



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

“El proceso creativo:
Una aproximación a la construcción
de mi obra escultórica”

Tesis
Que para obtener el título de:
Licenciado en Artes Visuales

Presenta
Francisco José Ramírez Herrera

Directora de tesis
Lic. Norma A. Barragán Gómez

México, D.F. 2005

M342690



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



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A mi mamá

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: FRANCISCO JOSÉ
DOMÍNGUEZ HERNÁNDEZ

FECHA: 7 Abril 2015

FIRMA: [Firma manuscrita]

El proceso creativo:
una aproximación a la construcción
de mi obra escultórica

Índice

p.

Presentación

**El proceso creativo, la escultura y lo
escultórico.....3**

Primera Parte

Determinar lo escultórico.....11

Segunda Parte

La construcción de mi obra escultórica.....30

Conclusiones.....56

Bibliografía.....60

Presentación

El proceso creativo, la escultura y lo escultórico

Todos los que terminan un periodo de formación saben lo difícil que resulta pasar de un ámbito escolar a un ámbito profesional. Como en todo periodo de transición, las contradicciones y obstáculos no son pocos. Un ejemplo de ello es la enorme dificultad que se presenta al tratar de adquirir los medios económicos necesarios para subsistir y desarrollar un trabajo artístico profesional. ¿Cómo inciden este tipo de factores como el del ejemplo anterior en la construcción de una obra plástica? Una de las cuestiones que me llevó a desarrollar este trabajo es explorar los diversos factores que participan en la gestación de una obra. Al hablar del “gestación de la obra” me refiero al proceso creativo como posible origen y desarrollo de ésta. ¿Qué es el proceso creativo? Para entender este termino hay que definir qué es creativo . Este término según el diccionario nos remite a alguien que posee o estimula la capacidad de creación¹. Entonces, ¿Qué significa creación? Para responder esta pregunta haré una serie de aproximaciones al término desde la perspectiva de varios autores, para posteriormente dar mi propia definición. Una primera aproximación define la creación como “una obra de ingenio, de arte o de artesanía muy laboriosa o que revela gran inventiva”.² Esta definición del término es limitada, sin embargo, nos permite extraer dos problemas fundamentales: por un lado, nos dice que la creación implica un trabajo complejo y por otro lado, que contiene un alto grado

1. *Diccionario esencial de la Real Academia Española*, 2a edición, Madrid: Espasa, 2001.

2. *Ibid.*

de innovación. Con respecto a la innovación Acha menciona: "Las obras de arte tienen por finalidad confirmar o corregir, innovar o ampliar el sistema axiológico de la realidad estética de la cual provienen, como también el sistema de producción especializada a que las mismas pertenecen (pintura o escultura, dibujo o grabado)"³. Acha considera la creación como el ideal profesional de un artista; respecto al grado en el que se da la innovación en la creación dice:

Para ser precisos, el proceso creativo no busca producir obras completamente nuevas, sino provistas de una o más innovaciones que, por valiosas, constituyen la creación y a cuyo alrededor el artista va levantando redundancias. Las innovaciones son pocas en las mejores obras de arte y las constantes o lugares comunes son muchos: la novedad requiere redundancias en todo mensaje que quiere ser entendido y que pretende comunicar una información o novedad propiamente dicha.⁴

Acha considera que no es únicamente el individuo el que determina la creación de la obra de arte, sino que es el conjunto de la sociedad y el sistema cultural a través del individuo los que determinan la creación de la obra de arte.⁵ Por otro lado, H. Gardner dice (citando a Lévi-Strauss): "... la creencia occidental de la creación individual no es más que una ilusión. Por más liberadora y estimulante que pueda resultar esta ilusión al artista activo, el individuo no puede recorrer solo el camino de la creación. Cada individuo se identifica inevitablemente en

3. Acha, J., *Los conceptos esenciales de las artes plásticas*, México : Coyoacán, 1999. p.29.

4. Acha, J., *Introducción a la creatividad artística*, México: Trillas, 2002. p.146.

5. Ibid. p. 146.

relación con todos los demás usuarios del lenguaje de la forma artística en cuestión”⁶. Además del lenguaje particular de una forma artística, es decir de un campo en particular -como por ejemplo el campo de la escultura-, falta aún mencionar el contexto específico en el que se desarrolla y regula dicho campo, o sea su ámbito. Así, tenemos que la creación se genera por la interacción de varios componentes, como lo expone Mihalyi Csikszentmihalyi: “...la creatividad no se produce dentro de la cabeza de las personas, sino en la interacción entre una persona y su contexto sociocultural. Es un fenómeno sistémico, más que individual.”⁷ Dentro de este fenómeno sistémico que es la creación hay tres elementos fundamentales: el *individuo* (en este caso el artista) que crea obras que aportan una innovación que modifica un *campo* (escultura, pintura, fotografía, etc.) o bien, que crea un nuevo campo a partir de éste; y el *ámbito*, que es el conjunto de personas especializadas en el campo (curadores, directores de museos, críticos, galeros, etc.) que valoran, legitiman e integran al campo dicha innovación.⁸ Csikszentmihalyi afirma que la creatividad no es un rasgo personal, sino que lo que determina si una persona es creativa es que su propuesta innovadora sea incluida y aceptada por el ámbito que regula el campo en cuestión.⁹

Estas aproximaciones al concepto de creación la definen de la

6. Gardner, H., *Arte, mente y cerebro: Una aproximación cognitiva a la creatividad*. España: Paidós, 1987. p.56.

7. Csikszentmihalyi, M., *Creatividad: El flujo y la psicología del descubrimiento y la invención*, España: Paidós, 1998. p.41.

8. Ibid. p.46

9. Ibid. p.47.

siguiente manera: primero como una obra con cierto grado de innovación con respecto a un campo; y segundo como una obra que crea un nuevo campo. En ambos casos el papel del contexto sociocultural es preponderante para la legitimación de la innovación, para que sea aceptada e incluida en el campo. Aunque más amplias que la primera definición de creación que mencioné, estas aproximaciones aún son parciales pues se refieren únicamente a una parte de todo un proceso en el que la creación se considera el resultado final. Esta visión de la creación corre el riesgo de plantearse como un camino cerrado en el que la creación es solución y el proceso es sólo una serie de etapas para encontrar una solución innovadora a un problema. En cambio, mi tesis plantea la creación como un proceso en el cual la obra no es la solución a un problema, sino el origen y la posibilidad de otro problema, siguiendo el consejo de Gadamer: “alejarse de la visión de arte como obra cerrada y consolidada para aproximarse a otra visión, dinámica, en que la obra es entendida como proceso de construcción y reconstrucción continuas”¹⁰. Esta visión permite entender el proceso creativo como una exploración de nuestras posibilidades y esquemas de pensamiento. El proceso, así visto, es fin y principio a un tiempo. La creación (como potencia del proceso) y el proceso nos acercan a una visión en la que se posibilita que un diálogo individual (el del artista con un campo particular) pueda ser compartido (construido y reconstruido) por un contexto sociocultural específico (aficionados, periodistas, curadores, galereros, directores de museos, críticos, etc.).

La creación, desde mi punto de vista como artista plástico, incluye, por una parte, la complejidad que implica el insertar mi obra en un contexto (con la valoración que supone esto por parte de un

10. Gadamer, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*. España: Paidós 1991. p.20.

medio), y por otra, la posibilidad de entender la creación como un proceso que me permita identificar o modificar mi *esquema de pensamiento*.¹¹

La creación queda, entonces, definida como un cambio que afecta en distintos niveles el sistema de las artes plásticas: por ejemplo a nivel individual un cambio en los paradigmas de los que parte un artista plástico para construir su obra. El proceso creativo está formado por distintos componentes, a ello se avoca la segunda parte de esta tesis.

En lo que respecta a la escultura y lo escultórico debo mencionar que la razón por la que hablo de esta diferenciación es porque forma parte fundamental del desarrollo de mi obra y marcó mi formación e interés por el campo de la escultura durante el periodo de estudios que realicé en la ENAP (Escuela Nacional de Artes Plásticas). Para entender la diferencia entre la escultura y lo escultórico es necesario ubicar a la escultura dentro del sistema al que pertenece. La *escultura* es un campo más dentro de las *artes plásticas* y éstas a su vez, pertenecen a la que Acha denomina *cultura estética*¹². La cultura estética está conformada por valores o categorías¹³ producto, por una parte de nuestra facultad de sentir (sensibilidad o gusto) y por otra de un contexto socio-cultural específico. Producto de la cultura

11. El *esquema de pensamiento* hace referencia al conjunto de conocimientos e intereses personales desarrollados con respecto a un campo en particular. En mi caso, el campo es el de las artes plásticas, para ser más preciso, el de la escultura.

