Aurora Fernández Polanco:

Para el artista el iglú representa —encarna— la forma orgánica fundamental. Por su forma corresponde a un sistema geométrico racional, media esfera, pero también es el hábitat nómada por excelencia. Es a la vez mundo, universo, exterior, intemperie, y al mismo tiempo guarida, interior, pequeño refugio, casa.

Y textualmente cita a Merz, quien explica su obra como una construcción para conferirle al hombre una dimensión social.¹⁵²



87. Mario Merz, *Iglú Fibonacci*, 1972. Tubos, tela, cable, neón 100 x 200 x 200 cm

En esta serie de obras de Merz, la escala tiene una importancia sustancial en su lectura y en su conexión con la realidad, y en *Ciudad Perdida* es también la escala la que nos hace ver como maqueta una vista aérea de un panorama que en la realidad no dista mucho de ser así.

Otra obra que tiene más que una relación formal, un vínculo por el concepto de “cerro” es una obra sin título, pero conocida como el *Cerro de Dulces*, del cubano radicado en los EEUU, Félix González Torres.¹⁵³

¹⁵¹ En la que Merz superpone letras de luz neón, cuyo mensaje en italiano es: “Si el enemigo se concentra, pierde terreno, si se dispersa pierde fuerza” frase con la que el autor toma una postura política, retomando la filosofía budista de Giap respecto a la guerra, según lo explica Aurora Fernández, *op. cit.* p. 81.

¹⁵² *Idem.*

¹⁵³ Barnes, Rachel *et al.*, *El arte del siglo XX*, México, Plaza y Janés, 1999 p. 170.

...frente a esta obra efímera ubicada en una esquina de la galería, el espectador está invitado a tomar un caramelo, y al hacerlo provoca la caída de otros muchos, que se desparrraman por el suelo. Así participan en un acto de comunión social, recibiendo un pequeño regalo que invierte por completo el proceso comercial de las galerías, donde normalmente no se da nada gratis. El montón se repone cada día, con lo que el artista convierte el acto de regalar en un proceso ilimitado e infinito. González Torres realizó obras similares con chicles, pastas y pósters... El suyo es un arte político, de tranquilo optimismo que insiste suavemente en la necesidad de una sociedad mejor y más comprensiva.

Tal vez uno de los rasgos más sobresalientes de esa instalación es el aspecto participativo del público (que en mi caso aporta los envases, aunque no como condición para la exposición, sino como colaboración para la producción de la obra); sin embargo la propongo como una referencia al sentido crítico, no solamente al aspecto formal, que está condicionando la idea de *cerro*, sino especialmente por el uso del color original de los envoltorios de los dulces y de los envases de *Ciudad Perdida*.

Por último, una obra de Sarah Sze, en la que podemos observar la disposición ordenada de objetos sobre una superficie plana, pero ubicados creando una relación entre sí que parece tener un discurso de maqueta de un gran sector de la realidad, como vista aérea de un enorme complejo industrial.

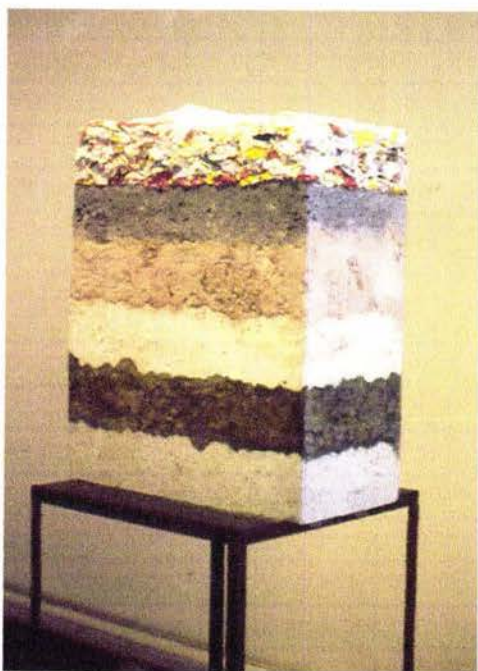
Los objetos que conforman su obra, de diversos tamaños, formas y colores que pierden su sentido práctico y cambian significativamente al ser ubicados e iluminados con una intencionalidad, ya no de objetos aislados y reconocibles, sino como parte de una composición. Como lo confirman los textos de Jean Louis Shefer y Jérôme Sans en su catálogo de obra:

Sara Sze shows us that we live in these spaces by compensating them with an act of the imagination, much as our imagination compensates the abstractness and incompleteness of scale model.¹⁵⁴

Los mismos autores se refieren a la obra de Sze como un *Microcosmos* en el que existe *The Aesthetic of the Fragment* (La Estética del Fragmento). Los diferentes fragmentos de la realidad pueden ser usados en otras configuraciones y en otros espacios, son como palabras cuyos significados derivan del contexto en el que son utilizados.

¹⁵⁴ "Sara Sze nos muestra que vivimos en esos espacios compensándolos con un acto de la imaginación, tanto como nuestra imaginación compensa la condición abstracta e incompleta de un modelo a escala". Shefer, Jean Louis & Jérôme Sans, *Sarah Sze*, France, Fondation Cartier pour l'art contemporain et Thames & Hudson, 2000 p. 21.

Y en el tema titulado *The Ecology of Daily Life* (La Ecología en la Vida Diaria), Shefer y Sans hacen referencia y enlistan algunos de los objetos que ella utiliza, muchos de los cuales se amontonan diariamente por todas partes y apenas merecen nuestra atención, esos a los que califican como *nuevos invasores del mundo de hoy*. Con los que construye la escultora e instalacionista *A Fragile World* (Un Mundo Frágil).¹⁵⁵ Entonces, el aprovechamiento de esos pequeños objetos como tapones, empaques, cinchos, abrazaderas, soportes y envases desechables, etc. para armar sus instalaciones, a manera de diminutas, pero extensas ciudades o complejos industriales, es lo que vincula su obra con *Ciudad Perdida*.



3.3 Estratos (2002)

88. *Estratos*

En este caso la escultura es un prisma rectangular, cuyas medidas son 65 x 51 x 25 cm, está dividido transversalmente en seis secciones, cada una de las cuales está realizada con un material o con una mezcla de materiales diferentes, que se presentan, de abajo hacia arriba:

- 1ª. Roca volcánica tipo andesítico, conocida como *Chiluca*
- 2ª. Masa-roca con carga de limadura de bronce aditivos resinosos y pigmentos
- 3ª. Roca sedimentaria, caliza blanca

¹⁵⁵ Shefer, Jean Louis, op. cit. pp. 29 y 30.

4ª. Masa-roca con óxido de hierro

5ª. Roca volcánica de tipo basáltico, conocida como *Recinto*

6ª. Envases plásticos reciclables de desecho y algunos objetos (cucharas desechables, tapones, empaques, ganchos de ropa) de los tipos:



Las técnicas aplicadas son:

Desbaste y pulido de piedra, cimbrado y vaciado de las diferentes mezclas con masa-roca, armado con dos ejes (pernos-espárrago) soldados a la estructura que remata la pieza, sobre la que se aplicó, capa por capa, el plástico reblandecido de los diversos envases y objetos.

Nuevamente la codificación técnica tiene un peso sustancial, en virtud de que el discurso de los materiales y su organización es fundamental para entender el sentido de esta escultura.

El resultado formal se logra a través de la unión de los materiales antes enlistados de manera superpuesta en sentido horizontal, creando un crecimiento ascendente, en los que solamente la *Chiluca* (de paramento) en su límite inferior y el de *Recinto* en el superior, tiene bien definidas sus aristas, a diferencia de todos los límites horizontales intermedios, que se presentan irregulares con el fin de percibirse como un “ensamblaje” natural, producido por la sedimentación y superposición de placas alternadas.

Desde luego, la última placa, totalmente sintética, se muestra también irregular en su límite superior para evidenciar la acumulación aleatoria de los desechos e insinuar su crecimiento a muy corto plazo.

Denotativamente la obra se acerca en apariencia, más a lo mimético que a lo simbólico, ya que tiene como motivo directo el corte transversal de las capas geológicas para analizar, a través de sus estratos, los acontecimientos antropológicos, geológicos y arqueológicos de un sitio en particular.

Sin embargo, no es del todo mimética, en virtud de que alude a las capas para significar los cambios en la historia tanto de la Tierra como de la humanidad, pero sin apearse ni al espesor real de cada capa, ni a su ordenamiento, y el último estrato (de plásticos) no ha sido considerado por los estudiosos del tema como un estrato geológico de la realidad.¹⁵⁶

¹⁵⁶ Y en términos estrictos no puede ser considerado un estrato geológico, sino en todo caso, arqueológico o cultural.

