



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

**“LA IMPORTANCIA DEL ESPECTADOR
DENTRO DE UNA INSTALACIÓN
EN UNA PROPUESTA PLÁSTICA
PERSONAL”**

TESIS
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN ARTES VISUALES.

PRESENTA:
THELMA GOMEZ ARIAS.

DIRECTOR DE TESIS:
LIC. MARIA EUGENIA GAMIÑO CRUZ.

MÉXICO D. F., 2006.



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.



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

“La importancia del espectador dentro de una instalación,
en una propuesta plástica personal”.

Tesis

Que para obtener el título de:

Licenciado en Artes Visuales.

Presenta:
Thelma Gómez Arias

Director de Tesis: Lic. María Eugenia Gamiño Cruz

México D. F., 2006

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
 CAPITULO I. PERCEPCIÓN VISUAL.	
1.1.La percepción.....	6
1.2.Percepción Visual.....	12
 CAPITULO II. PERCEPCION DE LA SOMBRA.	
2.1. Definiciones de la sombra	18
2.2. ¿Cómo percibimos la sombra?.....	21
2.2.1 La propagación rectilínea de la luz.....	25
2.2.2 Factores de la luz.....	28
 CAPITULO III. LAS ARTES VISUALES EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX.	
3.1. El artista como interprete de la percepción.....	35
3.2.¿Qué son las Artes Visuales?.....	41
3.3. Las Artes Visuales en la segunda mitad del siglo XX	44

CAPITULO IV. EL ESPECTADOR, EL ARTE DE INSTALACIÓN Y LA SOMBRA DESPUÉS DE LOS 60'S.

4.1. El espectador.....	47
4.2. El arte de Instalación.....	51
4.2.1. Marco Histórico.....	54
4.2.2. Divisiones de la Instalación.....	58
4.3. Artistas instaladores en la participación del espectador.....	72
4.4. Artistas de instalación que utilizaron la sombra como elemento plástico.....	78

CAPITULO V. LA PROPUESTA PLASTICA PERSONAL.

5.1. La obra expuesta.....	88
5.2. El espectador.....	97
5.3. Percepción de los espectadores.....	103

CONCLUSIONES.....	109
--------------------------	------------

ANEXOS	124
---------------------	------------

BIBLIOGRAFÍA	134
---------------------------	------------

INTRODUCCIÓN

En esta investigación se analizará la importancia del espectador dentro de la obra de arte, ya que sin espectador no existe la obra.

Este tema surge de la inquietud que se da al encontrar en varios compañeros la idea sobre la importancia de la “obra de arte” y el “artista”, surge entonces la pregunta.. ¿Y qué pasa con el espectador?, la respuesta la fui encontrando a lo largo de mi carrera universitaria pero no fue sino hasta que se comenzó el presente trabajo de investigación cuando la pregunta tuvo respuestas más claras.

En el capítulo uno se analizan los conceptos de percepción y percepción visual para aclarar la frase común a cerca de lo que se pretende que el espectador perciba por medio de una obra de arte.

Las definiciones de sombra, así como la percepción que tiene el ser humano de ella y por consecuencia de la luz, se tratan en el capítulo dos. Aquí se enfrento un problema en la investigación la falta de información sobre el concepto “sombra” en el campo del arte, algunos libros presentaban apartados con estudios de la luz, pero se tuvo que recurrir a otra área de investigación, la física, más específicamente en la óptica.

En el capítulo tres trata sobre el concepto de las Artes Visuales, ya que son el área de estudio del presente trabajo, en especial las Artes Visuales a partir de la segunda mitad del siglo xx.

El concepto de espectador y el arte de instalación junto con su marco teórico, así como sus divisiones y los algunas imágenes de artistas que han utilizado la sombra como elemento plástico o que han basado la misma en la participación del espectador se ven en el capítulo cuatro.

Fue en esta parte de la investigación que se encontró material de ayuda teórica, este material se encuentra en idioma Inglés. Se piensa que es una lástima que casi no se encuentren libros en Español que traten el tema.

Al analizar el arte de instalación en la segunda mitad del siglo xx, encontramos que su propuesta describe a la obra de arte como algo que debe dejar de ser un objeto observado para convertirse en espacio de interacción entre obra y el público, que ahora es no sólo receptor, sino también creador.

En el capítulo cinco se explica en que consiste la propuesta plástica personal, tanto del lugar de exposición como de la percepción de los espectadores, se exponen los resultados que arrojó la encuesta que se les hizo a los espectadores que desearan contestarla, consistió en 10 preguntas, las que contribuyeron a conocer cual había sido su percepción de la obra.

Al final de la investigación se tiene el apartado anexos, donde se presentan las gráficas de los resultados de las encuestas, así como de la interpretación de las mismas.

El objetivo principal del presente trabajo es presentar los conceptos básicos que ayuden a sustentar la propuesta plástica personal en la que como ya se mencionó se presenta la sombra como elemento plástico para ayudar a resaltar la importancia del espectador dentro de la obra plástica (una propuesta personal de instalación).

Se considera que los alcances fueron: lograr un trabajo donde se reúne la información necesaria para la mejor comprensión de lo que es el arte de instalación, que elementos lo componen y cuales son sus variables, así como dar un resumen de los conceptos básicos del estudio de las Artes Visuales, además de dejar puertas entreabiertas sobre nuevas preguntas que pueden surgir de la lectura del presente.

Una limitación en el trabajo fue sin duda la falta de información más reciente sobre lo que está aconteciendo actualmente en el terreno del arte de instalación.

Por lo que este trabajo espera ser una aportación al tema.

CAPITULO I. PERCEPCIÓN EN EL FENÓMENO ARTÍSTICO.

1.1. LA PERCEPCIÓN

En el presente trabajo de investigación se analiza el enfoque perceptual que confluye en el fenómeno artístico, el cual sin duda es uno de los más importantes. Su estudio ha partido de diversas disciplinas como la fisiología, psicología y filosofía, entre otras, abriendo un panorama extenso en su análisis.

Se tiene así que del término percepción *“podríamos distinguir tres significados esenciales: el primero sería muy general, por el cual se designa cualquier actividad cognoscitiva. En el segundo se relaciona el acto o la función cognoscitiva a un objeto real. Y un tercero se puede plantear a partir de la vinculación de una operación determinada del hombre en sus relaciones con el ambiente[...]*En el primer significado, la percepción no se distingue del pensamiento. En el segundo significado, es el conocimiento empírico o sea inmediato, cierto, exhaustivo del objeto real. En el tercer significado, es la interpretación de los estímulos. Sólo en el ámbito de este último significado se puede entender lo que la psicología discute como problema de la percepción”¹

Abundando, Schiffman, apunta el significado de **percepción**, el cual *“se refiere por lo general a los procesos psicológicos en los cuales intervienen experiencias previas*

¹ .- N. Abbagnano; *Diccionario de filosofía.* ,F.C.E., México, 1989, p. 902 ss.

o la memoria y el juicio. Las percepciones requieren organizar e integrar atributos sensoriales, es decir, percibirse de "objetos" y "eventos" más bien que de simples atributos o características. Asimismo, cada vez se tiende a identificar más a numerosos procesos "perceptuales" como parte de una tercera área estrechamente vinculada, es decir, la cognición o la psicología cognoscitiva".²

Ahora bien, la etimología de la palabra **percepción** ayuda a profundizar y aclarar. "Es una palabra latina compuesta. Pongámosla al lado de otras palabras afines: per-cipere, ac-cipere, sus-cipere, con-cipere, in-cipere, re-cipere, de-cipere, y en castellano: per-ceptivo, sus-ceptible, a-cepción, a-ceptable, con-cepto, anti-con-ceptivo, de-cepción, capacidad, captura, etc. Todas vienen del verbo cápere, que significa captar, recibir. El prefijo per que aparece en la palabra percepción indica la totalidad de un proceso. Así pues, la diferencia entre captar y percibir es análoga a la que existe entre una operación rápida y sencilla y otra más elaborada y completa".³

Pero ¿Porqué estudiar la percepción sensorial? Porque por medio de este estudio podemos responder a "las interrogantes filosóficas básicas sobre la manera como se obtiene el conocimiento del mundo externo, las cuales enfocan la función desempeñada por los sentidos".⁴

Edward T. Hall ... "tenemos que saber algo de la naturaleza de sus sistemas de

² .- Schiffman Harvey. *La Percepción sensorial*. Limusa, México, 1997, p. 24.

³ .- Chavez, Julio; *La Interacción de la obra artística, (Tesis Maestría en Artes Visuales)*, UNAM, México, 1994. pp.34.

⁴ .- Schiffman, H; Op cit. p. 31.

recepción y de cómo la información recibida de ellos se modifica por la cultura. El aparato sensorial del hombre se divide en dos categorías que pueden clasificarse más o menos así:

1.- Los receptores de distancia, relacionados con el examen de los objetos distantes, o sea los ojos, los oídos y la nariz.

2.- Los receptores de inmediatez, empleados para examinar lo que está contiguo o pegado a nosotros, o sea lo relativo al tacto, las sensaciones que recibimos de la piel, las mucosas y los músculos.

Los sistemas del tacto son tan antiguos como la vida misma. La vista fue el último sentido, y el más especializado, que se desarrolló en el hombre. La visión se hizo más importante y la olfacción resultó menos esencial, cuando los ancestros del hombre dejaron el suelo y ganaron los árboles. [...] Así, la percepción pertenece al mecanismo fundamental de adaptación del ser vivo al medio ambiente.

La información sensorial captada y convertida en conocimiento, está vinculada con los sistemas de símbolos y códigos implícitos en los denominados lenguajes. De esta suerte, el individuo se "conecta" con la sociedad pero a la vez, ve mermada su capacidad perceptual, al encontrarse sujeto a la tradición lingüística que le impone la pretenciosa convicción de que ese reducido conocimiento adquirido a través de los sentidos y procesado por la razón, es el único factor, que lo estrecha con la realidad absoluta, tan absoluta como que es asumida por una colectividad.⁵

⁵ .- Hall, Edward. *La Dimensión Oculta*. siglo XXI, México, 1983.p.57.

El universo es conceptualizado a partir de ese conocimiento reducido que el cerebro filtró hasta dejar sólo aquello que puede ser vinculado con un medio ambiente medianamente controlable, desde el punto de vista de la percepción.

Dentro de la percepción que tiene el ser humano del mundo que le rodea y el cual justifica con el razonamiento del mismo, ahora bien se habla también de los “otros mundos” a los que algunas mentes penetran erráticamente, transgrediendo el filtro del sistema nervioso.