12. Acha, Juan. *Expresión y apreciación artísticas*. México: Trillas, 1994. p.34.

13. Los valores o categorías estéticas que conforman a la cultura estética varían de acuerdo al tiempo y contexto socio-cultural y pueden ser: la belleza, la fealdad, lo trágico, lo cómico, lo sublime, lo trivial, lo típico lo nuevo, etc.

estética son las artes que son concreción de nuestra sensibilidad y entre cuyas funciones está la de renovar, ampliar o modificar el sistema de valores o categorías estéticas.¹⁴ Las artes a su vez, se dividen en diferentes campos según sus materiales y medios, así tenemos las artes: plásticas, musicales, literarias y corporales. Dentro de las artes plásticas se ubica la escultura que a su vez, esta conformada por elementos estéticos, escultóricos y elementos temáticos o no-escultóricos ni estéticos. En una escultura tenemos, pues, lo estético con sus categorías: la belleza y la fealdad, lo trágico y lo cómico, lo sublime y lo trivial, lo típico y lo nuevo, etc.; además de lo temático, que puede ser político, religiosos, etc.; y por supuesto, lo escultórico o sistémico de ésta, que se refiere a elementos propios o específicos del campo de la escultura como el volumen, el espacio, la materialidad, lo objetual, etc.¹⁵ Los elementos escultóricos han sido desarrollados por los artistas a lo largo de la historia haciendo prevalecer unos sobre otros (por ejemplo lo vertical sobre lo horizontal) o incorporando nuevos valores escultóricos. Sin embargo, la determinación de lo escultórico implica, además de cierto conocimiento histórico de los valores escultóricos, un conocimiento que se constituye a través de la experiencia individual. Es decir la determinación de lo escultórico no necesariamente se guía por un orden cronológico o histórico, sino que, más bien, se constituye de acuerdo a los intereses desarrollados por las experiencias vividas

14. Acha, Juan. *Expresión y apreciación artísticas*. México: Trillas, 1994. p.32.

15. En una escultura los elementos antes mencionados como lo estético, lo escultórico o lo temático están relacionados entre sí, la razón por la que se pueden separar es únicamente con la finalidad de entender la complejidad de los diferentes elementos que conforman una obra.

que incorporamos a nuestra intención artística de manera consciente o inconsciente.

La primera parte de esta tesis se avoca a plantear mi determinación de lo escultórico a través de la revisión de algunos de los elementos que conforman lo específico de la escultura y que le dan sentido al desarrollo de mi proceso creativo, tema de la segunda parte de este trabajo.

Primera Parte

Determinar lo escultórico

Si “determinar” implica fijar el sentido de una cosa¹⁶, “determinar lo escultórico” es fijar los paradigmas¹⁷ que le dan sentido a la evolución¹⁸ de la escultura. Dichos paradigmas varían de acuerdo a las necesidades del contexto del cual provienen, con respecto a ello Acha dice:

Las artes son conceptos. Al fin y al cabo constituyen hechuras humanas, esto es sistemas culturales. Como tales van de generación en generación y cada una varía los conceptos de acuerdo a sus necesidades históricas. Es por esto que en toda época y tiempo encontramos una formación artística, vale decir, una coexistencia de concep-

16. *Diccionario esencial de la Real Academia Española*, Madrid: Espasa, 1997.

17. El término paradigma es entendido de la siguiente manera: conocimiento que funge como principio rector que le da sentido y dirección a un campo: “En nuestra concepción, un paradigma está constituido por un cierto tipo de relación lógica extremadamente fuerte entre nociones maestras, nociones clave, principios clave. Esa relación y esos principios van a gobernar todos los discursos que obedecen, inconscientemente, a su gobierno.” Morín, E., *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa, 2001.p.89.

18. La palabra evolución es originaria de las ciencias biológicas y en términos generales hace referencia a un cambio gradual determinado por el organismo y su ambiente: “Así, la evolución del organismo y del ambiente son procesos acoplados. Los cambios de frecuencia, de los tipos genéticos resultan de la presión de selección, que dependen del ambiente, pero al mismo tiempo los cambios del medio son resultado de las modificaciones de la población biológica. Ambos procesos, orgánico y ambiental, son al mismo tiempo causa y efecto, en un acoplamiento dinámico el uno con el otro” en *La evolución biológica*,

tos (o modos viejos y nuevos) residuales, dominantes y emergentes.¹⁹

Los diferentes elementos²⁰ escultóricos, como parte esencial de la escultura, se ven incluidos o excluidos como resultado de la existencia de distintos paradigmas. El origen de estos paradigmas son ciertos conceptos predominantes en un contexto histórico específico. Para que nuevos paradigmas sean adoptados por un sistema cultural se requiere de varios factores, por ejemplo, que las personas que conforman el ámbito tengan acceso a información de lo que sucede dentro de un campo en otros lugares o los intereses del artista y del ámbito en el que se desarrolla. De manera individual estos intereses pueden ser conscientes o inconscientes y se desarrollan de acuerdo a la experiencia de vida que conjuga el desarrollo de una vocación con la formación en un campo, la información a la que se tenga acceso, etc. De manera que el fijar el sentido de lo escultórico, siendo un artista plástico y no un teórico o un historiador del arte, implica no sólo una consideración de las "hechos objetivos" (como documentos, material bibliográfico, etc.), sino también la consideración de la experiencia e intereses personales. Esta determinación de lo escultórico no tiene como fundamento una metodología de investigación histórica, sino que está compuesta por fragmentos de información y experiencia que se acercan de un modo más preciso a las pautas que conforman mi determinación de lo escultórico.

Núñez, J. y Eguarte, L., compiladores, México: UNAM Instituto de Ecología, 1999. p.33. El término evolución es utilizado en el sentido de un cambio gradual en el que la escultura y su contexto socio-cultural, se modifican de forma mutua.

19. Acha, J., *Los conceptos esenciales de las artes plásticas*. México: Ediciones Coyoacán, 1999. p.34.

20. El término *elemento* es entendido como un principio o fundamento dentro de un campo de conocimientos.

Revisando el ensayo que escribió el teórico Benjamin Buchloh acerca de la obra de Gabriel Orozco, me encontré con una descripción muy cercana a lo que considero los principales paradigmas para mi determinación de lo escultórico. Buchloh se refiere al desarrollo de la producción escultórica de los últimos treinta años y dice:

Más que suponer una experiencia de la escultura unificada transhistórica, como un objeto discursivo, podría parecer necesario proponer dos modelos opuestos de recepción. El primero alegraría que la escultura continúe funcionando en un espacio de relativa autonomía discursiva e institucional. Como tal, generaría formas en apariencia neutrales de experiencia estética, determinada primordialmente por problemas de especificidad escultórica y la fenomenología de la percepción (por ejemplo, la obra de los minimalistas hasta Richard Serra). El segundo modelo reconocería que la escultura en la esfera pública -como todas las otras formas discursivas- opera continuamente dentro de los espacios e instituciones de la ideología y como tal no sólo comunica -si es que comunica- en un campo de pura percepción sino también -sino es que exclusivamente- en un espacio de interpelación (el término interpelación hace referencia a la formación del individuo en la ideología).²¹

Más que tomar por bandera estas afirmaciones, lo que me parece importante de ellas son las dos cuestiones que plantean. La primera hace referencia a los aspectos de especificidad escultórica que, afirma Buchloh, se relacionan estrechamente con la fenomenología de la percepción; y la segunda, plantea cuáles son los aspectos relacionados con la interpelación. Sin embargo, yo no considero que sean dos modelos opuestos de recepción, sino complementarios. A

21. Buchloh, B., *et Al, Gabriel Orozco*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Arts, 2000. p. 69.

este respecto en su *Fenomenología de la percepción* Merlau-Ponty señala:

...no hay ni una palabra ni un gesto humanos siquiera habituales o distraídos, que no tengan una significación, creyendo haberme callado a causa del cansancio, creyendo tal ministro haber solamente dicho una frase de circunstancias, resulta que mi silencio o su palabra toman un sentido puesto que mi cansancio o el recurso a una fórmula hecha en modo alguno son fortuitos expresan cierto desinterés y, por ende, también cierta toma de posición.²²

En este sentido, las obras del minimal relacionadas con la fenomenología de la percepción implican una toma de posición, no son experimentos de laboratorio, se construyen en un espacio de interpelación. Afirmar que los elementos de especificidad escultórica ligados a la fenomenología de la percepción no tienen relación con la interpelación, sería ignorar la funcionalidad múltiple de la obra de arte. Para mi determinación de lo escultórico es fundamental el entender la percepción como uno de los principales aspectos en la formación de la ideología del individuo.

Como mencionaba en un principio, el fijar el sentido de lo escultórico, desde el punto de vista de un artista plástico, implica el reconocimiento de los intereses personales, intereses que surgen principalmente por la experiencia y el tipo de información sobre el campo a la que tenemos acceso. Esta división de la experiencia y la información se refiere, sobre todo, a un cuestionamiento sobre el contenido real de la obra, es decir, si la mayor parte de mi conocimiento sobre la escultura se basa en imágenes tomadas de algún medio de comunicación (impreso o virtual). Entonces ¿en dónde se sitúa el valor de la experiencia real del objeto escultórico? Porque hay que tener en

22. Merlau-Ponty, M., *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península. 1975. p18

cuenta que las imágenes fotográficas de las esculturas que podemos ver en libros y revistas son una interpretación de las mismas, en cuanto que son parciales en lo que muestran (escala, ángulo, luz, etc.), son experiencia digerida. En cuanto a la experiencia directa, aunque limitada en cantidad, es de fundamental relevancia para determinar el sentido y el valor de los elementos que conforman lo escultórico. La experiencia exige la interpelación individual e implica el cotejo de lo que sabemos con lo que experimentamos.