Por otra parte, es más común observar estos cortes *in situ* como paredes o caras de un gran sector en estudio, y en los museos se recrean dentro de prismas de vidrio adosados o insertos en los muros, pero difícilmente se presentan como prismas aislados, como muestras extraídas de un terreno.

Por lo tanto, esta obra es también simbólica, lo mismo que las anteriores, y connota la globalización actual, con su alto nivel de consumismo en la organización de la vida, ya que tanto en el terreno urbano como en el rural, la utilización de los plásticos y la cantidad de desechos que generan está muy difundida y ha sustituido a miles de productos de origen natural.

Esto resulta más claro, no solamente por la significación que tienen los plásticos, sino también por la relación que guarda este estrato con la última placa de piedra (*Recinto*) que, como se dijo anteriormente, presenta la cara superior plana, y aunque no muestra totalmente sus aristas limpias y descubiertas, es fácil observar que el plástico está solamente sobrepuesto y no integrado a ésta, como sucede con las otras capas, remitiendo así al aspecto agresivo y no compatible de este agregado “reciente” sobre los pisos de mampostería, o por su cercanía con la apariencia del concreto, y remite al asfalto (que por cierto se obtiene de moler roca volcánica y agregarle aditivos y cementantes). Esta combinación genera una desfavorable mancuerna para el ambiente, si se considera que el piso de concreto (o cemento usado como adhesivo para pegar pisos de piedra o cerámica), impide el paso de las aguas de lluvia a los mantos freáticos, con lo cual se pierde una gran cantidad de agua aprovechable que se va a los drenajes. Y si a eso añadimos todos los desechos que se arrastran y tapan las coladeras cuando llueve, nos queda claro por qué las lluvias parecen ser enemigas de las ciudades y municipios sin cultura ambiental.

También se debe aclarar que si bien la masa-roca como material no tiene, como la piedra o el bronce, tantas connotaciones culturales e históricas por sí misma,¹⁵⁷ la finalidad de utilizarla tiene más el sentido práctico que significativo, ya que con ella se pretende obtener acabados semejantes a los que podrían darse en el subsuelo, por ejemplo en yacimientos de cobre o en capas arcillosas, que obviamente no podrían mantenerse firmes y suficientemente consistentes en su estado natural, con el peso de las placas superiores, por lo

¹⁵⁷ Ya que es un material muy reciente, con apenas una década de haberse dado a conocer en medios especializados (de escultores, arquitectos y constructores). Es una invención del mexicano Carlos Javier Fernández, y presenta muchas ventajas en su manejo respecto al cemento *Pórtland* para construcción, una de las más sobresalientes es su ínfima contracción al secado.

que fue necesario recrearlas y darles solidez por medio de este material cuya resistencia a la presión es muy similar a la del basalto.

También el utilizar limadura de bronce tiene una connotación cultural, ya que, como sabemos, este metal no se encuentra en estado natural en el subsuelo, sino que se trata de una aleación,¹⁵⁸ por lo que no hubiera tenido ningún sentido fundir todo ese estrato en bronce, cuando la intención es dejar algo así como residuos apenas perceptibles de su utilización en una antigua civilización.

Retóricamente en esta obra se aplica la sinécdoque, dado que un fragmento de suelo “habla” de una gran extensión cultural. Después podemos distinguir que se compone de varias metáforas (una en cada estrato) y que finalmente toda la obra es una alegoría de la historia de nuestro planeta, ya que están contenidos los representantes geológicos más abundantes, y en ellos van implícitas una serie de utilidades y tareas realizadas por el ser humano. En seguida describiré cada uno de los estratos según su carácter metafórico.

Las rocas ígneas —que tienen su origen en la actividad volcánica— nos hablan de la antigüedad de la Tierra, y constituyen aproximadamente el 90% de las rocas del planeta, se clasifican en intrusivas y extrusivas. Ambas fueron materiales muy importantes para diversas culturas de la antigüedad, como la egipcia, que la utilizó para dar permanencia en el tiempo a deidades, jerarcas, guerreros y sacerdotes, como también ocurrió en culturas prehispánicas como la olmeca, teotihuacana, tolteca y mexicana.

Los metales en esta obra son representados por el bronce, cuya invención dio origen a una etapa o Edad que lleva su nombre. Implicó en su proceso para fundirlo, y al ser utilizado en diversas actividades, un salto cualitativo en el desarrollo de la humanidad.

Las calizas, vinculadas con el mar, las corrientes de agua y las filtraciones subterráneas, son depósitos de carbonato básico de calcio. Fueron muy utilizadas por culturas tan importantes como la maya, con la que trabajaron grandes obras con una alta definición de

¹⁵⁸ Que desde la antigüedad es de cobre y estaño, o también actualmente de cobre con aluminio, manganeso, berilio y otros.

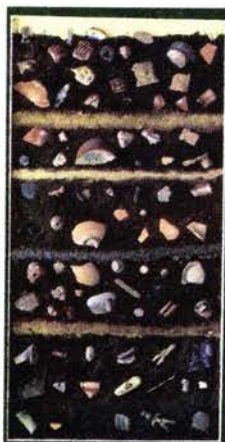
detalles. También son generatrices por metamorfismo (gracias a la acción de altas temperaturas y presión), de los mármoles, y con ellos el florecimiento de las culturas del Mediterráneo.

Las arcillas, vinculadas a lo térreo y a lo lacustre, son producto de la erosión de las rocas feldespáticas compuestas por silicatos de sodio, potasio o calcio y óxidos de magnesio y hierro. Hidratadas y bien amasadas tienen la posibilidad de ser modeladas con gran facilidad, con una gran gama de texturas, colores, espesores y acabados. Con el descubrimiento del fuego y el sedentarismo fue posible crear la cerámica, que en prácticamente todo el mundo ha sido trabajada (especialmente por las mujeres) con fines utilitarios y artísticos. Si se observa *Estratos* con detenimiento podría objetarse la cronología de este estrato respecto a los anteriores, ya que en rigor debería ubicarse antes que el de la Edad de bronce (segundo estrato), pero no se hizo así por tres razones: 1) Por un sentido formal, compositivo, respecto al equilibrio del color, ya que para no concentrar el peso visual en la parte inferior de la obra se requería alternar los colores verde y rosado con otros más neutrales; 2) Por un sentido técnico, para poder amalgamar los otros estratos era menester intercalar piedra y masa-roca, y 3) Porque su utilización es ampliamente difundida y vigente en diversos ámbitos; tanto así que, hoy en día, hasta en las naves espaciales se incluyen piezas cerámicas refractarias de altísima resistencia a los choques térmicos.

En resumen, una larga historia mostrada en seis “renglones” que culmina en su parte más alta con la acumulación excesiva de desechos de origen sintético (que como sabemos se obtienen de procesar algo tan antiguo, cotizado, disputado y no renovable como es el petróleo). Este último estrato compuesto por una inmensa cantidad de desechos, que difícilmente desaparecerán en miles de años, y que está modificando paulatinamente la superficie terrestre, ha generado grandes problemas, y ha provocado, en el mejor de los casos, una urgente necesidad de darle cause y utilidad en diferentes terrenos de la actividad humana.¹⁵⁹

¹⁵⁹ Como da cuenta de ello la gran zona ganada al mar en la costa de Osaka, Japón, en la que se construyó el Aeropuerto Internacional de Osaka: *Kansai*. Ésta ha sido una obra de ingeniería titánica, lograda por medio de la compactación de grandes volúmenes de desechos, mezclados con otros materiales, para obtener enormes placas con las que van cimentando este crecimiento desde el fondo del mar. Comentan los habitantes de Osaka que a la fecha se siguen extendiendo y rellenando de la misma forma sus áreas circundantes. Esta actitud creativa que han mostrado los japoneses para ampliar su territorio también nos crea una duda: ¿qué impacto tiene esa obra de macro-ingeniería en el ecosistema marino?

En la codificación estética de esta obra podemos incluir como un referente las capas estratigráficas (Fig. 89), que se muestran con fines didácticos en los museos, para entender cómo se compone un corte geológico natural y la relación que guarda con los restos culturales.