*“El conocimiento que se deriva de la información de estos otros planos preceptuales, forma parte del resto del conocimiento perteneciente a esa “inteligencia libre”, término con el cual, Henri Bergson nombra a la actividad total que puede ejercer el cerebro, pero que es regulada por el sistema nervioso con el fin de sobrevivir biológicamente”.*⁶

El cerebro al estar químicamente regulado, puede, en términos biológicos, controlar la “inteligencia libre” *“...extrayendo las sustancias que necesita para su equilibrio de los alimentos que consume el cuerpo. En este orden las cosas, se pueden deducir algunas de las causas que llevaban a los antiguos místicos a sus éxtasis espirituales”.*⁷

Así Huxley comenta que *“el sistema nervioso, a decir de los médicos, es más vulnerable que otros tejidos del organismo, de tal suerte que en cuanto se presentan deficiencias*

⁶ .- Chavez, J;Op cit. p. 38.

⁷ .- A. Huxley; *Las puertas de la percepción- Cielo e infierno*, Hermes, Mexico, 1986,p. 140-141.

vitamínicas, esta carencia repercute antes en el estado mental, por lo menos de una manera clara antes que en la piel, los huesos, las membranas mucosas, los músculos y las vísceras. La eficiencia del cerebro se ve mermada como instrumento de sobrevivencia y protección biológica".⁸

Por ello el ser humano al verse afectado por la información sensorial tan abrumadora que el medio ambiente despide, se ve precisado a protegerse, y en este sentido, la función del cerebro, el sistema nervioso y los órganos sensoriales; es principalmente eliminativa, no productiva. *"Protege e impide el paso de información "inútil" que puede dislocar el estado "normal" del individuo".⁹*

Y es que *"La percepción tiene una capacidad inventiva que determina el camino existente entre lo posible y la realidad, como esfera propia, a diferencia de la inteligencia que regula la distancia existente entre lo verdadero y lo falso".¹⁰*

El sentimiento de verdad garantiza que el mundo interior de las ideas (símbolos) se adecue al mundo exterior de la realidad, del que es su réplica; funcionalmente, el sentimiento de verdad constituye una variedad más desarrollada del sentimiento básico de realidad plástica.

Es importante señalar que *"Vivimos en un mundo de símbolos que, por definición, no son realidades de la naturaleza sino creaciones del hombre. El símbolo es una realidad que:*

⁸ .- idem.

⁹ .-ibidem p.22.

¹⁰ .- Oñativia, O.V. *Percepción y Creatividad*. Buenos Aires, Humanitas, 1977, p.31.

dice y no dice; muestra y oculta; sugiere e insinúa; liga el aquí con el allá; une el hoy con el más remoto ayer; es el puente de plata entre lo material y lo espiritual, lo sensible y lo trascendental; se presenta abierto a interpretaciones flexibles, fluidas, creativas".¹¹

El artista concibe en un momento dado pequeñas abstracciones de su realidad que le harán expresarse; expresará su situación frente al mundo que le rodea, en tanto que no está programada, es inestable.

En otras palabras: *"Todo percibir es también pensar, todo razonamiento es también intuición, toda observación es también invención".¹²*

Se tiene así que la "percepción" es una operación más elaborada y completa que el "captar", ya que para el primero interviene la memoria y el juicio, la percepción sensorial se obtiene a través de los sentidos del ser humano. Es el factor que estrecha al ser humano con su realidad. Dentro de la percepción de esa realidad existen "otros mundos" los cuales nos llevan a abstracciones de la misma, es en este contexto que el artista surge como intérprete ayudado en gran medida de la percepción visual que se tratara a continuación.

¹¹ .- Ehrenzweig. *Psicoanálisis de la percepción artística*, Gustavo Gilli, Barcelona, 1976, p. 277.

¹² .-Arnheim Rudolf. *Arte y percepción visual* . Alianza, Madrid, 1991, p.18.

1.2. LA PERCEPCIÓN VISUAL

En muchos seres vivos, la vista es esencial para conocer la ubicación de objetos y enterarse de lo que ocurre en el ambiente. Este conocimiento depende de información tal como forma, textura, tamaño, distancia, brillantez, color y movimiento.

La vista como ya se mencionó en el capítulo anterior fue el último de los sentidos en formarse y es por mucho el más complejo. Son muchos más los datos que llegan al sistema nervioso por los ojos, y a ritmo mucho mayor, que por el tacto o el oído.

Edward T. Hall en su obra "La Dimensión Oculta nos habla de la vista en el hombre y escribe que entre otras cosas le permite:

- "1.- identificar a distancia los alimentos, los amigos y el estado físico de muchos materiales;*
- 2.- orientarse por cualquier clase de terreno imaginable, evitando obstáculos y peligros;*
- 3.- hacer herramientas, cuidarse y cuidar a los demás, valorar alardes y reunir información acerca del estado emocional de los demás".¹³*

Suele considerarse la vista como medio principal que tiene el hombre para

¹³ .- Hall, Edward; Op cit.p. 84

recoger información.

El hombre aprende al ver y lo que aprende influye en lo que ve. Esto hace que el hombre sea muy adaptable y le permite aprovechar experiencias pasadas.

En todo estudio de la visión es necesario distinguir entre la imagen de la retina y lo que el hombre percibe. *“El psicólogo Cornell James Gibson, llama técnicamente a la primera “campo visual” y al segundo “mundo visual”. El campo visual está compuesto por formas luminosas que cambian constantemente (y que la retina registra), y el hombre las utiliza para construir su mundo visual. El hecho de que el hombre diferencie (sin saber lo que hace) entre las impresiones sensorias que estimulan la retina y lo que él ve indica que los datos sensorios de otras fuentes le sirven para corregir el campo visual”.*¹⁴

Al desplazarse por el espacio el hombre cuenta con los mensajes recibidos por su organismo para estabilizar su mundo visual. Sin esta retroacción del organismo mucha gente pierde contacto con la realidad y padece alucinaciones.

Es más fácil de aceptar la teoría de que hablar y entender es un proceso sintético que la idea de que la visión es sintetizada, porque nos damos menos cuenta de que estamos viendo activamente que de que estamos hablando. *“Nadie cree que necesita aprender a “ver”. Pero si se acepta esa idea resultan explicables muchas más*

¹⁴ .- ibidem, p.85.

cosas que con la antigua y más difundida noción de que una "realidad" uniforme y estable es registrada por su sistema receptor visual pasivo, que hace que para todas las personas sea igual lo visto y que por ende pueda utilizarse como un punto de referencia universal".¹⁵

El concepto de que no hay dos personas que vean exactamente la misma cosa cuando emplean activamente su vista en una situación natural es desagradable para muchas personas porque implica que no todas las personas se relacionan del mismo modo con el mundo que las rodea.

Las personas criadas en diferentes culturas viven en mundos preceptuales diferentes está en su modo de orientarse en el espacio, de trasladarse por él y de ir de un lugar a otro.

Cabe plantear, como lo hace Hall..¿Cómo puede haber diferencias tan grandes entre los mundos visuales de dos personas? Sabiendo que la retina (la parte del ojo sensible a la luz) se compone de tres partes por lo menos, la fovea, la mácula y la región donde se produce la visión periférica, la cosa se aclara algo. Cada una de estas partes cumple funciones visuales diferentes y permite al hombre ver de tres modos distintos. Como los tres tipos de visión son simultáneos y se funden, normalmente no se llega a diferenciarlos.

¹⁵ .- ibidem, p.88-89.

La fovea es un pequeño hueco circular en el centro de la retina que contiene más o menos 25 000 conos sensibles al color apretadamente dispuestos unos junto a otros, cada uno con su propia fibra nerviosa. Contiene células la fovea con la increíble concentración de 16 000 por milímetro cuadrado (superficie del tamaño de una cabeza de alfiler). Con la fovea puede una persona normal ver con gran precisión un circulito de 1/96 de pulgada y de 1/4 de pulgada (0.64 cm), según las estimulaciones, a una distancia de doce pulgadas (30.48 cm) de ojo.

En torno a la fovea está la mácula, un cuerpo ovalado y amarillo, de células sensibles al color. Cubre un ángulo visual de 3 grados en el plano vertical y 12 a 15 grados en el horizontal. La visión macular es muy clara, pero no tanto ni tan aguda como la foveal, porque las células no están tan apretadas como en la fovea. Entre otras cosas, el hombre utiliza la mácula para leer.

Aquel que percibe con el rabillo del ojo ve periféricamente. Apartándose de la parte central de la retina, la índole y la calidad de la visión cambian radicalmente la capacidad de ver el color disminuye a medida que los conos sensibles al color se separan unos de otros. La visión periférica se expresa en función de un ángulo de aproximadamente 90 grados de cada lado de una línea que pasa por el medio del cráneo".¹⁶

La estructura del ojo presenta muchas implicaciones para el diseño del espacio.

¹⁶ .-Ibidem, p. 90.

Qué es lo que hace que el hombre tenga sentido de la distancia visual o del espacio, es la visión estereoscópica que actúa en ciertas condiciones muy delimitadas. Y T. Hall agrega un ejemplo para comprender mejor esto:

*“Cualquiera que haya mirado una vez por un estereoscopio ha sentido al momento sus limitaciones y conoce al mismo tiempo la estrechez de toda explicación científica de la percepción de la profundidad basada únicamente en este rasgo de la visión humana. Por lo general, a los pocos segundos de mirar en un estereoscopio se siente la urgente necesidad de mover la cabeza, de cambiar la vista y de ver el primer plano moverse mientras el fondo queda inmóvil. El hecho mismo de que la visión sea estereoscópica reitera que es también fija y estática, una ilusión[...]El ubicar algo en su lugar ensancha un poco nuestra vista y añade al entendimiento de los extraordinarios procesos que el hombre emplea en su percepción del mundo visual. Si bien es justo reconocer que la visión estereoscópica es un factor en la percepción del relieve a poca distancia (5m o menos), el hombre tiene otros muchos modos de formarse una imagen de bulto del mundo”.*¹⁷

Se tiene entonces que la percepción visual ayuda al hombre a comprender el mundo que lo rodea, es aquí donde el arte hace su aparición, ya que el arte es el que nos ayuda a la expresión de nuestras posiciones en la forma de percibir nuestro entorno y para ello se sirve en gran medida de la percepción visual.

Así lo hace notar el autor Arnheim en su libro de “Arte y Percepción Visual”:

¹⁷ .- Ibidem, p. 94.

“La visión ha resultado ser una aprehensión de la realidad auténticamente creadora: imaginativa, inventiva, aguda y bella.”¹⁸

¹⁸.- Arnheim, R; Op cit. p. 17

CAPITULO II. PERCEPCIÓN DE LA SOMBRA.

2.1. DEFINICIONES DE LA SOMBRA.

En el presente trabajo de investigación además de tratar el tema del espectador, también nos atañe el tema de la sombra ya que este se utiliza como elemento plástico en la propuesta artística personal.