La información sobre el campo

¿De dónde proviene la información que tengo sobre un campo? ¿De las clases universitarias, de libros, revistas, catálogos, de mi experiencia directa con los objetos? Esta información, más que producir una definición del campo, produce un proceso de revisión y ajuste continuos; así, mi determinación de lo escultórico no es la misma ahora que la tuve al entrar a la licenciatura. La información es confirmada o ajustada constantemente. Pero nuestra capacidad para buscar y encontrar información es limitada. Esta limitación, en gran medida, está dada, más que por factores externos, por nuestros intereses personales. Lo cual no quiere decir que ignoro la información que no me interesa, sino simplemente, que ésta no tiene la misma importancia. Por ejemplo, hay algunos elementos escultóricos que me interesan más que otros y por ello mi búsqueda de información está dirigida hacia ellos. Entonces, mi determinación de lo escultórico se guía principalmente por los elementos que me interesan y de ellos cuento con más información.

Desde mi formación en la ENAP hasta hoy, los elementos de especificidad escultórica que marcan mi interés en el campo de la escultura (y mi determinación de lo escultórico) son el *espacio* y el *objeto*.

El espacio tiene distintas concepciones que varían de acuerdo al contexto histórico, sin embargo, siempre es un elemento que determina

al objeto escultórico, ya sea por evidenciar los límites de las relaciones entre las cosas por definir o redefinir un emplazamiento, por construir un espacio simbólico ligado a la interpelación o bien, por ser la temática de la obra. El espacio es un concepto con múltiples sentidos. Pero como Albrecht afirma:

Actualmente el "espacio" ya no se concibe como una condición abstracta e inmutable de formas materiales, sino que se considera como resultado específico del proceso configurativo. En otras palabras: no se le presupone obviamente, anterior a la forma material, sino creado por ella. Viene a ser parte de una realidad experimentada.²³

Es decir, el espacio no es un contenedor en el que se sitúan los objetos, sino más bien son los objetos o *formas materiales* las que lo determinan y de forma más precisa, son las relaciones entre esas formas materiales las que lo determinan; es el espacio como emplazamiento²⁴ el que le da sentido a mi determinación de lo escultórico. Pero hay que aclarar que las relaciones de vecindad que plantean al espacio como emplazamiento las entiendo como las relaciones entre las cosas a partir de su aspecto físico, como por ejemplo: la posición, la dirección, la escala, la forma, etc. y no en el sentido de relaciones de situación que pueden ser políticas, religiosas, etc.

En ocasiones, el objeto escultórico configura un emplazamiento de tal modo que éste (el objeto) se disuelve en un *campo*

23. Albrecht, Hans Joachim. *Escultura en el siglo XX*. Barcelona: Blume 1981. p15.

24. Foucault afirma que "nos encontramos en una época en la que el espacio se nos presenta en forma de relaciones de emplazamiento" y define al emplazamiento como " las relaciones de vecindad entre puntos o elementos." Conferencia pronunciada el 14 de marzo de 1967 en el Cercle d'études architecturales, París. Publicado en *Architecture, Mouvement, Continuité*, #5 (octubre, 1984) p.46.

*escultórico*²⁵. Este cambio del *objeto escultórico* al *campo escultórico* se relaciona con la consideración, por parte del artista, de las características particulares de un emplazamiento y tiene como consecuencia que la pieza adecue su escala, su posición (o cualquier otro aspecto) o su concepción en general a dichas características. La configuración de un espacio plástico a través del campo escultórico se da de distintas formas, pero en todas, las características del emplazamiento significan nuestra percepción de la obra. A continuación algunos ejemplos:



Bernini: La beata Ludovica Albertoni. 1671-1674
mármol. Roma, San Francesco a Ripa, capilla Altieri.

25. La principal diferencia entre un campo escultórico y un objeto

Según Wittkower²⁶ la obra de Bernini (p.18) aunque en apariencia ocupa un espacio limitado, comparte el continuo espacial del espectador. Esto ocurre debido a que el conjunto escultórico fue planeado por Bernini de tal forma que el punto de vista del espectador esté controlado para configurar un *espacio plástico*, no sólo con la adecuación del volumen escultórico al emplazamiento espacial



de la capilla sino también con la fuente de luz dirigida (oculta al espectador) que se ubica en uno de los costados de la capilla. En este caso la utilización de la luz como material escultórico tiene como resultado la disolución del objeto escultórico en un espacio plástico determinado por las características específicas del contexto arquitectónico.

El segundo ejemplo es la obra de Serra *Tilted Arc* que fue realizada después de un estudio del emplazamiento arquitectónico en la plaza,

escultórico radica en que un campo escultórico considera como un elemento fundamental en la concepción de la obra las características del emplazamiento en el que ésta será ubicada además en un campo escultórico la obra significa el tránsito del espectador generando un espacio que en su percepción modifica y es modificado por el tránsito del público generando un espacio plástico.

26.Wittkower, Rudolf. *La escultura procesos y principios*.Madrid: Alianza Editorial 1997. p.197.

resultando una pieza que se propone re-definir el emplazamiento, como menciona Layuno:

Se trata de entender el sitio a través de la escultura sin que la escultura “represente” el sitio[...el objetivo consiste en “desprenderse del contenido existente en el lugar”, añadiendo un nuevo contenido a través de la pieza, la cual no ignora su entorno sino que incorpora los componentes ambientales del mismo (límites, bordes, edificios, vías de comunicación, calles...)...²⁷

Como en otras obras de Serra, la configuración de un espacio plástico que re-defina un emplazamiento específico, más que de un objeto



Vista general y detalle. Tilted Arc, acero 30m largo, 3m alto.1981, Federal Plaza Nueva York.

escultórico, parte de la premisa de alterar las relaciones (espaciales, perceptivas) del lugar a través de la creación de un campo escultórico que considera para su creación las características específicas del emplazamiento.

27. Layuno Rosas, M. A., *Richard Serra*, Madrid: Nerea, 2001. p.79.



El tercer ejemplo es la pieza titulada *20/50*; igual que en el caso de la citada obra de Bernini, en esta obra el punto de vista del espectador está controlado por la ubicación de un pequeño pasillo a través del cual el espectador queda “inmerso” en la pieza. Las características peculiares del material que conforma parte de la pieza (aceite), así como su disposición, acentúan las características particulares del espacio de exhibición generando de este modo, un espacio plástico definido por las particularidades del emplazamiento.



Dos imágenes de la pieza *20/50* de Richard Wilson
Aceite y contenedor de metal, 1987.

El último ejemplo es el *Espacio Escultórico* situado en la Ciudad Universitaria de la Universidad Autónoma de México. Esta obra, al igual que la de Serra, re-define un emplazamiento específico a través de la incorporación de los elementos ambientales del mismo, pero con la particularidad de que, en este caso, el emplazamiento no tenía ninguna función, sino que el espacio forma parte de la reserva ecológica de C.U. A diferencia de las obras estadounidenses de *Land art* (contemporá-



neas a esta obra) en las que la obra se situaba con frecuencia en lugares poco accesibles al público, el *Espacio escultórico* tiene como una importante característica: su fácil acceso al público. En la obra mexicana el emplazamiento queda re-definido al generar un campo escultórico en el que las relaciones específicas del lugar son incluidas para crear un **espacio plástico** en el que la experiencia del espectador se significa a través del tránsito por dicho espacio.

Como se hace evidente con los anteriores ejemplos, mi interés por el espacio está marcado por la definición y re-definición de un emplazamiento específico a través de la generación de un *espacio plástico* en el que las relaciones del mismo definen y a la vez

son definidas por un campo escultórico.