89. Corte geológico-cultural de la Cuenca de México, Museo de Antropología, 1986

En cuanto a los paralelismos formales con otras obras plásticas, considero relevante la relación con las obras de Iza Genzken (Fig. 90), en las cuales se plantea una referencia al muro frío y a la construcción hermética, cerrada y aislada a base de prismas rectangulares, en los que se evidencia el uso de cimbras que producen marcas horizontales (razón por la que la obra que se encuentra en segundo plano tiene más parecido con la obra *Estratos*) y



90. Iza Genzken, *Guardini Kuß*, 1987

algunas verticales (la obra en primer plano), así como el *llorado* del cemento, que nos remite al proceso de fraguado y a las construcciones en *obra negra*. Si bien el motivo de la creación de estas obras y los materiales no son exactamente los mismos, sí lo es por coincidencia su manera de ser presentadas (sobre soportes metálicos) y su estructura general. Además, ambas tienen un trasfondo histórico, social y cultural más o menos evidente, ya que viniendo en este caso la obra de una escultora alemana que vive y trabaja en Berlín, la referencia *al muro* no tiene nada de casual, porque una vertiente de su obra:

se caracterizó por una inclusión en su obra de referencias personales, sociales e institucionales y también por una investigación sobre la posibilidad o la imposibilidad de la comunicación...esta dialéctica estaba... presente de forma implícita en los distintos grados de cierre o apertura formal de las esculturas de Genzken.¹⁶⁰

Nuevamente me parece compartir una inquietud o concepto con la autora de instalaciones Sarah Sze en el sentido arqueológico, ya que hace parecer como descubrimiento un terreno bajo el nivel del piso, en el que se ha organizado desechos de maquinaria, objetos y materiales industriales de nuestro tiempo, y en donde se han tendido los hilos para marcar áreas y niveles de excavación, así como los cercos que se presentan en un sitio de hallazgo histórico.

Por último otro autor, Stuart Brisley, con el que también creo compartir la inquietud de lo que sucede con los desechos, que son vistos como elementos rechazados y poco atractivos, y la necesidad de darles un sentido plástico. Especialmente me ha interesado su obra *Filtrándose fuera de la intersección*, 1981. Se trata de una obra de tipo procesual, en la que el autor va añadiendo objetos poco a poco durante el mes de exposición:

Trabajaba allí todos los días como si fuera un antropólogo urbano, clasificando los montones de basura que había recogido en un descampado de Londres frecuentado por vagabundos. Colgaba de las paredes prendas de ropa y mesas, dejando en el suelo todos los demás objetos, como si estuvieran por debajo de la dignidad humana.

¹⁶¹

¹⁶⁰ Grosenick, Uta et al., *Mujeres artistas*, Colonia, Taschen, 2002 p.150.

¹⁶¹ Barnes, Rachel, *et al, op. cit.* p. 64.

3.4 Marco histórico (2002)



91. Marco histórico, vista de frente y con inclinación para observar las modulaciones de su volumen.

Marco histórico es un relieve realizado con plásticos de desecho y con marco de madera cubierto con hoja de oro. La pieza mide en total 113 x 110 x 18 cm.

En su factura se utilizó la técnica del modelado en barro, del que se obtuvo un molde, sobre el que posteriormente se vaciaron por medio de reblandecimiento los recipientes de poliestireno (en los que se envasan quesitos tipo *Petit Suisse*, natillas y diferentes marcas de yoghurt) así como de polietileno de alta densidad (en los que se envasan jugos de fruta y aguas de sabores). Finalmente se reforzó con una capa delgada de resina poliéster y fibra de vidrio en la parte posterior.

Al aplicar el material plástico de los envases se trató de mantener una composición por medio de la relación de los colores integrados en la superficie de los envases, de manera que el resultado es un tanto pictórico, semejando el tratamiento del paisaje por medio de “manchas de color”, y sin definición estricta de formas, de manera que formalmente presenta un considerable grado de abstracción, cuya composición general a partir de una simetría axial, está determinada por los planos de modelado que dividen en tres secciones a distintos niveles de altura y profundidad el relieve.

En esta pieza es evidente una predominancia de los colores cálidos en *plasta*, que en la parte superior del relieve sobresalen del fondo blanco, compuesto por envases translúcidos (de polietileno de alta densidad), y se disponen de manera romboidal, como la salien-

te de un volumen piramidal, en simetría de crecimiento, partiendo de un centro amarillo, del cual siguen hacia arriba franjas anguladas de anaranjado y rojo y, hacia abajo, en una disposición un tanto más aleatoria, el verde claro y amarillo, así como una mínima cantidad de color café y de pequeños segmentos compuestos por líneas rojas, anaranjadas, amarillas o verdes sobre fondo blanco. Toda esta gran figura abarca la parte central de la obra. En la parte inferior del cuadro emergen dos salientes que crecen hacia los ángulos derecho e izquierdo, y en esta sección se dejan ver los materiales que, además de color integrado, presentan marca, código de barras, información nutricional y tipografía impresos. Se muestran comprimidos a manera de círculos deformados y mezclados con los que tienden a ser cuadrados, de color rojo y anaranjado, planos o a base de líneas paralelas sobre fondo blanco.

Por lo tanto, también en este caso la codificación técnica cobra una gran importancia, en virtud de que son los materiales con color, tipografía y forma condicionada por su manera de contraerse, su disposición, y el tipo de marco con que fue enmarcada, lo que le da una significación específica a esta obra.

La pieza que estamos revisando es de tipo **simbólico**. Representa un paisaje, con un sentido pictórico, pero con un tratamiento escultórico, que al presentar el marco como parte de la obra se convierte en arte objetual.

Carrere y Saborit, cuando explican la alteración de los límites del cuadro, se refieren primeramente al marco:

Definidos en la tradición por la idea ilusionista del cuadro-ventana, a través del cual observamos la virtualidad idealizada del mundo, los límites de la pintura... respetados hasta el siglo XIX, estaban indicados por el marco de esa ventana. Convención fuertemente asentada que no obstante ha sido modificada en el discurrir contemporáneo...¹⁶²

Y más adelante afirman:

Cuando una obra ignora el límite convencionalizado del cuadro, revisa una norma de más de cinco siglos; nos dice que la pintura no es sólo aquello dispuesto en la tela o tabla, sino también el marco y el espacio circundante; altera el plano de expre-

¹⁶² Carrere Alberto y José Saborit, *op. cit.* p. 293.

sión, convirtiendo explícitamente el contexto en texto, cambiando la relación con el espectador y a veces la propia noción de arte.¹⁶³

El uso de un marco con elementos barrocos y chapeado en oro (aunque sea de muy bajo quilataje) implica una connotación de estatus, tradición y valor de cambio, comunes a un concepto muy arraigado de arte como algo precioso y costoso, el patrimonio que se posee, que adorna la casa, que se hereda y tiene una plusvalía con el paso del tiempo.

Frecuentemente han sido cuestionados, en plan serio o de broma, los cuadros enmarcados de manera ostentosa que hacen preguntarse si es más valioso el cuadro o el marco. En este caso, tal vez sobra decir que este tipo de marco, al enmarcar una obra tan poco “clásica” que no encaja ni en los estereotipos formales ni técnicos (como sería una pintura al óleo) de paisaje, hace aún más evidente ese cuestionamiento hacia el valor de la obra en su sentido más crudo, ya que está hecha con desechos, y el rechazo, subestimación y prejuicios que se tienen hacia este tipo de materiales es muy frecuente en el mercado del arte, y desafortunadamente lo es todavía entre muchos de los creadores de las artes visuales.¹⁶⁴

Respecto al sentido que tiene en particular el uso del color, además de hacer una liga intencionada con la pintura en la que se representa una especie de ocaso sobre un área con colores que remiten a lo vivo, a lo vegetal, como son el verde y el amarillo, parece que lo que se nos *viene encima* es el volumen inferior que parece desparramarse hacia afuera y que es en el que propiamente identificamos los desechos como tales, por todas las características —ya enumeradas anteriormente— que traen consigo.

Implícitamente también, al relacionar los desechos con la pintura, se hace una sátira de esta disciplina, tanto respecto al significado que tiene ésta para el espectador sin conocimiento en la materia, como para todo aquél que sin una trayectoria ni propuesta alguna se dice artista y dice hacer y exponer pintura, validada exclusivamente por ser colocada en una galería y por ser vendida —a compradores que evidentemente tampoco saben de pintura, pero han detectado en ella una valiosa inversión económica y de *status*.