Dos autores, Francisco Maurolico y Francisco Aguilón “...quienes a principios del siglo XVII, lograron definir a la sombra en sus trabajos. Para Maurolico podía ser el espacio al cual no irradiaba ningún punto de una fuente de luz (sólo la sombra sin su penumbra) o bien, aquel espacio en el cual no hay ningún punto iluminado por todos los puntos de la fuente lumínica (la zona de sombra más la de penumbra consideradas juntas)”.¹

En 1613 Francisco Aguilón en un tratado donde “...el motivo principal lo constituye todavía la visión dice que la sombra es el lumen (luz) disminuido relativamente al mayor lumen circundante. Distinguió la sombra de la penumbra, designando a la primera como sombra plena o perfecta, ya que a ella no llega ningún rayo del cuerpo luminoso. A la penumbra la designaba como sombra disminuida o imperfecta, por llegar a ella algunos rayos de la fuente de luz”.²

¹ .- Citados por Antonio Feraz en *Teorías sobre la naturaleza de la luz*, Madrid, 1974, p. 116-117,148,157

² .- Ibidem, p. 148

En la actualidad la óptica geométrica nos da la definición del término penumbra, y advierte que las sombras son diferencias o variaciones de intensidad lumínica. También nos dice que la sombra puede ser considerada una silueta (proyección bidimensional), o un fenómeno que puede abarcar el espacio tridimensional (sombra real).³

La sombra evidencia la presencia y las características de los objetos, su forma, textura, color. Acentúa la dimensión y su situación espacial, pero también, por sus características ha sido analizada e interpretada como unidad significativa con respecto a su entorno o en sí misma. La sombra se considera entonces como “un fenómeno que produce –por medio de la interrupción de la propagación de la luz- intervalos lumínicos entre claridad y oscuridad. Estos intervalos lumínicos quedarán determinados visualmente por las características de: los cuerpos, el espacio y la luz”.⁴

En el diccionario de uso común encontramos definiciones como las siguientes:

SOMBRA “ *f (lat. Umbra). Oscuridad debida a la intercesión de los rayos de luz por un cuerpo opaco. // Zona donde se produce dicha oscuridad. // Parte no iluminada de un espacio que reproduce la silueta del cuerpo interpuesto entre el foco de luz y dicho espacio. //Falta de luz, oscuridad: las sombras de la noche . // Fig. Oscuridad: intelectual. //*

³ .- Mateos, felipe. Curso de Introducción a la óptica geométrica.p. 67.

⁴ .- Idem

Espectro o aparición de una imagen. // Fig. Protección o amparo: a la sombra de los poderosos. // Fig. Ignorancia, falta de claridad en la comprensión. //

Clandestinidad , desconocimiento publico. // Fig. y fam. Suerte: la buena sombra le acompaña: // Fig. y fam. Tener mala sombra ser antipático. // Persona que sigue a otra por todas partes: se ha convertido en mi sombra. // Pigmento de color entre gris y pardo que se utiliza en pintura: // Espíritu de los muertos que se conseroan en el más allá, una inmaterial apariencia humana. // Fig. y poet. El imperio de las sombras. La estancia de los muertos. // Parte sombreada de un dibujo o de una pintura. // No ser uno ni sombra de lo que era, haber denegado o decaído en extremo”.

En el presente trabajo se entiende a la sombra como la parte no iluminada de un espacio que reproduce la silueta del cuerpo interpuesto entre el foco de luz y dicho espacio.⁵

La sombra se compone de 2 partes: una totalmente oscura o sombra y la otra parcialmente iluminada o penumbra. La sombra carece por completo de luz, mientras que desde la penumbra puede parcialmente la fuente luminosa, la sombra resultante ya no tiene límites definidos.⁶

⁵.- Idem

⁶.- Efron, Alexander. El Mundo de la Luz, Marcombo, Argentina, 1969.p.11

2.2. ¿CÓMO PERCIBIMOS LA SOMBRA?

Si se hecha un vistazo a la historia de la humanidad encontramos que la sombra ha tenido diferentes definiciones y apreciaciones, según la cultura que lo rodea.

Un ejemplo lo encontramos en la cultura tradicional oriental, la cual presenta una visión sumamente interesante sobre la sombra y que por lo extenso del tema podría dar origen a otras investigaciones. Ahí la belleza se compone en los juegos de claroscuros, en los huecos sombríos, en las zonas penumbrosas. Muestra de ello se encuentra en los dibujos de tinta o la arquitectura, en donde podemos observar el grado de aprecio y sabiduría sobre la luz, pero sobre todo, el deleite en la sombra.

En occidente la más poderosa aliada de la belleza y la verdad ha sido la luz. Como bien dijo Junichiro Tanizaki *“nosotros los occidentales buscamos siempre más claridad lumínica y nos la hemos ingeniado para pasar de la vela a la lámpara de petróleo a la luz de gas, del gas a la luz eléctrica, hasta acabar con el menor resquicio, con el último refugio de la sombra”*.⁷

⁷.- Junichiro Tanizaki: El elogio de la sombra, 1933.

*“La oscuridad de una sombra humana ha sido utilizada por la psicología del siglo XX para ejemplificar un aspecto negativo, inconsciente de la personalidad; una proyección personal de cualidades que los sujetos no reconocen o reprimen, tales como el enojo, cobardía, frivolidad o la rabia, pero son cualidades que conforman su sombra”.*⁸

De hecho, una de las técnicas más utilizadas por las artes figurativas, para mostrar la carga negativa de un personaje, es la distorsión o amplificación de su sombra.

Pero para hablar de las sombras se tiene que comprender que sin luz los ojos no pueden apreciar ninguna forma, ningún color, ningún espacio o movimiento. Pero *“la luz es algo más que la causa material de lo que vemos. Incluso desde el punto de vista psicológico sigue siendo una de las experiencias humanas más fundamentales y poderosas, una aparición que se comprende haya sido adorada, celebrada e importunada en ceremonias religiosas”.*⁹

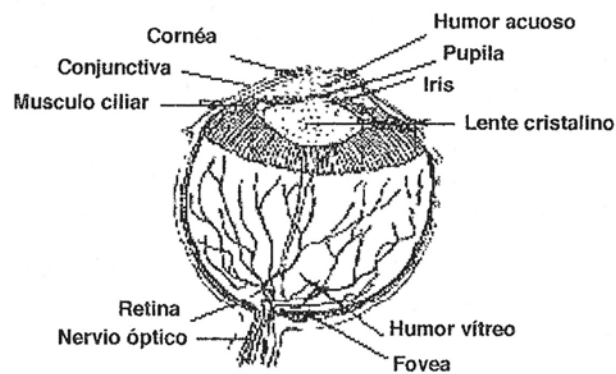
El fenómeno de la luz, *“ es un fenómeno físico al cual no se le presta mucha atención dada la obviedad de la misma. Sin embargo a muchos se nos olvida que sin luz difícilmente percibimos el mundo que nos rodea. Aunque contrariamente a lo que se ha dicho con anterioridad , se ha tenido la creencia de que el universo vive en las tinieblas,*

⁸ .- Cfr. Jolande Jacobi: *La Psicología de C. G. Jung*, editorial Espasa Calpe, Madrid, 1963.

⁹ .- Ochoa Hernán. *Luz, sombra y factores intermedios*. (Tesis Licenciado en Arquitectura). UNAM, México, 1998.

la penumbra y la absoluta oscuridad y que la luz generada por las estrellas y proyectada al vasto infinito, irrumpe y desaparece la oscuridad generando así todo lo que nos concierne".¹⁰

La luz se introduce "por los ojos del ser humano y atraviesa distintas partes, como la cornéa, el humor acuoso, el iris, el cristalino y el cuerpo vítreo, hasta que finalmente alcanza la retina. Cada una de las partes realiza una tarea simple, pero parece que cada una tiene defectos. En muchos aspectos, el ojo es un órgano muy especial de instrumento óptico".¹¹



Ilus. Partes del ojo.

¹⁰ .- ibidem p.13

¹¹ .- idem

*“La captación e interpretación de formas, colores y estructuras unidimensionales o multidimensionales no sucede por un registro mecánico de las cualidades, sino a través de un proceso dinámico, altamente selectivo. El ojo explora y recorre el entorno, de la heterogeneidad y multiplicidad de impresiones visuales y de sus cualidades sensoriales selecciona, sustrae, completa y estructura información[...] Dichosamente se han presentado importantes descubrimientos en lo que respecta a obtener niveles óptimos de intensidad de luz, pero muy poco se ha estudiado sobre los efectos de ésta como medio de expresión y sobre los efectos psicológicos que produce en los individuos”.*¹²

No se entiende siempre la importancia de la luz en la percepción del color, la forma, la textura, el tamaño, la dirección y la posición de los elementos ubicados en un espacio determinado. Pero *“se distinguen en la luz, como medio de expresión, cualidades físicas, perceptuales y emocionales, cuyos usos e interpretación semántica se puede proyectar al manejo consciente y lúcido de la situación espacial deseada. Se puede y se debe manejar, la luz con una función expresiva específica, tornándose entonces como medio de expresión”.*¹³

¹² .- ibidem

¹³ .- ibidem pp. 14-15

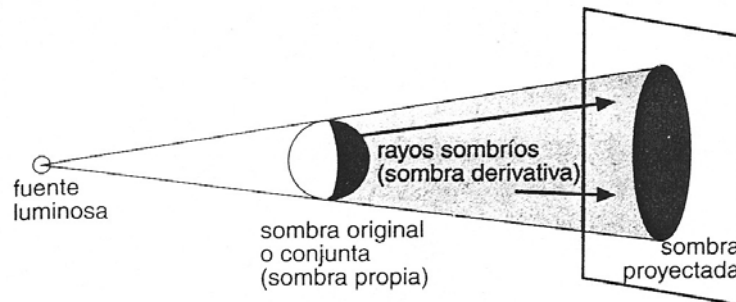
2.2.1. LA PROPAGACIÓN RECTILÍNEA DE LA LUZ

Existen varias teorías sobre la naturaleza de la luz pero no haremos un estudio profundo de ellas ya que nuestro interés es otro. También se sabe que no hay una definición exacta de la luz; además de que no es la luz en sí la que produce sombra. Es a través de una de las primeras observaciones que se hicieron a cerca de su comportamiento, que se explica indirectamente el fenómeno de la sombra: la propagación rectilínea de la luz.

Ésta fue probada durante siglos con unas observaciones comunes: las sombras proyectadas por los cuerpos; los haces luminosos que pasan por ventanas y fisuras; la relación entre el tamaño de las sombras, el de los cuerpos que las proyectan y el de los cuerpos luminosos.