El otro elemento fundamental para mi determinación de lo escultórico es el objeto. Para ser más específico es necesario acotar el sentido del término objeto. Moles en su *Teoría de los Objetos* lo define así: “el objeto es un elemento móvil y artificial del mundo circundante, fabricado por el hombre, accesible a la percepción y destacable de su entorno; hecho a la escala del hombre, es esencialmente manipulable y subsiste a través del tiempo con una gratuidad de permanencia”²⁸; y continua citando a Sartre: “Los objetos, he aquí algo que no debería atraer porque no vive; nos servimos de ellos, los ponemos en su sitio, vivimos entre ellos, son útiles, nada más.”²⁹ La definición que hace Moles plantea algunos puntos esenciales que conforman lo objetual o específico del objeto, como por ejemplo, su origen fabricado, su escala y la importancia otorgada a su función. Al hablar de la función del objeto, Moles no sólo hace referencia a su función o uso práctico, sino que propone la función como una potencia de múltiples posibilidades dada por la cotidianidad, por la vivencia del objeto: “La cotidianidad introduce la dimensión sociológica en lo inmediatamente vivido, ante todo mediante la transformación de los objetos en bienes, en sujetos de deseos con una función de portadores de signos y de exponentes sociales,”³⁰ es decir, que en la experiencia cotidiana los objetos superan su condición de uso práctico y se convierten en signos, en los que la función es sólo una posibilidad más de la forma. Baudrillard dice acerca de la función del objeto:

28. Moles, A. *Teoría de los objetos*, Barcelona: Gustavo Gili, 1974. p.181.

29. Ibid.

30. Ibid. p.15.

“No sólo el status primario del objeto no es un status pragmático que vendría por consiguiente a sobredeterminar un valor social del signo, sino que lo fundamental es el valor de intercambio “simbólico”, en tanto que el valor de uso no es a menudo más que la garantía práctica (e incluso una racionalización pura y simple).”³¹

Este “valor de intercambio simbólico” determina nuestras relaciones con los objetos (incluyendo las de su uso práctico), pues la especificidad objetual que los constituye responde a una serie de significaciones relacionadas con su valor social, con su interpelación:

Es indudable que los objetos son portadores de un índice de significaciones sociales, portadores de una jerarquía cultural y social y esto en el menor de sus detalles: forma, material, color, duración, ubicación en el espacio, etc., en una palabra, que constituyen un código [...], pero precisamente, por esto, puede sin duda pensarse que los individuos y los grupos, lejos de seguir sin rodeos las prescripciones de ese código, actúan con el repertorio distintivo e imperativo de los objetos como con cualquier otro código moral o institucional, es decir, a su modo; se burlan de él, trampean, lo hablan en su dialecto de clase.”³²

Entonces, al hablar del objeto me refiero a significar plásticamente los componentes que constituyen el *código del objeto*: su escala, forma, función, ubicación en un espacio, etc. Para diferenciar la significación plástica del objeto de otro tipo de significaciones posibles a continuación expongo algunos ejemplos:

31. Baudrillard *et Al.*, *Los objetos*, Argentina: Tiempo Contemporáneo, 1971. p37.

32. *Ibid.* p.46



Duchamp, *Fontaine*, 1917.

Al hablar del objeto en el arte, el ejemplo anterior es sin duda un icono. La obra de Marcel Duchamp, *Fonatine* de 1917, es una muestra de las posibilidades de significación de lo objetual. Sin embargo, el tipo de valor de esta obra no es plástico sino crítico, como menciona Paz: "La abundancia de comentarios sobre su valor (de los *ready made*)... revela que su interés no es plástico sino crítico o filosófico... El *ready-made* no postula un valor nuevo : es un dardo contra lo que llamamos valioso. Es crítica activa: un puntapié contra la obra de arte sentada en su pedestal de adjeivos."³³ El sentido plástico también puede incluir o no una crítica a los sistemas de valores sociales o artísticos, pero a diferencia de los *ready-mades* de Duchamp, el punto medular de significar plásticamente un objeto no es la crítica en sí, sino la importancia que se le confiere a la especificidad objetual de la obra. Estos son algunos otros ejemplos:

33.Paz, O., *La apariencia desnuda*, México: Era, 1998. p.31.



Andy Warhol, *Brillo boxes*. Serigrafía sobre madera. 1969.

En este segundo ejemplo el sentido plástico del objeto está determinada por la similitud de los cubos de madera serigrafados con contenedores industriales. Es la asociación dada por las características objetuales (tamaño, forma, color, función, etc.) lo que permite a Warhol significar plásticamente al objeto, generando una tensión entre las relaciones: objeto-signo de su función y el objeto como elemento constructivo.



Jeff Koons, *Rabbit*, acero, 1986.

Rabbit de Jeff Koons (1986), es otro ejemplo del significar plásticamente un objeto. En esta obra la memoria y la carga cultural que determinan al objeto en nuestra experiencia cotidiana son utilizados para generar, a través de la modificación del material, una significación muy distinta. Es decir, se parte de un juguete que por sus características físicas (plástico) es muy frágil, casi desechable, y se invierten las relaciones objetuales con el material que es reconstruido (acero). De esta forma, lo objetual se significa plásticamente, alterando la imagen que tenemos del objeto.



Firetruck, Charles Ray, fibra de vidrio, 1993.

El último ejemplo es la obra *Firetruck* de Charles Ray, que consiste en el significar plásticamente el objeto a partir de la alteración de las relaciones de escala de un carro de juguete. En esta obra, como en muchas otras donde el objeto es significado plásticamente, el contexto es determinado por el objeto, al contrario de lo que sucede con los *ready-mades*, en donde la significación es conceptual y es posible por su ubicación en un contexto adecuado.

El significar plásticamente un objeto “modela” su código, determinando el contexto dónde se ubica el objeto; el significar conceptual o

críticamente un objeto se determina por un gesto en un contexto específico.



Firetruck (detalle)

Fijar el sentido de un término implica una confrontación y ajuste continuos entre lo que sabemos - a través de la información a la que tenemos acceso- y nuestra experiencia de vida. El limitar lo escultórico a dos de sus componentes (el espacio y el valor plástico del objeto), aunque resulte parcial ante un análisis objetivo, es necesario para mí, pues responde no sólo a mi necesidad de organizar un conocimiento de manera sistemática, sino que principalmente responde a la necesidad de fijar el sentido a un proceso individual.

Segunda parte

La construcción de mi obra escultórica

La construcción de mi obra escultórica se relaciona de manera estrecha con un *proceso creativo*. Como mencioné en la presentación de esta tesis, la creación se refiere a la posibilidad de crear un cambio, ya sea en mi esquema de pensamiento o a un nivel más amplio, en todo un sistema. Entonces, ¿qué interviene en el proceso para que éste sea un proceso creativo? El proceso creativo en las artes plásticas está ligado íntimamente con una práctica creadora, esto es, con una serie de pasos complementarios cuyo fin es la materialización de una obra en la que se crea la posibilidad de un cambio.

Toda obra tiene como origen la complejidad que encierra el transformar una idea en una intención para posteriormente materializarla en una obra. El proyecto de una obra tiene su génesis en el artista (con sus conocimientos e intereses propios). Sin embargo, el materializar esa intención no sólo es “transportarla” tal cual al plano material; al respecto Sánchez Vázquez afirma:

La producción del objeto ideal es inseparable de la producción del objeto real, material, y ambas no son sino el haz y el envés de un mismo paño, o dos caras de un mismo proceso. La forma que el sujeto quiere imprimir a la materia existe como forma generatriz en la conciencia, pero la forma que se plasma definitivamente en la materia no es la misma[...]; cierto es que el resultado definitivo estaba prefigurado idealmente, pero lo definitivo es justamente el resultado real y no el ideal (proyecto o fin originario). El modelo anterior sólo puede realizarse en el curso de un proceso al cabo del cual no se alcanza todo lo que se había proyectado.³⁴

34. Sánchez Vázquez, A., *Filosofía de la praxis*, México: Siglo Veintiuno Editores, 2003. p.322.

Durante el proceso que menciona Sánchez Vázquez la idea transformada en intención sufre distintas modificaciones:

...los planes prácticos encaminados a someter la materia, obligan a modificar una y otra vez el plan trazado. De este modo, la conciencia se ve obligada a estar constantemente activa, peregrinando de lo interior a lo exterior, de lo ideal a lo material, con lo cual a lo largo del proceso práctico se va ahondando cada vez más la distancia entre el modelo ideal (o resultado prefigurado) y el producto (resultado definitivo y real). Esto introduce en el proceso, con respecto al modelo ideal, una carga de incertidumbre o indeterminación.³⁵

Entonces, tenemos que en el proceso creativo la idea o proyecto no es meramente transportado de un plano a otro (del ideal al material), sino que el proceso de creación implica un continuo ajuste entre la intención y su realización. Es decir, una de las principales características del proceso creativo es que no hay un resultado prefigurado, sino sólo una posible ruta que desconoce el punto de arribo. ¿Cómo es que se conforma esta posible ruta? Csikszentmihalyi, psicólogo dedicado al estudio de la creatividad, describe algunas de las principales fases o pasos en un proceso creativo:

El proceso creativo, según se ha venido describiendo tradicionalmente, comprende cinco pasos. El primero es un periodo de preparación, de inmersión, consciente o no, en un conjunto de cuestiones problemáticas que son interesantes y que suscitan curiosidad[...]La segunda fase del proceso creativo es un periodo de incubación, durante el cual las ideas se agitan por debajo del umbral de conciencia. Durante este tiempo probablemente se realizan conexiones inusitadas[...] El tercer componente del proceso creativo es la intuición[...]El cuarto componente es la