Por lo tanto, esta obra plantea una intención de cuestionar el valor suntuario y el sentido cultural y virtual de la pintura permutándole atribuciones de la escultura, ya que existe un juego entre bidimensión y tridimensión. Y ese cuestionamiento respecto a la necesidad de

¹⁶³ *Idem.*

¹⁶⁴ Lo digo por la experiencia propia, en mis exposiciones en diferentes sitios de cultura, y especialmente respecto a mi acercamiento a galerías comerciales, y se ha evidenciado en mesas redondas donde se han generado discusiones por este motivo con autores de mi propio gremio, como los del grupo *Cuarto Creciente* al que pertenezco.

representación, tan común en la pintura de la tradición, con mayor énfasis a partir del Renacimiento, en el que era requisito indispensable generar las condiciones más semejantes a la realidad y producir volúmenes aparentes a través de la utilización de la perspectiva, el escorzo y el control de luz (mejor conocido como claroscuro), que le conferían a la obra un nivel de credibilidad, que se acentuaba al enmarcarla, con la idea de reproducir el sentido de la ventana desde la cual se ve el exterior o se entra en una escena íntima. La escultura, en cambio, si bien tiene una menor capacidad narrativa, mantiene una relación más directa con el espacio, y su materialidad en sí misma le confiere una significación específica, así como una motivación multifactorial a los diferentes sentidos del espectador, por su relación espacial y corporal.

Uno de los primeros antecedentes estéticos, que probablemente de manera inconsciente motivaron esta pieza, es una pintura de Marc Chagall (Fig. 92), ubicada en un sitio que histórica, estilística y formalmente no tiene vinculación alguna con ella: se trata de la obra pintada en el plafón que enmarca el gran candil de *La Ópera de París*, construida por el arquitecto francés Charles Garnier, en el que todo su entorno es el típico del siglo XIX europeo, estilo conocido como *Segundo Imperio*, con una exuberante ornamentación dorada, como el candil y todos los elementos arquitectónicos y decorativos de este importante recinto cultural en el que la obra de Chagall parece estar totalmente fuera de contexto, por el manejo de figuras prácticamente planas, con un trabajo lineal de contornos sin modelado ni



92. Marc Chagall, en el plafón de *La Ópera de París*

claroscuro, y con grandes zonas de color que parecerían ser más resultado de un accidente que de una interacción con la forma (o al menos así lo hubiesen percibido los espectadores contemporáneos a la construcción del teatro).

Es claro que el concepto de esta obra no corresponde del todo al de *Marco histórico*, en la medida en que está pintada, es decir, habla con el lenguaje de la pintura. Sin embargo, al ser una obra muy audaz, que no hace concesiones, podemos pensar que de algún modo coincide en hacer un cuestionamiento hacia la pintura de la tradición y hacia el contexto. Y me parece relevante como ejemplo del contraste existente entre la obra y los marcos concéntricos, tan distantes en relación a las connotaciones que ambos pueden tener.

También en Francia, en el Museo D'Orsay, pudimos ver¹⁶⁵ una obra pictórica de P. Andrez (Fig. 93), en la que se hace evidente la necesidad de salir literalmente del cuadro, pero



93. P. Andrez, *Retrato de mujer*, 1890 (Marco recortado por el encuadre fotográfico)

aún con un concepto pictórico que va más allá del manejo de la perspectiva y del control de luz, para generar volúmenes en la bidimensión, utilizando exitosamente la superposición de la figura sobre el marco y creando *une trompe-l'œil*. Pero nuevamente observamos que existe aún una gran distancia respecto a la obra que analizamos, ya que se sigue hablando de la pintura con pintura, aunque en un plan menos academicista, e insisto en que debe tomarse como un antecedente de *Marco histórico*.

Otra obra que me ha motivado considerablemente por su discurso ambiguo entre lo pictórico-escultórico, y que es un referente más conceptual que estético, es la pieza objetual de Julian Opie (Fig. 94). En el que los trastes de cocina verdaderos, son apilados y “retocados” con brochazos de pintura, remarcando la intención de dar luces y sombras, como cuando se pinta un volumen en un plano, y que al ser registrado por medio de la fotogra-

¹⁶⁵ En el año 89. De esta obra pictórica no hemos podido localizar mayor documentación, ni el nombre completo de su autor, ni siquiera en la página *Web* del museo D'Orsay.

ña, le tiende una trampa a nuestra percepción, y tiene la apariencia de ser una pintura que representa lo que en realidad es presentado.



94. Julian Opie, (pila de cacharros para fregar) 1985 óleo sobre acero.



95. Arman, Caja de desechos *Poubelle ménagère*, 1960

En este divertido juego de aparentar no ser lo que se es y referirse de ese modo a las condiciones de ambas disciplinas (la pintura y la escultura) es en donde encuentro cualidades que tienen en común las dos obras, aunque logradas con medios muy diferentes, pero que tienen un sentido similar en cuanto a mostrar por medio de recursos pictóricos lo escultórico y viceversa.

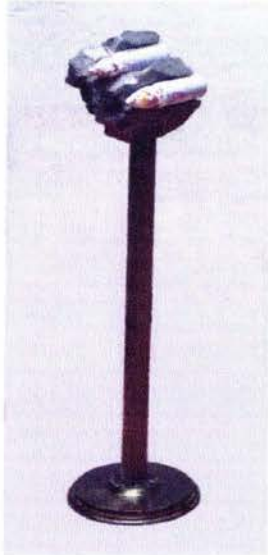
Pero estrictamente *Marco histórico* guarda una mayor semejanza estética con algunas obras de Arman (Fig. 95), en cuanto a la utilización de objetos de desecho con color integrado (o color local, propiamente dicho) que reúne, con una intención un tanto pictórica; aunque no recurre al enmarcado, sino a la vitrina o caja de *plexiglás* (muy semejante al acrílico) por hacer evidente el aspecto objetual y matérico de lo que reúne, compacta, transforma o encapsula, aunque también, él mismo dice de su obra, que en sus composiciones volumétricas su intención es más pictórica que escultórica¹⁶⁶

En cuanto a las figuras retóricas más relevantes que encontramos en esta obra, podemos hablar de la ironía. Y los elementos en conjunto nos presentan una metáfora de lo anacrónico.

¹⁶⁶ ... nelle mie composizioni volumetriche, il mio scopo è più pittorico che scultoreo.

Voglio vedere i miei propositi come comprendenti le ottiche di una superficie più che una realizzazione in tre dimensioni [...] scomporre un violino in trancie fini è un atto scandaloso. L'applicazione di una tecnica o di un metodo, che potrebbe adattarsi ad un salsicciotto, ma che non è destinata ad un violino, provoca un "Twistage" del pensiero, un cambiamento che, naturalmente opera un'azione psicologica. En web.tiscali.it/nouveau_realismo/precedente/precedente.htm

3.5 Tecnología de punta (2003)



96. Tecnología de punta, completa y detalle

Por último, pasamos a una escultura armada con diversas piezas, cuyas medidas son 140 x 42 x 39 cm. En un 75% está compuesta por objetos de reuso, tales como 4 envases de aerosol desechables (de diferentes productos), tubo metálico industrial oxidado, pieza automotriz de desecho y envases plásticos reciclables de poli estireno rígido y polietileno alta densidad.

El otro 25 % lo ocupan la roca volcánica de tipo basáltico conocida como *Recinto*,¹⁶⁷ la soldadura, los adhesivos y la mirilla telescópica.

Para obtener las concavidades de este *centro* o *corazón* de *Recinto*, se utilizó un taladro especial con una broca *nucleadora* (cilindro metálico con filo de diamante) de 12" de longitud por 2½" de diámetro, se pulieron algunas zonas, se perforó una concavidad de 8.5 cm de diámetro y 16 cm de profundidad para introducir el tubo de soporte, y también se barrenó de lado a lado para introducir la mirilla telescópica.

¹⁶⁷ Es importante mencionar que, la pieza de *Recinto* fue el producto del aprovechamiento máximo de un bloque de piedra. Ya que con los métodos tradicionales a base de desbaste con cincel y marro, o aun ayudados por medio de cortes de disco (con esmeriladora), se hubiera perdido casi por completo. Afortunadamente fue posible rescatar esta parte central de un volumen de un metro de diámetro que se extrajo gracias a que se utilizó una máquina (cortadora hidráulica ICS) que funciona como las motosierras para madera, pero cuya cadena en lugar de cuchillas tiene pastillas de diamante y puede cortar de lado a lado hasta un bloque de concreto armado o piedra de 120 cm de espesor (introduciendo la espada por ambas caras). Así dejó prácticamente intacto el centro, y se perdió una mínima cantidad de material.

Se modelaron, moldearon y vaciaron las ojivas (puntas de las balas) con el material plástico reciclable, mismas que se ajustaron y pegaron a los envases de aerosol, y éstos a su vez en el *corazón de Recinto*.

Finalmente, para dar estabilidad a la obra, se soldó el tubo a la pieza circular (volante de cigüeñal de camión), que quedó como plataforma de base.