La rectitud de la propagación de la luz "... constituye el fundamento de una rama de la óptica: la óptica geométrica. Ésta se ocupa del estudio de los fenómenos ópticos, admitiendo únicamente la propagación rectilínea de la luz en medios homogéneos. No se cuestiona la naturaleza de la luz. Su propósito es entender o predecir lo que ocurre con los rayos emitidos por una fuente de luz, cuando son interceptados por diversos objetos opacos. Las fuentes de luz en la óptica geométrica se consideran puntuales, esto es, como si estuvieran concentradas en un punto del cual emergen rayos de luz o líneas rectas que representan la dirección de propagación. Un conjunto de rayos que parten de una misma fuente que se

denomina haz. Entonces, si colocamos un cuerpo opaco entre una fuente de luz y una pantalla se comprueba de inmediato que sobre la pantalla aparece dibujada la silueta del objeto".¹⁴



En resumen:

*A esta silueta se llama **sombra**

*La sombra tendrá contornos definidos si el tamaño de la fuente de luz es menor que el del objeto.

*Al espacio tridimensional, entre el objeto y la pantalla se le llama **sombra real** siendo la sombra en la pantalla, su proyección bidimensional.

* A la línea que limita la luz y la sombra se le denomina **separatriz**.

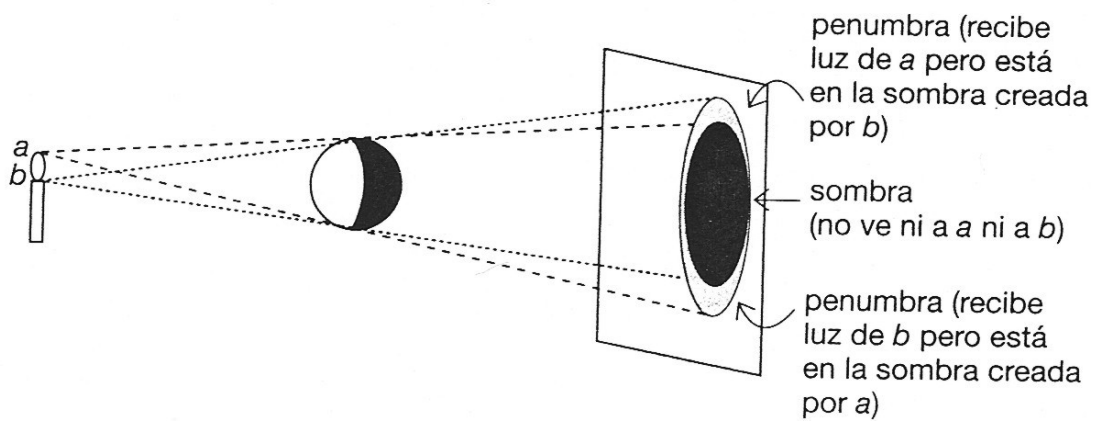
Si las dimensiones de la fuente son mayores, la sombra en la pantalla quedará rodeada por otra región llamada **penumbra**, cuya intensidad lumínica va variando

¹⁴.- Casati, Roberto. *El descubrimiento de la sombra*. Debate, Madrid, 2001.p. 194.

a medida que se aparta de la sombra, ya que recibe una parte de la fuente de luz.

Es una zona de transición entre una oscuridad y claridad relativa.

* la sombra que resulta de esta fuente de luz ya no tiene limites definidos.



2.2.2. FACTORES DE LA LUZ

En cuanto a el efecto de las luces, “... algunas provienen de estrellas como el sol, la luna o la estrella de la mañana. Otras tienen su origen en lámparas y en fuegos. Existe una gran diferencia entre ellas, pues la luz de las estrellas produce sombras del mismo tamaño que los cuerpos, en tanto que las sombras producidas por el fuego son mayores que los cuerpos.

De la pintura. Battista Alberti”.

“Existen dos factores o variables de la luz que determinarán a la sombra:

1) *La posición de la fuente de luz respecto al cuerpo iluminado.*

(Distancia o altura; la dirección y el ángulo de incidencia cambiarán el tamaño de la sombra).

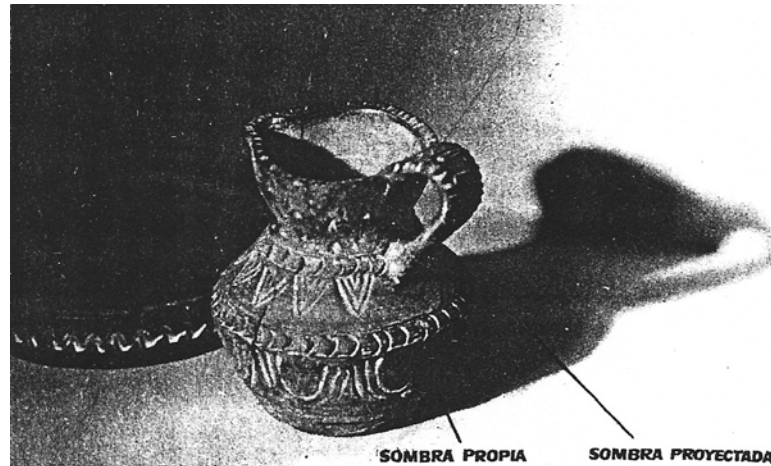
2) *La fuente de luz que puede ser:*

a) *natural que proviene del sol, la luna y la producida por el fuego.*

b) *Artificial: luz eléctrica.*

*Cualquiera que sea la fuente de luz utilizada la calidad (difusa o directa) y la cantidad de la luz (intensa, baja, media) también determinarán la forma y la calidad lumínica de las sombras, incluso llegar a desaparecerlas. Pero la forma de la sombra también puede cambiar según nuestro punto de vista, respecto al objeto y la fuente de luz, por efecto del escorzo. Esto quiere decir que la forma puede verse afectada por la perspectiva”.*¹⁵

¹⁵ .- Parramón, José. *Luz y sombra en dibujo artístico*”. Instituto Parramón. Barcelona. 1971. p. 8.



A la situación planteada por la óptica geométrica respecto a la sombra, es posible agregar otras variables de donde se derivan también otros términos técnicos para designar las distintas situaciones en que la sombra se puede presentar... Por ejemplo, *“la óptica geométrica establece una pantalla como receptora de la proyección bidimensional de la sombra real, la llamada sombra. En la realidad fuera de esta representación geométrica (que claramente se pueden recrear) el soporte de la sombra puede ser cualquier objeto y/o espacio”*.¹⁶

Por ejemplo, en los eclipses de Luna, pasar ésta, a través de la sombra real de la Tierra, se comporta como soporte de dicha sombra real y que nosotros percibimos como una imagen bidimensional en la Luna. En los eclipses de Sol, la Tierra por algunos momentos sería el soporte de la sombra real de la Luna.

¹⁶.- Mateos Felipe et. al. *Curso de Introducción a la Óptica geométrica*.

Incluso, lo común es que “los soportes o la superficie de la proyección suelen pertenecer al mismo cuerpo que produjo la sombra. Basta voltear a nuestro alrededor para comprobarlo. Entonces, cuando una sombra real se proyecta o cae en una superficie distinta a la del cuerpo que la produjo, ya no la denominaremos sombra, como lo hace la óptica geométrica, si no **sombra arrojada**. Cuando la sombra real se proyecte en el mismo cuerpo que la produjo, se le llamará **sombra proyectada**”.¹⁷

Suponiendo que iluminamos a un objeto opaco, se producirá en él una sombra en el lado opuesto al que recibe la luz “... Es un tipo de sombra que podríamos considerar simplemente como la cara del objeto donde inicia la sombra real. Aún así, no podremos dejar de ver “más oscura” esa cara del objeto, independientemente de que la sombra real sea arrojada a la superficie que sea”.

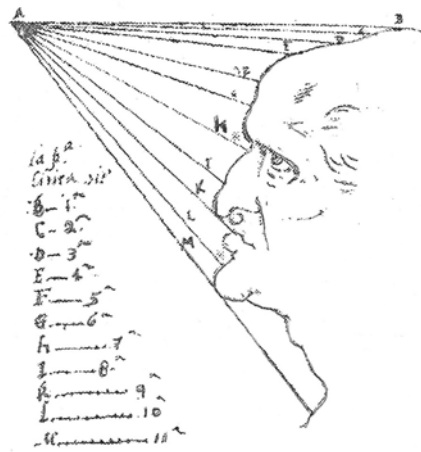
De hecho podríamos ver simultáneamente, dependiendo de nuestro punto de vista, “la sombra arrojada ó proyectada y la producida por la luz, en la cara opuesta del objeto. A esta sombra en los objetos la designaremos **sombra propia**”.¹⁸

Otro tipo de sombras que podemos observar es la **sombra por ahuecamiento**. Estas son sombras que se forman en partes del objeto que se encuentran alejadas (ahuecadas) y la luz no puede entrar hasta ellas.

¹⁷.- Casati Roberto; Op cit p. 239

¹⁸.- Cabe aclarar que diferiremos con Michel Baxandall (1997:20) al asignar este término. Él lo utiliza para “sombras sobre superficies que se apartan de la luz”.

En la siguiente ilustración de Leonardo da Vinci quién escribió ampliamente sobre el fenómeno de la sombra- es representada una fuente de luz A que ilumina un rostro desde B a M. En los extremos inferiores de los segmentos H y L que tocan el rostro, e inclusive, en los segmentos K y M -si no estuvieran tan marcadas las facciones de la nariz y la barbilla- se producirían sombras por ahuecamientos en la forma del rostro.

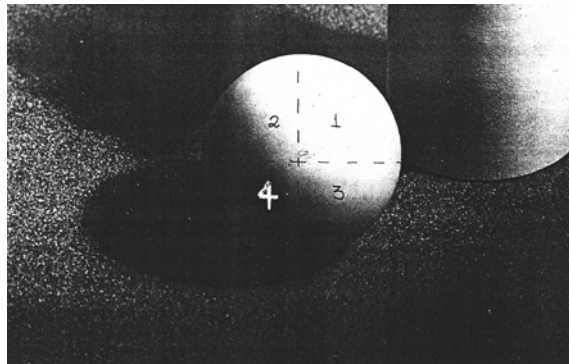


Leonardo Da Vinci. *Rostro iluminado*, S. XVI.

Otro tipo de variación lumínica por efectos de la forma en los objetos es aquella a la que Baxandall llama *sombreado ladeado/inclinado*.

Consiste en “la superficie de un objeto o la parte de ella que esté enfrentada directamente a la fuente de luz, recibirá una luz más intensa que una superficie en ángulo respecto a dicha luz. Como se aprecia en la siguiente ilustración, la sección 1 se encuentra enfrentada

directamente a la luz con una ligera zona en la parte superior de sombreado; en la sección 2 y la 3 podemos observar el sombreado que se va intensificando hasta convertirse en la sección 4, en una sombra propia. Podemos ver también la sombra arrojada de la esfera en el piso.”¹⁹



Los objetos al interceptar los rayos del sol y producir sombra provocan dentro de la sombra real una temperatura más baja dando alivio al calor producido por el.