35. Sánchez Vázquez, A., *Filosofía de la praxis*, México: Siglo Veintiuno Editores, 2003. p.322.

evaluación, cuando la persona debe decidir si la intuición es valiosa y merece la pena dedicarle atención. Esta es con frecuencia la parte emocionalmente más difícil del proceso, cuando uno se siente más incierto e inseguro. Habitualmente, también entonces los criterios interiorizados del campo y la opinión interiorizada del ámbito se convierten en importantes ¿Es esta idea realmente novedosa, o es obvia?[...]El quinto y último componente del proceso es la elaboración. 36

Esta estructura, sin embargo, es sólo una herramienta teórica para analizar el proceso creativo, no una receta a seguir. En la práctica, el proceso creativo no es lineal, las distintas fases son recurrentes.³⁷ Es decir que, más que fases, en un proceso creativo tenemos componenets que se alternan con la finalidad de encontrar la significación adecuada a nuestra intención. Una vez identificados estos componentes del proceso creativo habría que analizar las principales características de cada uno. Una primera cuestión podría ser el origen de esa intuición que nos conduce a un proceso creativo. Acha afirma que este *primer impulso* o intuición se produce en un proceso dialéctico entre nuestro consciente y nuestro inconsciente:

La relación de la conciencia con el inconsciente, de lo vivido con lo recordado, es el mecanismo central de concepción. Pero ella no actúa por sí sola: el artista ha de activarla al calor de sus preocupaciones, respecto al esclarecimiento e las intenciones que lo impulsan a pintar (esculpir, dibujar, etc.) y que buscan una realización visible que no siempre es fiel a lo deseado, al lado de su fantasía, operan su memoria y su reflexión, juntas van convirtiendo el impulso en deseo y

36. Csikszentmihalyi, M., *Creatividad: El flujo y la psicología del descubrimiento y la invención*, España: Paidós, 1998. p.103.

37. Ibid. p 104

éste en acción volitiva.³⁸

La importancia que señala Acha de esta relación dialéctica entre nuestro consciente y nuestro inconsciente es otra de las características fundamentales del proceso creativo. Pero además, estas preocupaciones e intereses que le dan sentido a ese primer impulso, parten del conocimiento que el artista tiene sobre el campo y el ámbito en el que trabaja: "Aún cuando puede que el pensamiento subconsciente no siga líneas racionales, sigue, sin embargo, reglas que quedaron establecidas durante el aprendizaje consciente. Interiorizamos los conocimientos del campo, las inquietudes del ámbito, y éstos se convierten en parte de la manera en que están organizadas nuestras mentes."³⁹ Entonces, tenemos que al iniciar un proceso con fines creativos el punto de arribo es desconocido; lo único que se conoce es la posible ruta determinada en gran parte por nuestra intuición⁴⁰. Una vez evaluado ese primer impulso -a través de los conocimientos y experiencias sobre un campo en particular que tiene el artista- éste es convertido en una intención a materializarse. En este punto la cantidad de nuevos problemas se multiplican, pues aquí las capacidades tanto técnicas⁴¹ como económicas son preponderantes para determinar un camino hacia la construcción de esa intención: "Como quiera que sea, el artista no

38. Acha, J., *Introducción a la creatividad artística*, México: Trillas, 2002. p.180.

39. Csikszentmihalyi, M., *Creatividad: El flujo y la psicología del descubrimiento y la invención*, Barcelona: Paidós, 1998. p.129.

40. Csikszentmihalyi en su obra *Creatividad: El flujo y la psicología del descubrimiento y la invención* describe así el proceso intuitivo: "La intuición tiene lugar, presumiblemente cuando una conexión inconsciente entre ideas encaja tan bien que se ve forzada a salir a la conciencia." (p.133).

41. Las capacidades técnicas hacen referencia al conjunto de tácticas y

hace lo que quiere sino lo que puede, pero ha de tener la habilidad de querer lo máximo de lo que él realmente pueda realizar.”⁴² La elaboración de la obra requiere del conocimiento de las posibilidades técnicas para materializarla, pero aún en este punto, no se trata únicamente de aplicar una técnica predeterminada para hacer realidad nuestra intención, sino al contrario: se trata de determinar la técnica para que sirva como un elemento más de significación, “ en la praxis creadora también se crea el modo de crear.”⁴³ Esto no quiere decir que para crear se tenga que crear una nueva técnica, sino que las técnicas, derivadas de los procesos tecnológicos de un tiempo específico, son determinadas como elementos aditivos al proceso creador. La aplicación de una técnica determina ciertas características de la obra, pero no determina el producto final, es sólo un elemento más del proceso de significación que hace singular al proceso creativo.

Así, el proceso creativo está conformado por distintos componentes recurrentes que marcan una posible ruta para la construcción de una obra. La singularidad del proceso creativo

métodos, estrategias y procedimientos para materializar nuestra intención. Acha considera a la técnica como un trabajo con fines específicos: “... [el trabajo de la técnica] se ocupa de transformar una materia prima y, en el caso del arte, consiste en artizar y estetizar una realidad cualquiera” y continúa: “las técnicas o procesos manuales o corporales comprenden materiales, herramientas y procedimientos propiamente dichos. En las artes plásticas intervienen estos tres componentes y determinan muchas características importantes de sus productos.” Acha, J., *Educación artística escolar y profesional*, México: Trillas, 2001. p 42.

42.Acha, J. *Introducción a la creatividad artística*. México: Trillas 2002. p.145.

43.Sánchez Vázquez, A., *Filosofía de la praxis*, México: Siglo Veintiuno Editores, 2003. p.330.

reside en el desconocimiento del punto de arribo, pues la obra está en constante ajuste entre nuestro inconsciente y nuestro consciente, entre lo que queremos realizar y lo que podemos hacer. En un proceso creativo es la capacidad misma del proceso la que transforma esa primera intuición en una potencia para crear un cambio. El proceso es el medio para complejizar esa primera intuición, para transformarla en una creación. Como afirma Zaera-Polo:

Los procesos son mucho más interesantes que las ideas. Las ideas están vinculadas a códigos preexistentes. Más que hacer de un proyecto la ejecución de una idea o el andamiaje de una imagen, lo que nos interesa es construir, realizar procesos a distintos niveles. Un proceso es la generación de la microhistoria de un proyecto, una especie de narrativa específica en la que la entidad del proyecto conforma una secuencia. Si la geología, la biología o la historia, por ejemplo, tienen algo que enseñarnos es justamente que estos procesos de formación temporal producen organizaciones de una complejidad mucho más elevada que las ideas instantáneas.⁴⁴

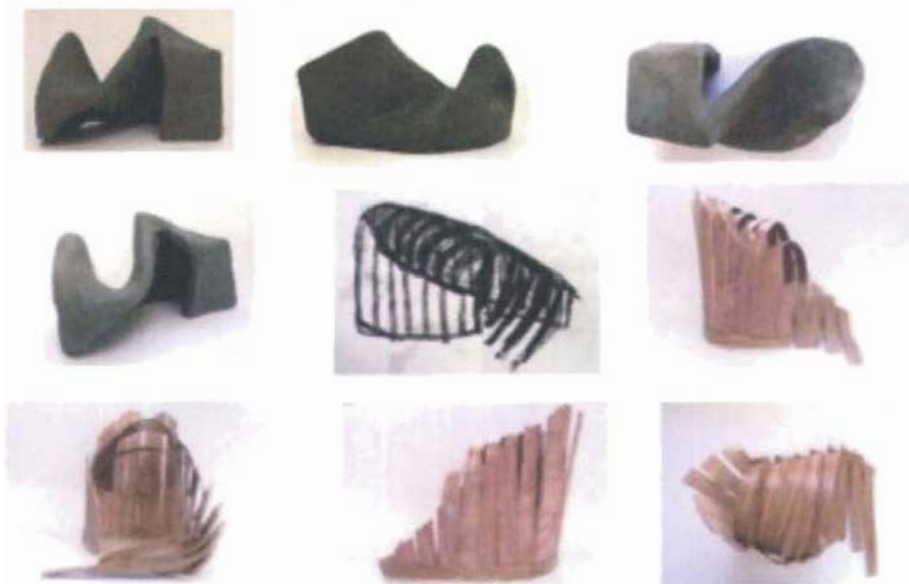
La construcción de mi obra escultórica está estrechamente relacionado con la "definición" que hace Zaera-Polo sobre los procesos. El proceso es entendido, como un medio de formación temporal en el que la información se añade integralmente a la construcción de la obra.

Falta por plantear un último problema inherente al proceso de creación, que es su término o conclusión. Como mencioné al inicio de esta tesis el proceso creativo no es sólo una serie de pasos a seguir para conseguir una obra "original". El proceso creativo implica una constante búsqueda e integración de nueva información, ya sea de manera consciente o inconsciente (a través de la intuición). Aunada

44. Zaera-Polo, A. , "Verb architecture boogazine" #1, Barcelona: Actar, 2001. p.15

a esta nueva información tenemos la experiencia acumulada acerca de los medios materiales y tecnológicos con los que contamos para construir una obra. Así que la conclusión de un proceso creativo es, más que la llegada a un punto de arribo, un cambio de ruta determinado por nuestra capacidad para reconocer y evaluar la posibilidad de un cambio en nuestro esquema de pensamiento.