En el conjunto terminado, saltan a la vista nuevamente las marcas y colores originales de los productos de desecho, pero esta vez no solamente de los productos envasados en los plásticos, sino con más fuerza los de los aerosoles: *Aquanet* (2), *Dust Off* (1) y *Caprice* (1) etc., que si bien se puede distinguir cada una como lata que contenía fijador para el cabello o producto de limpieza para circuitos electrónicos, su percepción se modifica al ser integrada en un objeto, en el que funge como el casquillo de los proyectiles.

Por lo tanto, también aquí la codificación técnica es sumamente importante.

Iconográficamente esta obra es de tipo simbólico. Representa un instrumento bélico, pero con escasa semejanza con el común de los cañones o armas de alto calibre; posee elementos tan disímbolos como la piedra, las latas de aerosol y las ojivas de plástico, que al mismo tiempo connotan y contrastan lo ancestral o arcaico con lo cotidiano y actual, o también lo destructivo con un producto de belleza o de limpieza (aunque sea para computadoras).

Los proyectiles por sí mismos nos remiten a la idea de violencia, de guerra y de poder, lo mismo que la mirilla, también relacionada con las armas, nos sirve para localizar al enemigo, para acecharlo y atacarlo con precisión. Pero se pone en tela de juicio la efectividad de un instrumento de guerra como éste, en cuanto a los materiales y forma empleados: la piedra, cuerpo pesado y poco práctico para contener mecanismos, el plástico con poca capacidad de impacto, el soporte metálico hueco, como pie único y vertical que no resistiría la *patada* o correctamente dicho, el retroceso que sufre un arma cuando es disparada (por lo que el soporte de trípode ha sido utilizado en las metralletas fijas).

El uso del color e imágenes publicitarias propios de los envases utilizados, le confieren a esta pieza una apariencia poco solemne, pero que puede ser una especie de camuflaje que disfrazo de festivo lo que plantea agresividad en varios niveles:

El primero de ellos, ya lo hemos mencionado, es el inherente a lo bélico, que desde que las guerras y guerrillas se han podido filmar en vivo y han sido proyectadas en la pantalla grande o televisadas, se han convertido en un espectáculo que en muchos casos raya en lo enfermizo y perturbador.

El segundo, pero no menos importante y actual, es el que los aerosoles han generado con los clorofluorocarbonos, cuya inocuidad se puede poner en duda, ya que poco tiempo después del 16 de septiembre de 1987, fecha en que varias naciones, preocupadas por el creciente agujero en la capa de ozono e identificando estas sustancias (los CFCs) que, al ser liberadas por el hombre debilitan esa capa protectora, firman en Canadá el Protocolo de Montreal, en el que se fija un calendario para su eliminación gradual.¹⁶⁸ Curiosamente muchas empresas rápidamente comienzan a ponerle la leyenda: “no daña la capa de ozono”, y nos preguntamos hasta qué punto eso es cierto, sabiendo cómo manejan los emporios comerciales sus influencias.

Tampoco podemos pasar por alto que también la violencia, emparentada con el sometimiento y el poder son generalmente asociados con la falocracia, originada en la ancestral creencia de que el hombre es superior a la mujer; esta connotación se deja ver a través de la forma de las balas.

Otro nivel de agresividad puede parecer muy virtual y sutil; consiste en la posibilidad de que el espectador se convierta en victimario o víctima con el simple hecho de ser quien vea a través de la mirilla telescópica que se insertó en esta pieza o, por el contrario, de ser quien sea “localizado” con ella en el momento de pasar por ahí.

Por último, con el título *Tecnología de punta*, se subraya que esta obra implica una paradoja, es decir, dos sentidos totalmente opuestos entre sí; en un sentido literal, aunque oculto, tiene relación con las máquinas utilizadas en su proceso de realización, poco difundidas en México y sobre todo en las escuelas de arte como la nuestra. Pero es más relevante y evidente el sentido irónico de lo destructivas, mortíferas y “eficaces” a un nivel

¹⁶⁸ Ver: oci.org.co/nuevo%20sii/nentrega2/art01.htm.

masivo que “deben ser” las armas en la actualidad, y por lo que hace referencia a lo obsoleto (¿ejército y armamento mexicanos?).

Además de la paradoja y la ironía, otra de las figuras retóricas utilizadas en esta obra es la *crisis*, en virtud de que los objetos que se ensamblaron no tienen por separado nada que ver en cuanto a función y significado; también podemos observar la metáfora de la violencia masculina, si sólo tomamos las balas y la mirilla (porque con la manera de ver u observar a una mujer ya se puede ser agresivo y, tratándose de un estado psicopatológico, se puede elegir a la “presa” indicada).

En este caso no hemos localizado una similitud estética muy estricta, por lo que se muestran obras más afines en el plano conceptual; son ejemplos de escultura, arte objeto e instalación. Las cuatro que mostraremos tienen en común una connotación de lo violento, de lo bélico y hasta de lo tortuoso visto con un sentido irónico que se manifiesta desde el título.

La primera obra (Fig. 97), con la que encontramos una similitud con el sentido de lo agresivo, en este caso con la violencia de las ciudades, tanto por su estructura como por el continuo transitar de vehículos motorizados, así como porque se manifiesta por medio de materiales muy disímbolos entre sí, la cerámica y el hule de neumático (material de desecho), que en este caso parece ser “escupido” de la pieza, cuyo cuerpo y basamento nos recuerda la forma de los misiles. Otro aspecto en común es el reciclaje del material mejor conocido como hule de llanta. Se trata de una obra de la escultora mexicana Rosario Guillermo, titulada *Flor de asfalto*, pieza de gran formato.



97. Rosario Guillermo, *Flor de asfalto*, 2003 ¹⁶⁹

¹⁶⁹ Fotografía cortesía de la escultora Rosario Guillermo.

Otra pieza es la de Wolfgang Palen, titulada *El genio de la especie* (Fig. 98), cargada de un gran sentido del humor y resuelta con uno de los materiales (¿o deberíamos decir objetos de reuso?) más antiguos de la humanidad: los huesos, que en la cédula no se especifica a qué animal pertenecieron, aunque definitivamente no es gratuito que el título se refiera al ser humano, por ser el único animal que puede fabricar armas con fines que generalmente distan mucho de estar asociados con la filantropía o con el amor a los animales.



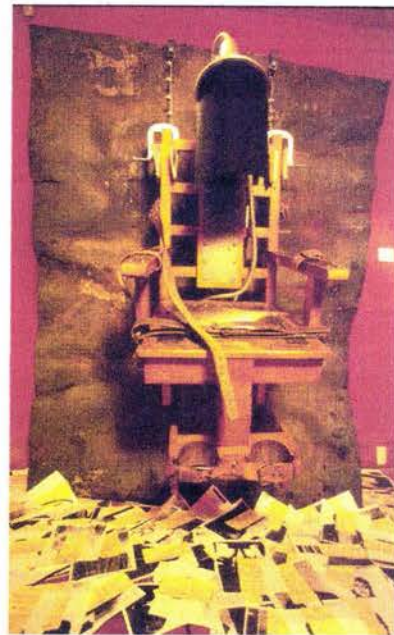
98. Wolfgang Palen, *El genio de la especie*, 1938

En la siguiente obra que relacionamos más que estéticamente, en el sentido conceptual con la *Tecnología de Punta*, cuyo título es *Sólo si te hicieron pendejadas en tu niñez, puedes pertenecer a nuestro club* (Fig. 99), que sin duda se relaciona con el abuso a la niñez, saltan a la vista la mordacidad y el humor negro, incrementado por el uso de un animal caricaturizado y humanizado con cuerpo de mujer adulta y desnuda, pintado con esmalte en el amortiguador que funge como instrumento de agresión. Tenemos entonces varios elementos en común, tanto el objeto de desecho como el sentido irónico y la violencia sugerida.

Estado de derecho (Fig. 95), es una instalación integrada por silla eléctrica (seguramente adaptada o construida *ex profeso* para esta obra) placa de acero (evidentemente de desecho), prensas, Constitución Política Mexicana y fotos de detenidos. Seguramente en esta obra, el sentido cruel y violento va mucho más allá de lo que se plantea en la obra que hemos venido analizando, pero resulta interesante incluirla entre los símiles conceptuales de *Tecnología de punta* porque también hace alusión a la inoperancia y obsolescencia de los mecanismos coercitivos y de cumplimiento del derecho en nuestro país, en el que es más fácil torturar que prevenir y, en este caso, hasta pone en tela de juicio la defensa de la soberanía nacional en la medida en que la silla eléctrica es un símbolo (ya sustituido por



99. Cisco Jiménez, *Sólo si te hicieron pendejadas en tu niñez, puedes pertenecer a nuestro club*, 1997



100. Carlos Aguirre, *Estado de derecho*, 1997

la inyección letal) de la pena de muerte en los Estados Unidos, y con unas prensas metálicas se sujeta de ésta, nuestra vilipendiada Constitución Política.