Por esta razón, la sombra también ha sido interpretada como resguardo, protección o cobijo. “Gonzalo de Berceo en *Los milagros de nuestra señora*, hace una referencia a este aspecto de la sombra:

*Yo, el maestro Gonzalo de Berceo, yendo una vez en romería,
me detuve en un prado verde, de hierba no cortada, lleno de flores,
un lugar a propósito para descansar. [...]*

¹⁹.- Baxandall Michael. *Las sombras y el siglo de las luces*, 1997

... las sombras de los árboles templadas y gustosas

me refrescaron y me quitaron el sudor...

Nunca hallé en el mundo lugar más deleitoso

ni sombra más templada ni olor más perfumado,

despójeme de mi ropa para estar más a gusto

echándome a la sombra de un hermoso árbol.

Bajo aquella sombra aleje mis preocupaciones ,

Oí cantos de aves dulces y melodiosos..."²⁰

Sin duda adquirir la costumbre de observar las sombras puede crear una nueva manera de interpretar y mirar el espacio, la luz, los días, el tiempo y los objetos .
Múltiples y oscuras experiencias visuales armonizadas con luz, que brindan la posibilidad de abordar o andar por el espacio de un modo distinto.

Es por ello que en este capítulo se dan algunas de las definiciones que han existido y existen entorno a la sombra, queda a elección del lector profundizar en alguna de ellas, pero para el presente trabajo las observaciones presentadas se creen necesarias para el conocimiento básico que nuestro estudio requiere.

²⁰ .- De Berceo Gonzalo. *Los milagros de nuestra señora*, México, Porrúa, 1981.

Además de recapacitar sobre el concepto y percepción de la sombra , se llega a la conclusión de que la misma tiene un campo extenso por descubrir, no solo en el campo de la óptica o la psicología sino lo es también en el campo del arte, como elemento plástico, del cual se hablara más adelante.

CAPITULO III. LAS ARTES VISUALES EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX.

3.1. EL ARTISTA COMO INTERPRETE DE LA PERCEPCIÓN.

En este apartado regresaremos al tema que se comenzaba a focalizar en el capítulo I del presente trabajo de investigación y en el cual se trató la percepción y de ahí la percepción visual, de la cual se sirve en gran medida el arte.

Se sabe que el arte ayuda al hombre a descubrir el mundo que le rodea, y a mostrarse a sí mismo las diferentes formas de percibirlo. Es por ello que a través de la Historia del Arte nos es más fácil la comprensión de la forma en que nuestros antepasados percibían el mundo.

“El arte de otras civilizaciones, sobre todo si es muy diferente del nuestro, revela mucho de los mundos perceptuales de ellos y nosotros”¹.

Desde el inicio de esta Historia del Arte encontramos a los artistas quienes tenían una importante labor, aún en nuestros días podríamos hablar de *“La esencia del oficio del artista la cual es ser capaz de aquilatar e identificar las variables esenciales de la experiencia”².*

¹.- Hall E.T; Op cit p. 99

².- ibidem p. 96

El artista al percibir aprende como todo ser humano, pero además siente la necesidad de mostrar *“como ve su tema y cómo se sirve de su medio de expresión para comunicar esa percepción”*.³

“El artista nos puede enseñar mucho acerca de su modo de percibir el mundo. La mayoría de los pintores saben que están manejando grados de abstracción relativa; lo que hacen depende de la visión y ha de ser traducido a otros sentidos”.⁴

E. Hall agrega en la obra citada con anterioridad *“La Dimensión Oculta”*, que: *“Si el artista logra su objeto y el espectador tiene su misma civilización, éste puede poner en la pintura lo que le falta. Todo artista sabe que lo esencial de su oficio es proveer al lector, al auditor o al contemplador indicios debidamente seleccionados, no solo congruentes con lo descrito sino también de acuerdo con el lenguaje no hablado y la cultura de su público. Al artista le toca quitar los obstáculos que pueda haber entre el público y los sucesos que describe. Al hacerlo, abstrae de la naturaleza aquellas partes que, debidamente organizadas, pueden sustituir el todo y formar una frase más limpia y robusta de lo que el lego sería capaz de lograr. Es decir: una de las funciones del artista es ayudar al no artista a ordenar su universo cultural”*.⁵

³ .- ibidem. P. 97

⁴ .-ibidem p. 99

⁵ .-ibidem. p. 101.

Cuando se recuerdan las funciones del artista sin duda se tiene presente al artista rupestre del paleolítico, quién fue seguramente un shaman que vivía en un mundo abundantemente sensorio, que él daba por supuesto y perfectamente natural. No comprendía muchos acontecimientos naturales dado sobre todo que no tenía poder sobre ellos.

“Es muy probable que el arte fuera uno de los primeros esfuerzos del hombre por dominar las fuerzas de la naturaleza. Para el artista shaman, reproducir una imagen de algo pudo haber sido su primer paso hacia el dominio de ese algo”.⁶

El saber ver y oír en profundidad es tan dinámico, que muchas religiones lo han asumido hasta hacer de estas percepciones el trampolín para estados místicos y el eslabón de contacto privilegiado con el mundo sobrenatural. Este sería el caso concreto, de la educación y la consagración oficial de los shamanes o chamanes.

Los chamanes, se han dado a todo lo largo de la historia, muchos de ellos con reconocimiento documental, otros muchos, se han escapado del registro ante el mito. *“Sea cual fuese su condición, todos ellos se han afianzado en múltiples recursos para mantener activa su capacidad de encuentro con las percepciones[...]trascendentales”.⁷*

⁶.- ibidem, p. 103.

⁷.- Chavez, Julio; Op. Cit. pp.37.

Estos individuos que se han esmerado en “ver” lo que para la mayoría se encuentra invisible, se han catalogado como; místicos, visionarios, mediums, genios, etc.

Colocándose ante la sociedad como seres aparte, los chamanes que en su afán por derribar barreras en la percepción del mundo, han llegado a activar la llamada “*inteligencia libre*”⁸. Existen algunas personas que parecen nacidas con la capacidad de aumentar el flujo de información que regula el cerebro para convertirla en conocimiento, otras la padecen involuntariamente a través de estados psicopatológicos, y por último se encuentran las que la adquieren transitoriamente, ya sea espontánea o intencionalmente como resultado de “ejercicios espirituales”, la hipnosis o la droga.

De todos los métodos empleados para alterar, liberar o acceder a una percepción más rica, podemos extraer un factor común compuesto por la activación de recursos que se encuentran fuera de las normas y las conductas preceptuales de las sociedades modernas.

“El misticismo es un ejercicio de “alienados”, la hipnosis y la hiperventilación; solo como terapia y las drogas se asocian al vicio como causa de delitos. Aquel que se atreve a transgredir los cánones, se puede liberar de cargas represivas impuestas por la cultura,

⁸.- término anteriormente empleado, revisar nota al pie no. 7.

pero también, puede marginarse y en el peor de los casos, convertirse en "títere" de otro sistema de poder igualmente represor".⁹

Una alternativa que tiene el hombre de lograr esos estados alterados de percepción sin caer en la "anormalidad" es el arte.

El arte ayuda al entendimiento de la percepción que tenían nuestros antepasados un ejemplo de esta idea la cita Hall con los psicólogos Dörner y Giedion quienes se interesaron en las percepciones. Su obra mostró que *"estudiando las producciones artísticas del hombre es posible aprender mucho acerca del mundo de los sentidos en el pasado y de cómo la percepción del hombre cambia con la índole de su conciencia de la percepción"*.¹⁰

"El hombre ha vivido en mundos perceptuales muy diferentes y el arte es una de tantas abundantes fuentes de datos de la percepción humana. El artista su obra y el estudio del arte en un contexto de comparación transversal entre distintas culturas, los tres proporcionan valiosa información, no solamente del contenido sino también lo que es aún más importante, de la estructura de los diferentes mundos perceptuales del hombre".¹¹

⁹.- ibidem, p. 46.

¹⁰.- Hall ; Op cit p. 104.

¹¹.- ibidem. p.113

Aunque el artista actualmente no se considera un shaman, se considero más tarde como un traductor de la realidad casi con capacidades especiales. En el siglo pasado comenzaron las teorías radicales a cerca de la capacidad en general del ser humano por tener habilidades artísticas, aunque no es este el tema a tratar en el presente trabajo, la inclinación por hacer hincapié en esta idea es dar una pauta a lo que se cree “la razón de existir que tiene el artista” , la cual proviene del interés y la necesidad que tiene por descifrar y expresar las ideas (a veces abstractas) a las que nos lleva la percepción de nuestro entorno y la comprensión del mismo.

3.2. ¿QUÉ SON LAS ARTES VISUALES?

El arte tiene un papel importante que desempeñar en el refinamiento de nuestro sistema sensorial y en el cultivo de nuestra capacidad de imaginación. El arte ayuda al estudio y a la acumulación de conocimiento.

El arte se distingue por trascender el simple fin lingüístico, por usar primordialmente códigos estéticos, creando representaciones imaginarias que adquieren valor de signo en la medida en que se dan como un doble del mundo creado. El mensaje estético no sólo conduce hasta el sentido sino que tiene un valor en sí mismo, es un mensaje objeto.

Por ello para la comprensión de ese objeto y por propósito del presente trabajo de investigación se tiene que centrar este, en las Artes Visuales.

Se tiene así que las Artes Visuales, "Son lenguajes constituidos –como todos- por signos inmersos en códigos ligados a cargas culturales fácilmente alterables al ser mezclados con criterios de análisis distintos, a veces contradictorios y difíciles de integrar en un modelo complejo, y aunque de modelización estricta del lenguaje no es posible, tratemos de restringir lo ambiguo que resulta todo mensaje emitido en cualquier sistema, centrando la atención en los recursos visuales o elementos de

representación que utilizan las artes plásticas, sin pretender vincularlos con cargas simbólicas derivadas de un contexto cultural determinado.”¹²

Se está hablando entonces de un conjunto de información transferida por medio de mensajes o signos inmersos en sistemas caracterizados por manejar estímulos sensoriales, primordialmente visuales.

Es común escuchar en opiniones o discursos teóricos la alusión a lenguaje pictórico, escultórico, fotográfico, etc. Pero pocas veces queda claro cuales son los signos formales que componen dichos lenguajes; o expresado de otro modo, cuales son las características de los elementos que lo conforman. Para poder identificarlos es necesario ubicar el contexto en que se plasman.