A continuación hago una exploración de cuatro proyectos escultóricos; dos de ellos realizados durante mi periodo de formación en la ENAP y dos después de dicho periodo. El propósito de esta exploración es reconocer la ruta de cada proceso creativo y el punto o posibilidad de cambio.



Apuntes para el primer proyecto

En la primera obra las distintas etapas del proceso estuvieron determinadas por un método de trabajo aprendido en la escuela: mi intuición a partir de cierto interés por algún tema o aspecto del campo se intenta clarificar con una serie de apuntes. Una vez clarificada, mi intuición es transformada en una intención que a su vez es *procesada* en un boceto que servirá de modelo a escala de

la obra. En este boceto se toman decisiones acerca de los procedimientos y materiales que se utilizarán para resolver la obra. En la última etapa (elaboración de la pieza) al igual que en todo el proceso, se va añadiendo nueva información. Esta nueva información surge precisamente por los ajustes a los procedimientos y materiales con los que se trabaja y que modifican la intención. Una característica importante de este método de trabajo es que en el boceto se significa nuestra intención, sólo que a una escala menor, pues el siguiente paso es una reproducción del boceto. Este primer proyecto surgió por mi interés de significar las relaciones entre el



Maqueta (arriba) y escultura del primer proyecto. Escultura: Sin Título, madera ensamblada recubierta con chapa, 100x130x3cm, 2001.

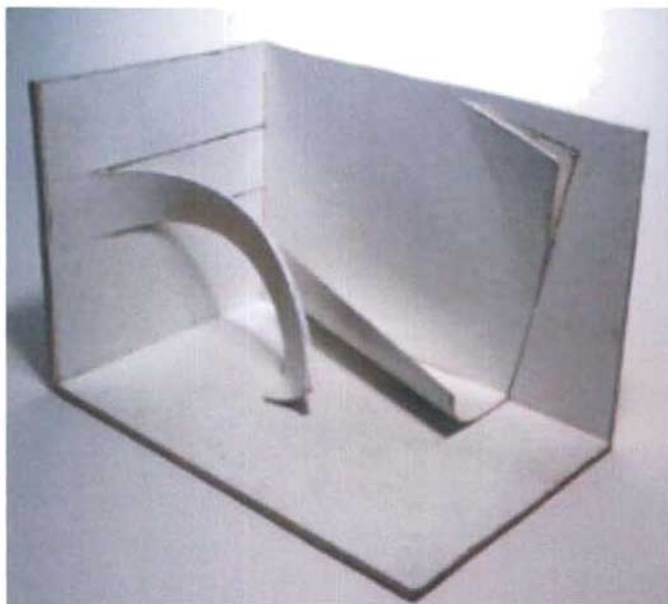
interior y el exterior de una forma. La intención del proyecto fue muy general y traté de resolverla con la construcción de un objeto con una forma que significara el punto de cambio del interior hacia el exterior del mismo. Sin embargo, el resultado se aleja de la intención

inicial. La escultura no significa el punto entre el interior y el exterior del objeto, sino que genera una tensión entre una parte de la pieza vertical y estable y otra parte curva e inclinada. Además, el material utilizado se integra a la significación de la forma a través de la inusual curvatura de una aparente lámina de madera (en realidad son tiras de madera unidas y recubiertas con chapa) generando la posibilidad de significar un objeto a partir de desplazar o modificar su superficie, pues esto implica alterar la "memoria" del material con el que está construida la escultura; es decir, al modificar la estructura de la lámina de madera (plegándola) se altera la imagen que usualmente tenemos de una lámina de madera (recta y horizontal). La cuestión era entonces: ¿cómo añadir este encuentro (o posibilidad de significación) a mi intención anterior de significar las relaciones interior-exterior de un espacio?



Apuntes para el segundo proyecto 2001.

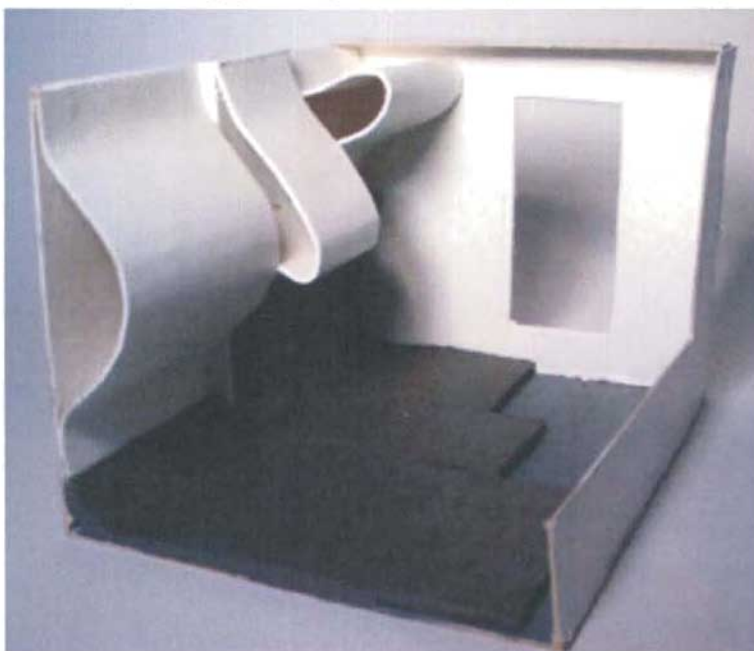
Para el siguiente proyecto integré la posibilidad de significar las relaciones entre el interior y el exterior de un espacio a partir del desplazamiento o modificación de sus superficies. El método de trabajo fue muy similar al anterior: a partir de cierta intuición se realizan una serie de apuntes para clarificarla y posteriormente se realiza una maqueta que servirá de modelo para construir la escultura. Durante la "toma de apuntes" encontré la posibilidad de resolver mi intención, a través de la intervención de un espacio arquitectónico *real*. Los apuntes que hice guardaban una gran relación con las superficies de un espacio arquitectónico (paredes y piso), así que la escultura tenía la intención de integrar la relación



Segundo proyecto: maqueta 1, 2001.

de dos componentes del espacio arquitectónico (pared y piso) como un material a significar. A la primera intención de significar las relaciones interior-exterior de un objeto, se añadía la posibilidad de hacerlo a partir del desplazamiento o modificación de sus superficies. Pero además, en este segundo proyecto el material a utilizar era un

espacio arquitectónico. Sin embargo, no llevé a cabo el modelo de la maqueta, ya que aún faltaba por especificar un aspecto fundamental: el del *emplazamiento real*, pues en la maqueta no se consideró un lugar para intervenir, sino que construí un espacio arquitectónico "ideal" con dos paredes y un piso (además el elemento del piso no estaba diferenciado de las paredes pues todo en la maqueta es del mismo color y material). En una segunda maqueta me basé en las características arquitectónicas de un lugar *real* (una galería). Al igual que en la primera maqueta la intención era utilizar el espacio arquitectónico (pared y piso específicamente) como material para



Segundo proyecto: maqueta 2, 2001.

significar las relaciones interior-exterior de esos componentes. La solución que encontré fue un "desplazamiento" de las paredes y el piso a partir de las características particulares del lugar, como por ejemplo el tamaño de las paredes o alguna columna que estuviera entre las mismas. En esta segunda maqueta aunque se integró la nueva información acerca del emplazamiento a mi intención de sig-

nificar las relaciones interior-exterior, el material en sí, es decir el muro y el piso, no se iban a ver realmente alterados al realizar la pieza: pues el muro y el piso tienen una función específica dentro de un espacio arquitectónico, y en una galería no son meros soportes para la obra plástica, sino que determinan la configuración del lugar. Es decir, que al tener la intención de significar el piso y la pared como material plástico debía integrar sus características particulares no como pretexto (como sucede en la maqueta 2), sino como estructuras significantes en sí mismas con una carga de significado anterior (por su uso, disposición, etc.).

Trabajando con otro escultor (Rubén Morales) -con el que compartía el interés por significar como materia plástica las características particulares de un espacio arquitectónico- encontré una posibilidad



Segundo proyecto: apunte con cinta adhesiva

para procesar mi intención. A partir de algunos apuntes que hicimos encontramos que para significar el espacio arquitectónico como materia plástica, no sólo se debían considerar los elementos arquitectónicos estructurales (como son las paredes y el piso), sino

que también era necesario integrar los objetos que determinaban el uso y la función de un espacio arquitectónico. Los objetos no debían perder su función, sino que la escultura debía integrarlos en la significación del espacio arquitectónico. Los apuntes por cuales llegamos a la conclusión anterior los hicimos partiendo del espacio "ideal" de una maqueta y en el proceso encontramos un material que permitía el integrar tanto los elementos estructurales del espacio arquitectónico como los objetos o mobiliario que en él pudiesemos encontrar: la cinta adhesiva o cinta canela, de ahí que tituláramos la pieza como *Proyecto Canela*. Partiendo de la intención de integrar todos los elementos de un emplazamiento arquitectónico para significarlo como un espacio plástico decidimos realizar la pieza en un espacio real. El espacio al que por distintas circunstancias tuvimos acceso fue el Museo Universitario de Ciencias y Artes de la



Maqueta del Proyecto Canela

UNAM ubicado en la colonia Roma. Para la realización de la pieza decidimos que ésta debía ubicarse en un lugar del museo en dónde

existiera un emplazamiento con una función definida, en las que no tuviesemos que armar una especie de escenografía con muebles, sino que utilizáramos los que ya tuviesen una función en el lugar. La pieza se realizó en la recepción del museo y aunque se entregó una maqueta previa de cómo se instalaría la pieza, el resultado final fue producto de la realización *in situ* ; el papel de la maqueta como paso anterior a la realización de una pieza quedó relegado a un mero trámite con el museo.