Ser una toma de postura respecto a la problemática ambiental en que vivimos, hacer del arte un vínculo con la comunidad y ser un medio de sensibilización.

Frecuentemente me han preguntado si alguna empresa me paga por hacer obra con sus envases, o si me he dado cuenta de que podría estar promocionando sus productos al presentar su identidad comercial tal como es, es decir, dejando ver las marcas. Desde luego que estoy consciente de que existe ese riesgo de hacer publicidad involuntaria, pero en parte con el fin de esclarecer los motivos que mueven esta obra fue que realicé esta tesis. Y por otro lado, desde mediados del 2000, ninguna empresa me financia para hacer obra con sus productos. Insisto en que no es mi objetivo tener ese tipo de respaldos que a la larga van condicionando y desvirtuando el planteamiento original, porque generalmente no les interesa hacer acopio de sus desechos, sino aprovisionar al artista de envases nuevos, inclusive de los que todavía no salen al mercado, porque realmente no les interesa si se está haciendo una crítica al consumismo: lo que les interesa es publicitar su marca y de paso ver sus productos convertidos en arte. También he notado que, en ciertos momentos, el mantener las marcas en los envases que utilizo crea cierto resquemor en los espectadores y en ciertos espacios culturales, como es el canal Once, en el que la publicidad está restringida por sus reglamentos. Por eso en una ocasión que me solicitaron una escultura para ambientar un programa, en el que se hablaría de literatura, seleccionaron *Ciudad perdida* por ser la única de mediano formato con que contaba en ese momento, en la que no se identifican las marcas por lo diminuto de los fragmentos plásticos.

Y no ha faltado la ocasión en que alguien con un poder adquisitivo importante me dijera (en relación a la escultura *Templo de pureza*) “Yo te la compraría porque la talla en mármol es preciosa, pero lo de la basura... no, no, no, para nada”.

De alguna manera ese simple hecho me ha mostrado que este tipo de obra causa reacciones, tal vez no favorables para mejorar mi economía, pero reitero una vez más que lo más importante para mí es tanto el concepto y aportación de la obra misma, como el acerca-

miento y efecto que pueda causar, por mínimo que éste sea, en el espectador a favor del ambiente.



101. Vista general de la mampara a la entrada de la exposición

ReUSARTE

En la Central de Abasto (24 de junio al 7 de julio del 2002)

En el marco del Programa de Apoyos del Instituto de Cultura del Distrito Federal
Artes por Todas Partes



102. Bolsitas con cédulas de la obra, en algunas de las cuales ya han dejado sus comentarios algunos espectadores

La experiencia en la Bodega del Arte de la Central de Abasto la considero muy valiosa, especialmente por la manera de presentar las cédulas de las obras, con la finalidad de que los espectadores no se detuvieran a leer la correspondiente información de cada una de ellas, porque eso implica frecuentemente que en realidad no observen la obra para tratar de dilucidar qué es lo que les quiere transmitir, sino que se dejan llevar por el título. La

idea fue poner bolsitas de papel¹⁷⁰ con la fotografía y cédula de cada pieza en la entrada, pero ubicadas de manera que lo primero que el espectador viera fuera la obra. Antes de salir, por lo general, la gente buscaba la información para saber de qué se trataba, y veía que en la última bolsita se le invitaba a dejar una opinión, entonces varias personas dejaron su mensaje en la bolsita de la obra que más les interesó. Quien opinaba respecto a toda la exposición lo dejaba en la bolsita con el logotipo de la misma.

También fue muy gratificante ver cómo la gente que estaba trabajando, que acarreaba productos, que fue a surtir de mercancía o estaba por salir de trabajar, se detenía a ver desde el ventanal, y en muchos casos se decidía a entrar. Es muy raro exponer en un mercado, que desde luego no tiene el *pedigree*¹⁷¹ del museo o de la galería, y adonde difícilmente la gente se dirige a comprar obras de arte, pero lo más importante es el contacto que se puede tener con un gran abanico de personas, muchas de las cuales tal vez no tengan ninguna intención de ir a un museo o galería, y que de pronto se encuentran algo que no es lo que están acostumbradas a ver todos los días, que les mueve la curiosidad, que se atreven a hacer preguntas, a opinar, y hasta agradecen que se lleve la obra a ese tipo de espacios tan poco usuales.

A la conferencia *El compromiso del artista con el ambiente*, que se realizó el día 4 de julio, asistieron personas de diversas ocupaciones y sectores sociales que me confirmaron que la exposición no pasaba inadvertida y que mostraban una verdadera curiosidad por la técnica aplicada y los fines de la obra. Con sus opiniones y preguntas me hicieron patente la necesidad de cambiar de actitud para mejorar la calidad de vida de nuestra ciudad.

¹⁷⁰ Se pensó en utilizar este tipo de bolsita por dos razones: por su alusión a la bolsa del mandado, que es congruente con el espacio en el que se exponía, y porque en sí misma, por el material de que está hecha, conlleva la idea del reciclaje y el mensaje oculto de que si se lleva una bolsa del mandado al mercado se pueden evitar decenas de bolsitas de plástico.

¹⁷¹ Parfraseando a Abraham Moles, quien habla del *Pedigree* de los materiales, como el mármol y el bronce. En *Teoría de los objetos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1974, pp. 130 y 131

Conclusiones

Hacer este trabajo de tesis significó un verdadero reto, tanto para poner en su lugar una serie de ideas e imágenes, como para reunir el material necesario que le diera forma y desde luego para sistematizar, sintetizar y articular la información. El esfuerzo resultó muy gratificante por todo lo que se aprendió en el proceso, no obstante la dificultad para poder invertirle el tiempo suficiente de manera continua.

Con esta tesis se cierra un ciclo en cuanto a la etapa formativa que se ha tratado de cubrir, pero eso no significa que quedó todo dicho; sin duda el lector encontró algunos o muchos vacíos que no se llenaron en este momento, ya fuera por una visión personal, por limitaciones en la investigación, o porque algunos temas son tan actuales, que cada día se podría escribir algo más al respecto. Pero es necesario concluir e inevitablemente algo se quedará afuera. Sin embargo pienso que, con lo desarrollado hasta aquí, se redondea una parte importante de mi proceso, pero —insisto— no se da por terminado, ya que el trabajo de taller con este planteamiento de aprovechamiento de los materiales de desecho seguirá, y esto fue un acercamiento a una etapa de mi obra y al mismo tiempo da pie a seguir sobre el mismo camino abriendo nuevas puertas, buscando más alternativas de aplicación de este concepto, de lo cual surgirá otra investigación afín a ésta.

En cuanto a mi desempeño como profesora de escultura y de análisis de la forma, creo haberlo mejorado conforme se desarrollaba esta tesis. Especialmente para mis alumnos ha sido más enriquecedora la parte analítica de mi obra, ya que la han aplicado en el análisis de su trabajo o de obras de otros autores.

También al desarrollar una tesis, por sencilla que parezca, obliga a revisar las propias ideas, y a ampliar la visión personal respecto a lo que uno cree conocer muy bien por el hecho de explicarlo frecuentemente.

Por otra parte, debo subrayar el importante papel que han jugado las conferencias, mesas redondas y entrevistas en las que he participado, para el desarrollo de mi propuesta, y por ende de esta tesis, ya que además de tener una mayor cercanía con el espectador, también me han servido para reforzar y mejorar ciertos argumentos, estudiando más profundamen-

te los temas, porque las preguntas del público o de los conductores o moderadores me han llevado a buscar más respuestas y nuevas fuentes de información e incursionar en temas —directa o tangencialmente— que eran un tanto ajenos para mí, creando así un vínculo mayor entre teoría y praxis.

Al final creo que lo más valioso es que uno se hace más autoconsciente de su producción y de su enseñanza.

Al lector que se ha interesado en esta tesis, espero sinceramente haberle aportado algo valioso y, sobre todo, haberle motivado para que perciba como una necesidad imposter-gable de nuestro tiempo, hasta donde le sea posible, el control sobre aquello que consume y desecha, porque como ya se ha dicho con anterioridad, parece que son los medios los que tienen el control sobre nosotros para alentarnos a consumir frenéticamente toda suerte de productos.

Si el lector es alguien que vive de su creatividad, con mayor razón lo invito a reflexionar sobre las posibilidades que tiene para modificar sus hábitos de trabajo, y seguramente para encontrar formas de crear aprovechando al máximo sus recursos materiales y energé-ticos, reduciendo sus desechos.