Ahora bien, para poder entender un lenguaje, *“hay que conocer la naturaleza de los signos que lo conforman, en el caso de la expresión espacial, los signos están identificados como fuerzas de atracción visual: punto, línea, superficie; que a su vez conforman el espacio gráfico por medio de posiciones, contornos, direcciones, tonos, tamaños, forma, brillo, color, textura, escala y movimiento”*.¹³

¹² - Chavez Julio; Op cit. p. 11.

¹³ - E. T. Hall, *El lenguaje Silencioso*, p. 15-32.

Cada técnica y disciplina dentro de las Artes Visuales *“opera con códigos múltiples y distintos, identificando la relación significante-significado por medio de convenciones que poseen un carácter estadístico, dependiendo del número de individuos que las reconocen y las aceptan, cuanto más amplia y precisa es la convención, el signo es más codificado”*¹⁴.

Entre las artes visuales encontramos: La pintura, la escultura, la fotografía, el grabado, el videoarte, el diseño gráfico, el performance, el happening, el cine, la arquitectura, entre otras. Todas se caracterizan por emplear técnicas visuales o plásticas incluso ambas, es por esta razón que existe un debate entre llamarlas Artes Visuales o Artes Plásticas, se decidió usar el término ya que es el título de la carrera que se estudió.

¹⁴.- G. Kepes, “El lenguaje de la Visión”, p 29-35

3.3. LAS ARTES VISUALES EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO

XX

En las primeras décadas del siglo XX, cuando los artistas vierten esfuerzos en la creación de los entornos para expandir la gama de percepciones en el espacio, los intentos quedan sujetos a lo visual. Los artistas siguen tratando de elaborar formas con lenguajes de la escultura y la pintura sin pensar en el entorno como generador de la vivencia artística, la cual tiene códigos híbridos, compuestos por esquemas que la arquitectura ha llegado a rozar, pero nunca a dominar en su totalidad.

Con el transcurso del tiempo se nota en algunos casos que lo último que se pregunta el artista es la repercusión que puede tener su obra en un público masivo o en un solo receptor individual; y éste, a su vez, le resulta difícil racionalizar objetivamente una obra que posee densidad en sí misma.

Pocos artistas del siglo pasado han producido alguna obra de arte con características técnicas tradicionales que hayan transgredido el espacio de exhibición para explorar discursos preceptuales envolventes.

Este interés en el artista se hace más evidente desde la segunda mitad del siglo XX, es aquí donde cabe citar un resumen que nos presenta Martínez A. en su obra *"De Andy Warhol a Cindy Sherman"* sobre la historia del arte en los últimos cincuenta años :

*“ Los cincuenta serían los años del expresionismo gestual y matérico”.*¹⁵

*“Los sesenta estarían dominados por un lado por el uso de las tintas planas de brillantes colores”*¹⁶ –como el arte pop, op y la abstracción postpictórica-. Por otra parte tenemos la solidificación de movimientos como el Performance, arte de la tierra, arte cinético, arte corporal, el Situacionismo, etc.

*“Los setenta por el rigor teórico del minimalismo y el ensimismamiento autorreflexivo del conceptual”*¹⁷. Además del arte funk, del arte póvera, el ensamblaje, la instalación y los llamados Site woks.

*“Los ochenta por un revisionismo histórico que deriva en la aparición de una serie de neos (neo-pop, neo-minimal, etc) junto a la entronización de una nueva subjetividad encarnada en una variedad de neoexpresionismos locales”.*¹⁸

*“Los noventa, además de completar el proceso de exaltación de la subjetividad, empeñada ahora en afirmarse en los valores de la diferencia –étnica, sexual, cultural-, acogen la definitiva afirmación de la fotografía como vanguardia y hacen de la instalación el epígono y paradigma del arte de fin de siglo”.*¹⁹

Es aquí donde cabe hacer un hincapié al arte de Instalación el cual analizaremos con más detalle en el próximo capítulo.

¹⁵ .- Martínez A. *De Andy Warhol a Cindy Sherman*. Universidad Politécnica de Valencia, 2000, p.12

¹⁶ .- idem.

¹⁷ .- idem

¹⁸ .- idem

¹⁹ .- idem

También cabe aclarar que si bien no se explica con más detalle alguna de las manifestaciones artísticas antes citadas de las décadas pasadas después de los cincuenta, no es porque no se consideren importantes sino por lo extenso de su estudio, de nuevo dejamos a elección del lector la profundización de algún tema en específico, se recomiendan algunas obras citadas en la Bibliografía del presente trabajo.

Se encuentra así que una de las intenciones del arte del siglo XX (sobre todo en la segunda mitad), es transgredir el espacio tradicional de representación; derribar las barreras del marco o pedestal y dispersar el efecto artístico en elementos contextuales.

CAPITULO IV.

EL ESPECTADOR DENTRO DEL ARTE DE INSTALACIÓN Y LA SOMBRA COMO ELEMENTO PLÁSTICO.

4.1. EL ESPECTADOR.

Cuando nos referimos a las Artes Visuales sin duda se incluiría en la idea de las mismas a la “obra de arte”, así tenemos que si partimos de la definición que nos da Aratza Lauzirica en el libro “De la obra al espectador”, la obra de arte es *“entendida como un proceso de comunicación, lo cual la emparenta con otros medios como el propio lenguaje, o como los medios de comunicación de carácter periodístico, la publicidad, etc... Es decir todos aquellos medios que establecen una relación entre un emisor, con una intención de transmitir algún tipo de mensaje a un receptor, como en el caso del arte, llamado espectador”*.¹

En el mismo libro encontramos el siguiente esquema:



¹ .- Universidad del País Vasco. “De la obra al espectador”, p, 59.

Como se observa en este esquema el Espectador es aquel que recibe el mensaje/idea que el artista/creador ha materializado mediante la obra de arte.

Apartir del siglo XX el objeto de arte tradicional se va desmaterializando y transformando en un entorno dándole gran importancia a la noción de participación. *“Abordando esta problemática desde este apartado de desmaterialización y transformación en un “entorno pluriartístico y polisensorial”, o en un objeto multidimensional y universal, dónde no se dan respuestas, sino que se suscitan las preguntas subyacentes, estableciéndose como dice Frank Popper : “relaciones completamente nuevas entre objeto de arte, el artista y el público”².*

El entorno pluriartístico lo podemos definir *“... como cúmulo de fuerzas internas que encadenan y desencadenan el proceso intercomunicativo e interaccional entre el objeto/el espacio-el artista/el público”³.*

La participación del espectador en las Artes Visuales se promueve a través de principios pasivos y principios activos como apunta Frank Popper:

Principios activos, aquellos que promueven la participación del espectador desde un comportamiento explorativo del espacio artístico ó desde un comportamiento manipulativo del objeto artístico, suscitando la presencia y desarrollo del “homo ludens”

².- ibidem p. 13

³.- idem

y que desemboca en la llamada "obra abierta"[...]Principios pasivos, son aquellos que centran la atención visual y mental del espectador, desencadenando procesos perceptivos, psicológicos, simbólicos, imaginativos, etc".⁴

Hans Joachim ALBRECHT habla de 4 situaciones, ejemplos de acercamiento del espectador con relación a la escultura:

1. *"La escultura se halla frente al espectador como una imagen reflejada que le ayuda a conocer su propia existencia. Las imágenes plásticas de personas cumplen sobre todo esa función.*

2. *La escultura se presenta al espectador como un objeto. Contemplando la independencia de la misma el hombre puede orientar y precisar su relación con el mundo. Esta relación objetiva puede establecerse sobre todo en el caso de obras de carácter material.*

3. *La escultura aparece ante el espectador como la proyección de un pensamiento que rebasa imaginativoamente la realidad dada. A este grupo pertenecen en especial, por su carácter de modelo, obras de escultores que crean según el estilo constructivista.*

⁴ .- ibidem p. 14

4. La escultura y el espectador constituyen un grupo de acción que dura cierto periodo de tiempo, las obras cinéticas producen de manera especial tal estado de unión vital".⁵

La Escultura pertenece a las Artes Visuales de las cuales ya se hablo en el capítulo anterior, hablando en específico de esta disciplina si damos un vistazo a la historia del arte nos encontraremos con un sin fin de información, pero es a partir de la segunda mitad del siglo XX donde artistas visuales comienzan a preguntarse que sucede con el espacio dentro y alrededor de la obra así como a demostrar interés por la participación del espectador es por estas y otras razones que nace el arte de Instalación pero el cual, como veremos tiene antecedentes desde la primera mitad del siglo XX.

⁵.- Veáse *Escultura en el siglo XX, Conciencia del Espacio y configuración artística*. Barcelona, Ed. Blume, 1981. p. 150.

4.2. ¿QUÉ ES EL ARTE DE INSTALACIÓN?

El arte de Instalación, *"...cubre una gran área de práctica e investigación en el arte Contemporáneo y tiene la noción de exhibición y de una actividad que actualmente está en todos lados como cualquier otra forma de hacer arte"*.⁶

El término "Instalación" fue establecido como parte del vocabulario de las Artes Visuales *"...Muchos artistas y críticos se han referido a esta actividad como una expresión del concepto de "Gesamtkunstwerk"(un objeto artístico integral), es un trabajo artístico total, así como parece que toma prestada de un espectro muy grande de disciplinas su historia aunque muchas veces este mal definida surge de narraciones individuales como arquitectura, pintura, escultura, teatro y performance, no es sorpresa que hasta en sus manifestaciones contemporáneas la instalación continúe expresando sus lealtades. Por lo tanto la práctica es definida por su cualidad "híbrida", concentrando nociones diversas hasta contradictorias dentro de su influencia"*⁷.

"El término comienza a ser usado más frecuentemente hasta la década de los 90`s y este término describe una forma de hacer arte que rechaza la concentración en un objeto en favor de la consideración de las relaciones entre un número de elementos o de la interacción entre cosas y su contexto".⁸

⁶ .- De Oliveira N., Oxley N., Petry M. *Installation art*. London, Thames and Hudson, 2001.p.7.

⁷ .- De Oliveira N., Oxley N., Petry M. *Installation art*. London. Academy Group, 1993.p. 7.