Proyecto canela, intervención en la recepción del MUCA Roma, cinta adhesiva, 2002.

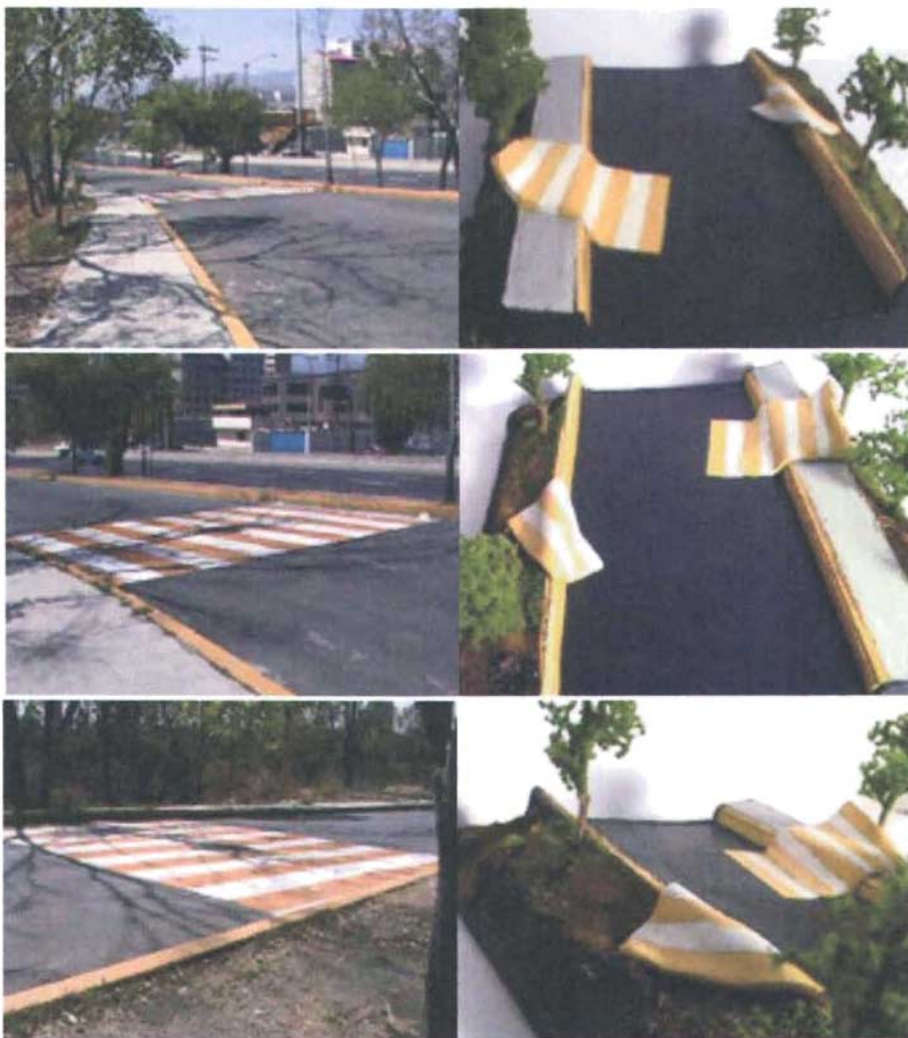
Para el siguiente proyecto integré la información producto de la realización del *Proyecto Canela* en relación a las características



Dos detalles del Proyecto Canela

específicas de un emplazamiento como punto de partida para la realización de una obra escultórica. En este tercer proyecto ya no realicé ningún tipo de apunte previo, pues después de revisar los apuntes previos de mis obras anteriores llegué a la conclusión de que éstos sólo son una redundancia producto del manejo de un material. Así que decidí proceder directamente con la maqueta. El procedimiento que seguí fue el de significar mi intención directamente en una maqueta que reprodujera a escala las características físicas de un emplazamiento. Mi intención se desplazó de un emplazamiento arquitectónico a un emplazamiento urbano, a una calle. Específicamente me interesaba significar el tránsito de una calle a través de uno de sus componentes estructurales: el piso. Para ello utilicé como pretexto el paso cebra cuya función es la de señalar un límite. El proyecto lo titulé *Tránsito alterado* y está formado por cuatro piezas que parten de las características particulares de las

líneas peatonales que forman el paso cebra. La intención era la de significar el límite como una alteración en las relaciones del emplazamiento otorgándole a las líneas de peatón volúmen. Pero a diferencia del tope, que marca a través de un volúmen un alto obligado en el tránsito, el volúmen que le daría a las líneas se desplazaría a la orilla de la calle alterando las relaciones lógicas y funcionales de las líneas peatonales.



Tránsito alterado: vista del emplazamiento y maqueta sin título 1, 2002.



Tránsito alterado: vista del emplazamiento y maqueta sin título 2, 2002.

Para instalar y exhibir la pieza necesitaba un permiso, pues se trataba de una calle de constante circulación vehicular. Como no tenía interés en participar en el sistema burocrático decidí que las piezas se instalarían para ser registradas e inmediatamente retiradas.

La realización de las piezas presentaba diversos problemas y uno de ellos acabó por determinar el procedimiento y el material de construcción de las mismas; el problema era, por una parte, de tipo económico, pues las piezas eran grandes (6x3x.20m aprox.), y por otra parte, estaba el problema de instalación, pues las piezas debían



Tránsito alterado: vista del emplazamiento y maqueta sin título 3, 2002.



Tránsito alterado: vista del emplazamiento y maqueta sin título 4, 2002.

poderse montar y desmontar fácilmente. Toda esta nueva información, que yo no consideraba importante, se volvió fundamental para determinar el resultado final. La maqueta pasó de ser un modelo de la pieza a realizar a ser sólo un motivo en el que se visualizaban ciertos aspectos para realizar la pieza, pero como en el proyecto anterior la

mayor parte de la pieza fue resultado del trabajo *in situ*. Además, durante el proceso de ejecución de la pieza surgieron diversos cuestionamientos al respecto de la necesidad de llevar a cabo la pieza, tales como: ¿qué ganaba para la significación de mi intención el reproducir lo encontrado con las maquetas si la pieza únicamente se instalaría para ser registrada? ¿Por qué no registrar únicamente las maquetas? ¿Qué le agregaba el cambio de escala? Aún sin respuesta a estas preguntas llevé a cabo dos de las piezas propuestas por las maquetas aunque con significativos cambios en cuanto a su escala, ubicación y forma. Estos cambios se debieron a la integración de nueva información acerca del material (lona) y del procedimiento con el que fueron construidas las piezas, además de cuestiones económicas y problemas relacionados con el transporte y montaje de la obra.



Tránsito alterado: Sin título 1, lona surcida, 4x1.50m y 150x90x30cm.2004.



Tránsito alterado: Sin título 2, lona surcida, 3x1.50m x40 y 150x150x40cm.2004.

Para el siguiente proyecto decidí no llevar a cabo ningún tipo de apunte previo o maqueta; el proceso constió en integrar la información directamente sobre lo que era la obra, esto es que no hubo ningún cambio de escala o de material. Esta forma de trabajar, al contrario de los que sucede con las maquetas, mantiene en todo momento la incertidumbre sobre el resultado final de la obra, lo que provoca que el proceso de integrar nueva información se base, casi en su totalidad, en una intuición. El resultado final está determinado por una imposibilidad procedimental⁴⁵ en cual mi intención se esclarece sólo durante o después del proceso de producción de la pieza y no antes. Las dos primeras piezas de este último proyecto partieron, a diferencia de mis anteriores proyectos (que partían de la significación

45.La imposibilidad procedimental se refiere al agotamiento de información nueva que se pueda agregar al proceso de construcción de la obra. Mtro.Francisco Quesada, charla.

de un emplazamiento específico), de la significación plástica de la escultura como objeto. A partir de una exploración formal relacionada con un gesto que consistía en acomodar placas de hule espuma delgadas en relación a una pared o a una esquina de una habitación realicé la primera parte de esta pieza. La posición en la que organi-



Vista frontal y posterior: *Sin título (sulley)*, hule espuma, fibra de vidrio y papel, 120x80x3cm, 2003-2004.

cé el material contrastaba con su fragilidad; por estar hechas las láminas de un material suave no podían por sí solas mantener el equilibrio sobre alguna de sus aristas, pero agregándoles un refuerzo (fibra de vidrio) conservaron la tensión entre su aparente fragilidad y su posición. Después de algunas modificaciones hechas al acabado de la pieza (como la adición de una resina que disminuyera la textura y el acabado con laca automotriz) encontré un material que le otorgó a la pieza una ambigüedad respecto a su forma. El material que integré fue

papel picado (como el utilizado en las piñatas); con éste la forma se volvía ambigua respecto a su acabado y visceversa. La significación plástica de la escultura como objeto - como objeto en relación a un código de lo objetual, es decir, con una memoria de lo que es una escultura o de lo que es una piñata- se concretó por la ambigüedad que se generó entre la forma y el material.