Minerales y desechos en síntesis ética. Esculturas recientes de Lilia Lemoine

Dra. Elia Espinosa

La síntesis material y conceptual que Lilia Lemoine presenta en esta exposición, **Reusarte**, asombra por la audacia de la búsqueda y la conjunción de opuestos que llevó a cabo, proceso complejo consigo misma al trabajar plásticos de desecho, reciclables (envases de yoghurt de diversas marcas). Combinados con mármol y otras piedras, o madera cubierta de hoja de oro en algunas de las piezas, representan el logro de una estética de evocaciones que abrevan en la historia del arte, fluyen del simbolismo de objetos ancestrales o surgen de un hilo a la vez conceptual y sensible siempre inteligente.

Lemoine trabaja la ligereza y la textura, a la vez que, irónicamente trágica, cuestiona en el plano sociohistórico, en el trasfondo conceptual y crítico de su muestra, al consumismo y sus estragos morales y estéticos en el deterioro urbano y en la dimensión espiritual y moral de los habitantes de la ciudad.

Ante el espectador destacan *Cruz light* (de envases plásticos de diversas marcas), *Agotamiento* (vidrio y vasitos), *venusneoclasicaliberalist@muyrica.mx* (venus hecha con envases de yoghurt blancos y rojos), *Marco histórico* (altorrelieve de protuberantes formas plásticas de colores primarios, limitado con un garigoleado marco dorado) y *Ciudad perdida* (piedra, masa-roca y madera). Esta última es de lo más logrado del conjunto expuesto, por su fuerza significativa, evocadora y de síntesis, su coherente relación entre el material y los signos, por la denuncia trastocadora de las toneladas de químicos, contaminantes esparcidos en varios puntos de la urbe, sobre todo en las zonas donde vive gente pobre, espejo de las economías neoliberales.

Sea más o menos evidente, el objetivo de la muestra es ético, como el de todo arte. Mas en este caso, la propuesta artística y la poética de lo angustiante, lo desesperado de la invasión industrial, paradójicamente benévola y destructiva con el ser humano, van de la mano, en su calidad formal y metafórica, con el fundamento ético que hizo despuntar la búsqueda de asociaciones nuevas de signos.

Es loable la relectura y reactualización trágica y al mismo tiempo lúdica que realizó del *pop art* la escultora. En el *pop* "clásico", el de los sesenta en Estados Unidos, ya había una ironía dolorosa, pero en la investigación y resultados de Lilia hay una audacia que, no obstante recordar lejamente a Warhol, a Lichteinstein y a Segal, y tal vez por los cuarenta años que la separan de aquel *pop*, ella los enriquece y trasciende en el sentido de haber creado un lenguaje propio en esta muestra.

Esa relectura fuerte se debe, con toda seguridad, a sus ya más de quince años de oficio escultórico en talla directa y modelado en diversos materiales, y lo que su intuición y capacidad conceptual vivísimas y al día en su presente, le han ofrecido en la megalópolis en la que habita.

Octubre del 2002

Reciclar para crear

Lilia Lemoine alerta sobre la catástrofe ambiental.

POR ANTONIO ESPINOZA

Como maestra de escultura en piedra en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, Lilia Lemoine (Ciudad de México, 1962) trabaja desde hace tres años en un proyecto vital: el reciclaje de plástico y su utilización como material para la creación. Preocupada por el deterioro ecológico, esta autora se impuso la tarea de hacer arte con basura. Como escultora, Lemoine había trabajado con otros materiales (barro, mármol, metal, resina), pero el plástico implicó un reto mayor. No sólo tuvo que adentrarse en el conocimiento del nuevo material; también buscó que, al trabajarlo, la posibilidad de contaminación fuera nula. Con intenciones ambientalistas inició una aventura tridimensional que ha dado frutos formidables, como lo revela la exposición que actualmente presenta en la estación Metro Auditorio.

Con el título de *Reusarte*, Lemoine nos ofrece una muestra integrada por 11 obras que realizó con gran paciencia y mucho cuidado al trabajar con fuego. Esta autora modela directamente sobre el material, manejando temperaturas distintas de acuerdo con el tipo de plástico y evitando siempre que éste llegue a derretirse completamente, para dar forma a las figuras más variadas. Además del cuidado formal que revelan estas obras, todas se integran en un discurso crítico que pretende hacer conciencia en torno al grave problema de la contaminación. Lemoine dirige su crítica fundamentalmente al consumismo que impera en el mundo globalizado en que vivimos. El nombre mismo de la muestra, que incluye la palabra *arte*, tiene un sentido más amplio: *reusar* el plástico como una solución racional a los graves problemas ambientales y *rehusarse* al consumismo irracional de nuestro tiempo.

Lemoine lanza sus dardos hacia la socie-

dad posindustrial, aunque para ello se centra en los problemas nacionales. En *Industria emergente* (2001) coloca envases parcialmente derretidos de Yakult sobre una pieza de barro que representa una fábrica. El mensaje es muy claro: la industria nacional es frágil y sólo produce desechos. El discurso de Lemoine se vuelve un tanto nos-



Cortesía / Lilia Lemoine

Industria emergente (2001), obra de Lilia Lemoine.

tálgico en *Tradicción* (2000), un molcajete realizado con envases de yogur en el que revalora lo antiguo, o en obras que cuestionan los patrones actuales de belleza: *El templo de la pureza* (2001), en la que violenta con plástico una talla en mármol, y *Venusneoclasicaliberalist@muyrica.mx* (2001), en la que se apropia de un icono clásico y lo recrea con envases de yogur.

El discurso crítico de Lilia Lemoine cae finalmente en la advertencia apocalíptica, como se hace evidente en *La última gota* (1999) y en *Necrópolis* (2001). La primera obra fue concebida como una gran gota de agua que sale de una tubería, armada con tapas de envases de yogur. La segunda es una especie de mapa de plástico que representa una ciudad en putrefacción (¿la Ciudad de México?) Con el arte como instrumento, Lemoine busca hacer conciencia y alertarnos sobre la catástrofe por venir si no se atienden los problemas ambientales. Sobre advertencia no hay engaño, reza el dicho ■

26 de agosto de 2001

Anexo 3

Lilia Lemoine tiene pasión por ver, construir y estructurar, y vocación por materializar sus pensamientos y hacerlos tangibles para que ocupen un lugar en el espacio. Trabaja con lo que tiene a mano, lo que encuentra y la motiva.

Habla en su obra del consumo y la contaminación, y transforma lo producido en serie, rescatándolo para individualizarlo.

Inventa sus propias técnicas y herramientas para unir y estructurar: reciclando, reinventando los desechos del consumismo, aprovechando sus texturas y colores.

En su proceso creativo tiene ciclos de trabajo con otros materiales y regresa al objeto de trajo para transformarlo.

En sus encuentros con la piedra, el barro, las resinas, los plásticos y los metales, Lilia sabe que cada material tiene sus propias limitaciones y posibilidades, y que si no hay límite, no hay forma.

Juega y construye, busca, expresa e investiga en diversos materiales. En este proceso tiene un dialogo con la materia y a través de ella con el espectador.

Su pasión por la forma, seguramente la llevará a otros encuentros.

Su obra es una lección de vocación que ahora pone ante nuestros ojos.



Pedro Cervantes

Texto sobre la imagen de un vasito de yoghurt para la invitación de la exposición itinerante en el Programa de apoyos *Artes por todas partes*. Fotografía y diseño: Gabriel Cruz

Fuentes de consulta

- ACHA, Juan, "Los cuerpo-objetos", en: *Arte y sociedad: Latinoamérica, el producto artístico y su estructura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981.
- AGUILAR, Rivero, Margot, *Reciclamiento de basura, una opción ambiental comunitaria*, México, Trillas, 1999.
- ALBERT, Lilia A. *et al.*, *Diccionario de la contaminación*, México, Centro de Ecología y Desarrollo CECODES, 1994.
- BANG Larsen, Lars, *et al.*, *Arte para el siglo XXI*, Köln, Taschen, 1999.
- BARNES, Rachel, *et al.*, *El arte del siglo XX*, México, Plaza y Janés, 1999.
- BBC MUNDO.com, [news.bbc.co.uk/.../newsid 2198000 / 2198397.stm](http://news.bbc.co.uk/.../newsid_2198000/2198397.stm).
16 de agosto del 2002.
- BENTHALL, Jonathan, "Importancia de la ecología", en: *La idea como arte, documentos sobre arte conceptual*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- BIANCO, Adriana, *Ecological Art and Ethics*,
www.ecologicalart.com/ecartandet.html.
- CABANNE, Pierre "La sculpture contemporaine y Les révolutions, du concept à l'image", en : *L'art du vingtième siècle*, Paris, France Loisirs, 1982.
- CARRERE, Alberto y José Saborit, *Retórica de la pintura*, Madrid, Cátedra, 2000.
- Catálogo, *grupo proceso pentágono / grupo suma / grupo tetraedro / taller de arte e ideología. X bienal de parís*, México, INBA, 1977.
- CHEVALIER, Jean, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1999.
- CIRLOT, Lourdes, "Imágenes publicitarias", en: *Warhol*, Madrid, Nerea, 2001.
- CLAIR, Jean, "Medida de la Modernidad", en: *La responsabilidad del artista*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 1992.
- CORBIÈRE, Emilio J. *El mito de la Globalización Capitalista, Socialismo o Barbarie* primera parte (1 de 4) Ed. e-libro net para su sección libros gratis 2002.
- CROW, Thomas, *El esplendor de los sesenta*, Madrid, Akal, 2001.