⁸ .- De Oliveira N., Oxley N., Petry M., 2001; Op cit. p.7

La instalación esta definida no tanto por *“la diversidad de espacio, trabajos y actitudes sino por sus diferencias a través del acto de abrazar una multiplicidad de formas de arte, medios, cultura e historia necesariamente hereda las diferencias y discordancias que hay entre ellas”*.⁹

La prominencia de las instalaciones en sitios no artísticos también continua figurando entre los intereses de los artistas de instalación. *“La activación del lugar o del contexto de intervenciones artísticas sugiere una lectura localizada y muy específica del trabajo y se preocupa no solo del arte y sus fronteras pero es un acercamiento continuo y reiterado, es una fusión del arte y vida[...]Por lo tanto la instalación debe representar el deseo del artista de extender el área de práctica del estudio al lugar público. Al reclamar el territorio más allá de la esfera privada el artista amplía el control que tiene de la exhibición de su trabajo”*.¹⁰

“Una instalación está compuesta de materiales o fragmentos de objetos diferentes, despojados de su función original y se propone para ellos un nuevo fin. Cualquier objeto puede formar parte de ella”.¹¹

En la instalación se mezclan técnicas como la pintura, escultura, cine, arte lumínico, entre otras. Así mismo al disponer de elementos como películas,

⁹.- De Oliveira N., Oxley N., Petry M., 1993; Op cit. p. 7

¹⁰.- De Oliveira N., Oxley N., Petry M., 2001; Op cit p. 7

¹¹.- Figueroa Monica. *Instalación...¿arte o moda?(licenciatura en comunicación y peridísmo)*. UNAM. México. 2000. 88pp.

diapositivas, música, bailes, instrumentos así como sonidos de risas, gritos, respiración, la multitud, etc. *“ la intención es comprometer al espectador de un modo total. Los diferentes medios se integran, provocan diversas emociones actuando sobre el sistema nervioso”*.¹²

En la historia de la instalación han existido Galerías que se dedican a la exhibición del arte de instalación ya sea completamente o parcialmente como: *“ el “De Appel” en Amsterdam’s en los 70’s , el “PS1” de Nueva York, el “Martes Factory” en Pittsburg, “Matt’s Gallery” en Londres, “Museum of Installation” también en Londres que comienza al final de los 80’s. Unido al establecimiento de estas galerías más pequeñas hemos visto la aparición de un creciente número de instalaciones en exhibiciones grupales grandes en el circuito internacional del arte. Una de estas exhibiciones con el título sugestivo de “Ambiente” se hizo como parte de la Viena de Venecia de 1976, posteriormente en 1986 en el proyecto “Chambres d’Amis” (cuartos de amigos), en el que los artistas usaban cuartos en lugares privados en Gante. En 1987 en los proyectos de escultura en sitios alrededor de la ciudad de Münster, y en Berlin “Die Endlichkeit der Freiheit” (el final de la libertad) en 1990. En 1991 la Carnegie Internacional comisionó a varios artistas seleccionados a hacer instalaciones dentro del marco de las colecciones de la historia del Museo de Carnegie y el “Documenta” de 1992 incluyó instalaciones dentro de varios espacios de la galería usados para el show y también afuera en las calles y parques de Kassel”*.¹³

¹² .- idem p.18.

¹³ .- De Oliveira N., Oxley N., Petry M. 2001; Op cit. p.8

4.2.1 MARCO HISTORICO

La idea de que uno pudiera proveer una historia de la Instalación es curiosa debido a su juventud relativa, además de la escasez de información en español, está historia de todos modos se puede tratar aunque *“debe ser más que un simple recuento de todas las ocasiones en las que en el siglo XX en el que formas similares han hecho aparición, por supuesto hay una lista que se puede hacer fácil: la inclusión del Futurismo, el Cubismo, los ready-mades de Duchamp; Dadaísmo y las construcciones de Schwitters y Baader; El Lissitzky y el constructivismo con sus acercamientos al espacio; otra vez Duchamp y sus contribuciones a las exhibiciones surrealistas en 1938 y 1942; el espacialismo de Fontana; el Ensamblaje; los Hapenings; Klein y Manzoni; los tableros Pop de Kienholz, Oldenburg, Segal y Thek; Fluxus; el Minimalismo; el arte de la Tierra; el Arte Pobre; el Arte procesual; el Arte Conceptual;... pero esto no es mas ni menos que la historia de el arte contemporáneo”*.¹⁴

Sin querer profundizar en el análisis histórico es importante reconocer la deuda que tiene con ciertos artistas o movimientos específicos de arte entre los cuales...

“El Suprematista El Lissitzky creo lo que se considera la primera Instalación el “Proun Environment” 1923. El aludió a la noción de espacio como un material físico con propiedades como la madera o la piedra, el espacio podría entonces ser convertido en una forma, un legado que es claramente visible en las instalaciones contemporáneas”.¹⁵

¹⁴ .- De Oliveira N., Oxley N., Petry M. 2001; Op cit. p. 9

¹⁵ .- De Oliveira N., Oxley N., Petry M. 1993; Op cit. p. 7

“El dadaísta Kurt Schitters, y su restaurante “elementarista”, Lucio Fontana y sus ambientes de luces fluorescentes durante los cuarentas. Duchamp quién construyó un laberinto de cuerda atada alrededor de los paneles donde se habían instalado los cuadros (Milla de cuerda), una intervención que requería de la participación activa del público para ver la obra”.¹⁶

Tenemos en la década de los 60’s al Land Art el cual “...hace por abandonar el museo o la galería y son realizadas en un contexto natural la montaña, el mar, el desierto o la misma ciudad, hay instalaciones que intentan crear una aceptación no racional con el fin de provocar ilusiones placenteras y agradables, alertan todos los sentidos excitando al público por una inmersión en los acontecimientos totales al espacio, mezclan diferentes medios, proyecciones, música, baile”.¹⁷

Al mismo tiempo en los 60’s encontramos instalaciones“...por Joseph Kosuth, Tadashi Kawamata y Per Barclay, el medio ambiente es el anfitrión al trabajo, muchas veces origina las piezas y forma una relación dependiente por ambos lados”.¹⁸

La Instalación en este aspecto como otras formas de arte y “ocupa territorio que es visto tradicionalmente fuera de las Artes Visuales en formas tempranas de teatro se hicieron en contra del petardeo de la ciudad y eran formas tempranas de la fabricación

¹⁶ .- Dempsey Amy. *Guía enciclopédica del arte moderno*. Ed. Blume, 2002, p. 247

¹⁷ .- Figueroa Mónica; Op cit. p. 18

¹⁸ .- De Oliveira N., Oxley N., Petry M. 1993; Op cit p. 7.

urbana con una actitud donde la vida se convertía en arte y el arte se convertía en vida".¹⁹

"...El "Beanery" de Edward Kienholz, el "Roxy" de Claes Oldenburg y el "Cavalli" de Jannis Kounellis, todos se originaron en los 60's aunque tengan puntos de vista esencialmente diferentes estos también como el trabajo de Paul Thek, pueden ser vistos como los precursores directos de el "tableux" de Guillaume Bijl en los 80's y 90's. Estos Ensamblajes de la vida cotidiana están reconstituidos dentro de la galería mientras la forma permanece sus funciones y sus significados son desnudados".²⁰

Los medios basados en el tiempo como la acción en vivo, el cine, el video, juegan un rol activo en hacer de la instalación contemporánea "*... un acceso a la narrativa así como eventos basados en la duración, cuando artistas como Bill Viola, Gary Hill y Dara Bimbaum presentaron sus instalaciones en el "Documenta" en 1992 en Kassel, ellos claramente mostraron el potencial narrativo de los medios a su disposición, el espectador se vuelve parte integral y virtual de una duración en una experiencia común, el "Stadium de Muntadas" jugaba con la relación de poder entre los medios y las masas usando películas, diapositivas y un medio ambiente construido".²¹*

¹⁹ .- idem

²⁰ .- idem

²¹ .- idem

Aún cuando mucho de la práctica de la instalación actual parece habitar espacios específicos y físicos lo hace muchas veces más allá “...del contenedor arquitectónico, el trabajo puede existir esencialmente dentro de un espacio dado, pero esto no ha hecho que los artistas no transporten su obra hacia los alrededores hacia espacios inimaginados”.²²

La casa perdida de Christian Boltanski es como “un enjuiciamiento a las atrocidades a la población judía dentro del régimen Nazi en Alemania y esto se llevo acabo en un lugar destruido, esta intervención proyecto exitosamente el espectro del pasado al mismo tiempo que mostraba que no había desaparecido el edificio al intervenir un espacio imaginado”.²³

Con el cambio de siglo, el arte de instalación “Se ha establecido como un género mayor, con un gran número de artistas que crean obras que pueden catalogarse como instalaciones. Aunque la práctica de la instalación ha aumentado, su gran flexibilidad y la inmensa variedad de la obra que engloba ha convertido el término de instalación en un carácter más general que específico”.²⁴

²² .- ibidem p. 11

²³ .- idem

²⁴ .- Dempsey; Op cit. p. 250

4.2.2. DIVISIONES DE LA INSTALACIÓN.

Dentro del arte de instalación se puede hablar de divisiones dentro de la instalación: *"...Lugar(Site), Medios(Media), Museos y Arquitectura"* proyectos de tierra y cuerpos *"...estas categorías no tienen una autoridad última y muchos artistas hacen trabajos que están en varias de estas categorías al mismo tiempo y también producen muchas otras cosas que no pueden ser clasificados como instalación".*²⁵

Se han clasificado estas categorías en incisos de la siguiente forma:

A) SITE (SITIO).

Durante los sesentas la idea de una obra de arte como un "Environment" (Ambiente), *"...fue elaborado más allá del hecho básico de que el espectador debería más que mirarlo, habitarlo como habita el mundo, un componente clave en este desarrollo fue Robert Smithson , quién formulo la distinción entre un sitio, un lugar específico o una locación en el mundo y un "no sitio" , la representación en una galería de este lugar en la forma de materiales transportados, mapas y documentación relacionada era importante hacer esta distinción porque mientras Smithson y otros artistas del Land art americanos como Michael Heizer, Nancy Holt, James Turrell y Walter de María estaban operando en lugares fuera de las galerías , su trabajo seguía dependiendo del marco interpretativo que daba un sistema de galería esto también era verdad para las actividades basadas en la*

²⁵ .- De Oliveira N., Oxley N., Petry M. 2001; Op cit. p.7.

tierra para artistas británicos como Richard Long y Hamish Fulton. Holt encapsulaba su conciencia de esta interdependencia en una declaración de deseos de 1980:

“Idealmente a mi me gustaría vivir seis meses al año en mis lugares de escultura y seis meses en New York, donde puedo trabajar en videotapes, películas, fotografía y dibujo”.