Sin titulo (big bird), hule espuma fibra de vidrio, resina y papel, 175x80x3cm, 2003-2004.

La descripción de todo proceso implica cierta dificultad, aún si nos servimos de las herramientas que nos proporciona la teoría sobre el proceso creativo. En la realización de cada una de las piezas que describí anteriormente estuvieron presentes cada uno de los componentes del proceso creativo que mencioné al inicio de esta

segunda parte: el periodo de preparación, la intuición, la evaluación, y por supuesto la elaboración. La descripción que hice de la construcción de mi obra escultórica no sigue en orden lineal cada uno de estos componentes, pues en el proceso creativos estos son recurrentes. En cuanto a la posibilidad de un cambio en mi esquema de pensamiento -característica fundamental del proceso creativo- debo decir que no se ha producido, hasta el momento, de forma radical. Los cambios en los conocimientos e intereses personales sobre el campo de la escultura han ido cambiando de forma gradual y debido a la práctica creadora; mi práctica creadora tiene como punto medular el proceso de integración de información, pero sobre todo, significa una continua búsqueda no de más información, sino de posibles formas de integrar la información para la significación de la obra escultórica propia.

Así, en la construcción de mi obra escultórica hay dos momentos en los que se produce un cambio en mi esquema de pensamiento debidos al encuentro de una nueva posibilidad para integrar la información: el primero integra la información acerca de las relaciones de emplazamiento para la significación de mi obra escultórica (*Proyecto canela* y *Tránsito alterado*). En el *Proyecto canela* las relaciones tanto funcionales como formales del emplazamiento son significadas a partir de la integración de la información de un material (la cinta adhesiva o cinta canela) generando un espacio plástico. En *Tránsito alterado* a partir de la alteración de una de las características del emplazamiento urbano de la calle (el paso cebra o líneas de peatón) se significan las relaciones entre la función y la forma de un signo como lo es el cruce de peatones; el signo es alterado con la integración de información que genera el desplazamiento y el volumen. El otro momento integra la información sobre la memoria del código de

lo objetual (primera y dos últimas piezas). En la primera pieza (*Sin título*, 2001) es la forma del material (madera) la que significa su memoria objetual al plegar la aparente lámina de madera. En las últimas piezas (*Sin título (sulley)* y *Sin título (big bird)*) es la relación ambigua que generan la forma y el material lo que significa la memoria objetual de la escultura.

Conclusiones

*...siempre he tratado de hacer lo que no sé,
¿Para qué habría de hacer lo que sé?...*

Eduardo Chillida

Todo hacer tiene una forma que constituye un camino, una ruta. El proceso creativo es uno de esos caminos en el que el hacer es una búsqueda continua, en el que la elaboración de la obra no es el fin del proceso sino una posibilidad más; con la elaboración de la obra la posibilidad que se obtiene es la de integrar nueva información para la significación del mismo proceso. El aproximarme a la construcción de mi obra escultórica a partir del proceso creativo es un intento por reconocer la forma del camino que decidí tomar para hacer, pero, sobre todo, es un ejercicio de reconocimiento de mis intereses y conocimientos sobre el campo de la escultura. El modificar mi esquema de pensamiento a través de un proceso creativo sólo es posible si puedo identificar cómo está compuesto: ¿Qué es lo que sé sobre el campo? ¿Cómo ha incidido esta información en mi trabajo? ¿Cómo y por qué ha cambiado esta información? Estas preguntas son el punto de partida para este trabajo, pero sólo las pude identificar al concluirlo, al igual que sucede en el proceso creativo cuyo objetivo es el encontrar eso que no sabía. El proceso creativo es pues, una forma más de organizar nuestra mente.

Al inicio de esta tesis me preguntaba acerca de cómo el factor económico o el tratar de conciliar mi intención con los intereses del ámbito local influían en la construcción de una obra plástica; la respuesta a estas cuestiones es compleja, pues en un proceso creativo lo fundamental es encontrar la forma de integrar toda la información con la que se cuenta y tanto el factor económico como

el factor ámbito pueden ser modelados como un material más para la significación la obra. Lo importante no es la medida en la que influyen sino ¿Cómo hago que influyan? ¿En que forma hago que signifiquen o no mi obra?

La escultura, como todo campo de conocimiento, está conformada por un ámbito encargado de historiar y teorizar el trabajo de los artistas, sin embargo, el trabajo del ámbito no es el de un regulador objetivo de la realidad, sino por el contrario, implica una toma de postura que parte de los intereses y conocimientos particulares de quienes lo conforman. El reconocer mis intereses y conocimientos sobre la escultura implica tomar una postura respecto de los distintos actores que conforman el ámbito en nuestro contexto socio-cultural como una herramienta crítica para mi desarrollo como artista profesional. En este sentido este trabajo define un proceso creativo a través de la construcción de mi propio proceso creativo integrando y transformando la información a través de una duda metodológica⁴⁶ que le da cierta dirección a mi proceso creativo.

Toda definición implica tomar una dirección precisa, acotar significados, tomar una postura. Sin embargo un proceso implica cambios, ajustes continuos, construcción y reconstrucción; la definición en el proceso es solo una pausa no el final del camino. Lo relativo, el cambio sólo puede ser a partir de puntos fijos, de referencias definidas. La complejidad de un proceso creativo radica en esa definición de conocimientos e intereses respecto a un campo, pero sobre todo en la posibilidad de ser más amplio que cualquier definición. En mi proceso creativo el determinar lo escultórico es fijar los puntos que son relevantes para la

46. Una duda metodológica es una manera para integrar la información y darle sentido a una obra. Mtro. Francisco Quesada, charla.

construcción de mi obra escultórica, pero al fijar, al definir estos puntos relevantes se abre la posibilidad de modificarlos, de transformarlos con la búsqueda de formas para integrar nueva información que pueda ser modelada para integrarse a la significación de mi obra.

La construcción de mi obra plástica es, sobre todo, un proceso plástico por su capacidad para ser modificado y modelado; esa capacidad es producto de una práctica creadora que tiene como elemento central la búsqueda de posibles estrategias para integrar información permitiendo, así, la significación de mi trabajo como una posibilidad de entender lo escultórico.

Bibliografía

1. Acha, J., *Educación artística escolar y profesional*, México: Trillas, 2001.
2. Acha, Juan. *Expresión y apreciación artísticas*. México: Trillas, 1994.
3. Acha, J., *Introducción a la creatividad artística*, México: Trillas, 2002.
4. Acha, J., *Los conceptos esenciales de las artes plásticas*, México: Coyoacán, 1999.
5. Albrecht, Hans Joachim. *Escultura en el siglo XX*. Barcelona: Blume 1981.
6. Baudrillard et Al., *Los objetos*, Argentina: Tiempo Contemporáneo, 1971.
7. Buchloh, B., et Al, *Gabriel Orozco*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Arts, 2000.
8. Csikszentmihalyi, M., *Creatividad: El flujo y la psicología del descubrimiento y la invención*, España: Paidós, 1998.
9. *Diccionario esencial de la Real Academia Española*, 2a edición, Madrid: Espasa, 2001.

10. Gadamer, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*. España: Paidós 1991.
11. Gardner, H., *Arte, mente y cerebro: Una aproximación cognitiva a la creatividad*. España: Paidós, 1987.
12. *La evolución biológica*, Nuñez, J. y Eguiarte, L., compiladores, México: UNAM Instituto de Ecología, 1999.
13. Layuno Rosas, M. A., *Richard Serra*, Madrid: Nerea, 2001.
14. Merleau-Ponty, M., *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península. 1975.
15. Moles, A. *Teoría de los objetos*, Barcelona: Gustavo Gili, 1974.
16. Morín, E., *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa, 2001.
17. Paz, O., *La apariencia desnuda*, México: Era, 1998.
18. Sánchez Vázquez, A., *Filosofía de la praxis*, México: Siglo Veintiuno Editores, 2003.
19. Wittkower, Rudolf. *La escultura procesos y principios*. Madrid: Alianza Editorial 1997.
20. Zaera-Polo, A. , "Verb architecture boogazine" #1, Barcelona: Actar, 2001.