CUADRA, Álvaro, “América Latina: de la ciudad letrada a la ciudad virtual”, en: *La ciudad sin rostro. El consumismo: consumación de la mitología Burguesa*, www.rcci.net/globalización/2000/fg153.htm.

DE MICHELI, Mario *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1984.

DORFLES, Guido, *Últimas tendencias del arte de hoy*, Barcelona, Labor, 1965.

EL UNIVERSAL, Diario, *Bioarquitectura. Volver al espacio original*, sección Ciudad, Arte Vanguardia y Ecología, México D.F., 18 de noviembre del 2001.

ENCINA French, José, “Arte y medio ambiente”, en: *Arte y antropología*, Madrid, Alianza Editorial, 1982.

ESCOBEDO, Helen *et al.*, *Monumentos mexicanos. De las estatuas de sal y de piedra*, México, CONACULTA y Grijalbo, 1992.

ESPINA, Eduardo, *Nueva basura en el mundo*, en: *El observador*, Suplemento 02, www.erres.org.uy, 2 de marzo del 2002.

FERNÁNDEZ Polanco, Aurora. *Arte Póvera*, Madrid, Nerea, 1999.

FRICKE, Christiane, “Nuevos medios”, en: *Arte del siglo XX*. Barcelona, De Ingo F. Walter, Taschen, 2001.

FUAD-Luke, *Manual de diseño ecológico*, Palma de Mallorca, Catargo, 2002.

GONZÁLEZ de León, Teodoro, “Metamorfosis de la plástica urbana” en: *Retrato de Arquitecto con Ciudad*, México, CONACULTA y El Colegio Nacional, 1996.

GONZÁLES Fernández, Adrián y Norah Julieta Medina, “Impacto ambiental”, en: *Ecología*, México, Mc Graw –Hill, 1995.

GUASCH, Anna Maria, *El arte último del siglo XX del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza Editorial, 2001.

GUBERN, Roman, “Las representaciones icónicas” en: *La mirada opulenta*, Barcelona, Gustavo Gili, 1986.

GUINSBERG, Enrique, *La salud mental en el neoliberalismo*, México, Plaza y Valdés Editores, 2001.

GEORGE, Susan, *Breve historia del Neoliberalismo... s/p* www.rcci.net/globalización/llega/fg099.htm-59k.

Historia del Long Play, www.teoveras.com.do/50%20anos%20LP.htm.

- KASSNER, Lily, *Diccionario de escultura mexicana del siglo XX*, México, UNAM, 1983.
- KASSNER, Lily, *Diccionario de escultores mexicanos del siglo XX*, México, CONACULTA, 1997.
- KRAUSS, Rosalind E., *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.
- KRAUSS, Rosalind E., *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge and London, The Mit Press, 1981.
- LA JORNADA, Diario, *Se incendió un tiradero en el municipio de Coacalco*, Sección Estados, México D.F., 26 de diciembre del 2000.
- LEWITT, Sol, “ Paragraphs on conceptual art ”, en: *Conceptual art: a critical anthology*, Ed. By Alexander Alberro & Blake Stimson. Cambridge, The Mit press, 1980.
- LIPOVETSKY, Gilles, *El imperio de lo efímero*, Barcelona, Anagrama, 1998.
- LIPOVETSKY, Gilles, *La era del vacío*, Barcelona, Anagrama, 2002.
- LUCIE-Smith, Edward, *Diccionario de términos artísticos*, Barcelona, Destino, 1997.
- LUCIE SMITH, Edward *El arte hoy*, Madrid, Cátedra, 1983.
- MARCHÁN Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad “ postmoderna ”*, Madrid, Akal, 2001.
- MARCHAIN, Federico et al. *Estados Unidos*, Madrid, Planeta, Col. Pueblos y naciones, 1987.
- MERCADO, Octavio G. *Imágenes para una crítica de la Modernidad*, [www. artchive.com](http://www.artchive.com)
- MOLES, Abraham, *Teoría de los objetos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1974.
- MONTANER, Joseph María, “Modernidad, vanguardias y neovanguardias”, en: *La modernidad superada, Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. Barcelona, Gustavo Gili, 1999.
- MORALES Miranda, Jorge, *Guía práctica para la Interpretación del Patrimonio. El arte de acercar el legado natural y cultural al público visitante*. Andalucía, Conserjería de Cultura y Tragsa, 2001.

- OLEA, Óscar, *El arte Urbano*, México, UNAM, 1980.
- OSTERWOLD, Tilman, *Pop Art*, Köln, Taschen, 2003.
- PANOFSKY, Edwin, *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.
- PIRSON, Jean-François, *La estructura y el objeto, ensayos, experiencias y aproximaciones*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988.
- PROCURADURÍA AMBIENTAL, *Nueva Ley de Residuos Sólidos para el Distrito Federal*, www.paot.org.mx
- RANGEL Nafaile, Carlos E., *Los plásticos, Materiales del siglo XX*, México, SEP-UNAM, 1986.
- READ, HERBERT, *Arte y Sociedad*, Barcelona, Ediciones Península, 1977.
- Red de Formación Ambiental Para América Latina y el Caribe
www.rolac.unep.mx.
- REFORMA, Diario, *Dan multitudinario adiós a Sordi*, Sección Gente, México D.F., 27 de febrero del 2003.
- REFORMA, Diario, *Proyectarán en Cuba película contra Bush*, Sección Gente, México D.F., 15 de julio del 2004.
- REQUEJO, Tonia, *Land Art*, Madrid, Nerea, 2001.
- RUBIN, William y Jane Fluegel, *Pablo Picasso, a retrospective*, New York, The Museum of Modern Art, 1972.
- SCHNECKENBURGER, Manfred, "Escultura", en: *Arte del siglo XX*. Barcelona Ed. De Ingo F. Walter, Taschen, 2001.
- SEMARNAT, *Cruzada Nacional por un México Limpio, Documento general y testimonio artístico*, El Marqués, Querétaro. 11 de julio de 2001.
- SHEFER, Jean Louis y Jérôme Sans, *Sarah Sze*, France, Fondation Cartier pour l'art contemporain et Thames & Hudson, 2000.
- SILVA, Federico, *La escultura y otros menesteres, escritos y dibujos para un arte mayor*. México, UNAM, 1987.
- VV.AA. *México 2030 Nuevo siglo, nuevo país*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.

VV.AA. *Retos de la ecología en México. Memoria de la Primera Reunión de Delegados y procuradores del ambiente*, México, Miguel Porrúa, 1994.

WALKMAN, Diane, *Collage, Assemblage and the Found Object*, New York, Harry N. Abrams, 1992.

WILLIAMS, Christopher, *Artesanos de lo necesario*, Madrid, H.Blume, 1978.

Fe de erratas

Estimado lector:

En virtud de que el impresor de esta tesis imprimió por separado la imagen y el texto, al enmascarillar las imágenes a color, eliminó algunos de sus detalles al pie, que después añadió a partir de otro archivo que él elaboró, sin cotejar con el archivo original. Por esa razón algunas imágenes que, para hacer alguna aclaración, llaman a pie de página, no muestran correctamente el número que les corresponde en las notas.

A continuación se aclaran los siguientes casos:

En la página 21, la nota correspondiente a la Fig.18 es la nota 31.

En la página 29, para la Fig. 18 es la nota 48.

En la página 46, para la Fig. 31, es la nota 80.

En la página 79, para la Fig. 79, es la nota 143.

En la página 85, para la Fig. 85, es la nota 149.

Mil disculpas y gracias por su comprensión.

Atentamente:

Lilia Lemoine Roldán