Smithson enlisto 10 puntos de diferencia entre los Sitios y los No- Sitios:

<u>SITIOS</u>	<u>NO-SITIOS</u>
1.- <i>Limites abiertos</i>	<i>limites cerrados</i>
2.- <i>Una serie de puntos</i>	<i>Una serie de materia</i>
3.- <i>Coordinados externos</i>	<i>Coordinados Internos</i>
4.- <i>Subtracción</i>	<i>Adición</i>
5.- <i>Certeza indeterminada</i>	<i>Incerteza determinada</i>
6.- <i>Información esparcida</i>	<i>Información contenida</i>
7.- <i>Reflejo</i>	<i>Espejo</i>
8.- <i>Borde</i>	<i>Centro</i>
9.- <i>Algún lugar (físico)</i>	<i>No lugar (abstracto)</i>
10.- <i>Mucho</i>	<i>Uno</i>

Implícito en la terminología de Smithson's en su enumeración de las polaridades relevantes está la idea de que en un trabajo más que ocupar un lugar designado actualmente constituye este lugar".²⁶

En el complejo irreducible de trabajo "...lugar y experiencia sobre el tiempo por el espectador se ve claramente en las notas de Walter de María para su "Lightning field" de 1977. Situado en una planicie semiárida en Nuevo México, el trabajo comprende postes de acero verticales puestos en una red de 1 milla por 1 kilómetro. La altura de los postes varía con el terreno y hace que las puntas arman como un plano en donde se podía soportar una placa de vidrio imaginaria. Esparcido en el recuento cuidadoso y casi obsesivo de María de los hechos brutales de su trabajo inmenso encontramos declaraciones como: La tierra no es el lugar para la obra sino es parte de la misma".²⁷

Actualmente los artistas encuentran posible usar la galería como "un sitio, Guillaume Bijl convierte espacios de arte en un cuarto de show de carros usados, un gimnasio o una tienda de ropa masculina, Joseph Kosuth los usaba para pensar en las complejidades de la representación en nuestra cultura. Ilya Kabakov los remodela por ejemplo como apartamentos residenciales o como una escuela abandonada mientras Christian Boltanski los transforma en archivos".²⁸

²⁶ .- ibidem p. 33

²⁷ .- ibidem p.34

²⁸ .- ibidem p.35

Muchas veces el sitio interno de un lugar de exhibición “*está tan cargado visual o históricamente que las instalaciones no pueden hacer más que hablar sobre ese espacio mismo[...] El techo inhalado de Cornelia Parker mostraba rollos de cobre aplicadas al interior de un edificio creando una falsa perspectiva de una realidad externa la visión era completada por el ojo del espectador que se encontraba con una alteración que no se esperaba del sitio*”.²⁹

B) PROYECTOS DE TIERRA

La instalación que utiliza el campo como un sitio, son tan variadas como los artistas que las crean así como sus razones para usar el medio ambiente.

“El “*Belvedere*” de Ron Haseldon para el TSWA3D en Dartmoor de 1987 consistía en una gran estructura que ayudaba al espectador a treparse hasta arriba de los árboles y ver el bosque desde un punto de vista que no estamos acostumbrados”.³⁰

“Eve Laramée trae a la naturaleza a un espacio de galería en su “*Réquiem*” para “un fluido azul” de 1991, la obra está hecha de un vidrio de cobalto natural, una bobina que induce chispas eléctricas un frasco de laboratorio que contiene sulfato de cobre y moldes de orejas humanas en las paredes, utiliza minerales en una escala grande en interiores para referir a su estado natural original al mismo tiempo que sugiere la transformación del uso por el hombre”.³¹

²⁹ .- De Oliveira N., Oxley N., Petry M. 1993; Op cit p. 13

³⁰ .- ibidem p.21

³¹ .- idem

C) MEDIOS

Los procedimientos que activan el potencial de *"...significados reprimidos de un lugar específico que juegan un espacio y tiempo reales de las dimensiones imaginativas de los varios medios electrónicos que cuestionan las "verdades" culturales reflejadas en los patrones de colección y exhibición en los espacios privilegiados del arte y que relacionan el espacio social con el que operan el sentido de lo "público", "privado" y "comunal" encontrado en el lenguaje arquitectónico todos entran dentro del término"*.³²

"Muchas instalaciones presentan nuevas tecnologías y se enfocan en el elemento basados en el tiempo".³³

Algunas asociaciones sueltas de artistas alrededor de George Maciunas, conocidos como Fluxus y trabajando en Alemania y en Estados Unidos *"...comenzaron a explorar espacios mediáticos desde finales de los 50's en adelante Paik en su obra , primero con sonido y subsecuentemente con video, situaciones en las cuales la audiencia podía interactuar con la tecnología construyendo sus propios mensajes y al mismo tiempo retando a la autoridad impenetrable de los medios, para acceso aleatorio cortó un carrete de casete y pego la cinta a la pared, equipo de playback fue proveído con una cabeza portátil, hace que uno pueda dibujar a través de las secciones deseadas de este casete, similarmente obras que hizo después permitía a los espectadores manipular por medio de campos magnéticos alimentar señales de sonido en un monitor de tele la*

³² .- De Oliveira N., Oxley N., Petry M. 1993; Op cit p.20

³³ .- idem

*forma para modificar o distorsionar la imagen en la pantalla. Wolf Vostell incorporó pantallas de tele en sus pinturas”.*³⁴

La colonización por artistas del sueño y los espacios de los medios han sido de importancia política. por ejemplo “...en el uso del lenguaje de la publicidad por Barbara Kruger, las proyecciones de Krzysztof Wodiczko o las video instalaciones de Dara Birnbaum, Nam June Paik, Marie-Jo Lafontaine and Gary Hill y de las palabras del artista Estadounidense Jenny Toser que puedes encontrar en las cabinas de teléfono en escaparates de LED y saliendo de anuncios espectaculares:

“Proyectame de lo que yo quiero”

“Ve hacia donde la gente duerme y ve si ellos están seguros”

“Toma un tiempo antes de que puedas pisar sobre cuerpos inertes y seguir adelante con lo que tu quieres hacer”.

*Aunque estas frases no son específicas se refieren en una forma muy directa a uno de los mayores asuntos de la existencia contemporánea: SIDA, indigentes, hambre, etc. Un asunto clave en un arte como este es que al lanzar tu mensaje lo haces en términos que se refieren a la forma en los que estos problemas son representados a nosotros en los medios, es la forma de experiencia la que importa”.*³⁵

³⁴ .- De Oliveira N., Oxley N., Petry M.; Op cit. p.81

³⁵ .- ibidem p. 80

Jenny Holzer *“cuestiona la fisicalidad del mensaje de los medios a través de sus obras instaladas a través del LED (iodos que emiten luz) que flashean sus verdades al espectador, estos mensajes están también grabados en bancos de piedra como en su serie “Under a Rock”*.³⁶

D) MUSEO

Algunos artistas de la instalación han puesto en duda los objetivos, o el trabajo de los museos desde Duchamp y Magritte, hasta nuestros días.

Existe un elemento relacionado con la forma en que se concibe a la instalación desde esta perspectiva del museo, es así como *“... la instalación es como un arreglo de cosas dentro de un ambiente de galería y que traspasa o interfiere con la actividad de la organización de una exhibición en este sentido hay dos trabajos por Duchamp que podrían ser mencionados: **El primero** hecho en 1938 para la Exhibición Internacional de Surrealismo en París eran 1200 costales de carbón, **el segundo** La milla de cuerda instalada alrededor de los “primeros papeles de surrealismo” en la Madison Avenue en 1942. Lo que fue significativo de estas dos obras es que no eran discretas pero tomaban todo el espacio de exhibición y sus contenidos como su lugar”*.³⁷

Comenzando en 1951 con *“Growth and form”* (crecimiento y forma), Richard Hamilton organizó solo y en colaboración del Grupo Independiente, un número de

³⁶ .- De Oliveira N., Oxley N., Petry M. 1993; Op cit. p.20

³⁷ .- De Oliveira N., Oxley N., Petry M. 2001; Op cit. p. 124

exhibiciones en la década siguiente, la última en esta secuencia, fue “an Exhibit”(una exhibición) en 1957. Más que presentar un material relacionado a un tema en particular, el tema de esta exhibición era ella misma, consistía en paneles de varios tamaños y colores, transparentes, translúcidos y opacos suspendidos desde el techo en una red octagonal: La Instalación fue empírica; no se preconcieron planos y la posición de cada panel era determinada solamente por el resultado al considerar el espacio y la locación de los paneles ya colocados. Cada instalación podía resultar en una improvisación completamente diferente para crear un trabajo constructivista de arte en una escala ambiental”.³⁸

Un espectador caminando en este espacio de exhibición era saludado “... por un arreglo que constantemente cambiaba de relaciones abstractas entre diferentes elementos”.³⁹

La autoconciencia promovida por proyectos de este tipo, la conciencia del tipo de experiencia que visitar una exhibición tiene, lleva a otro factor más grande: “... el cuestionarse el status de un museo, lo que pensamos de los objetos está íntimamente conectado a su disposición física para verlas, su agrupamiento, su orden y su juxtaposición. Sistemas de clasificación más allá de ser estructuras objetivas llevan consigo los prejuicios y las suposiciones de aquellos que los usan”.⁴⁰

³⁸ .- idem

³⁹ .- idem

⁴⁰ .- De Oliveira N., Oxley N., Petry M. 2001; Op cit p.124

Se tiene como ejemplo a 2 artistas de los 90`s que utilizaron para su obra puntos de partida diferentes para su exploración del proceso de museificación del arte y de la vida: *“El “Regallager” de Barbara Bloom en la Gipsformerei der Staatl Museen , en Berlín (1990) hizo uso de la colección permanente solo que la reacomodo para crear contrastes y significados inesperados dentro de la estructura de la organización, usa frecuentemente imágenes múltiples de ella misma reproducidos como objetos de museo como en su reinado del narcisismo, para poner a las mujeres dentro de dominios históricamente masculinos”*.⁴¹

Otro artista fue Joni Mabe *“...quién realiza una obra llamada “Travelling Elvis Museum” (El museo viajante de Elvis) de la galería “Zero One” en Los Angeles (1989) muestra su gran colección de memorabilia de Elvis así como sus objetos conocidamente Kitsh como “un relicario de las uñas de los pies de Elvis” que contiene una uña encontrada en un tapete en Graceland, o sus tapetes de oración de Elvis que estan dirigidos hacia Nashville para ser usados”*.⁴²

Estos artistas cuestionaron las estructuras que confirman el estatus así de cómo es diseminado el arte.

⁴¹ .- De Oliveira N., Oxley N., Petry M. 1993; Op cit p. 19

⁴² .- idem

E) ARQUITECTURA

La disolución final de las paredes de galería como “*una barrera física pavimentaron el camino para su afirmación como un soporte ideológico o pantalla*”.⁴³

En 1973 un grupo de artistas que trabajaban en Nueva York, Laurie Anderson, Tina Girouard, Suzanne Harris, Jene Highstein, Bernard Kirschenbaum, Richard Landry y Gordon Matta-Clark desarrollaron un proyecto alrededor de la noción de “Anarquitectura”. Matta- Clark discutió la idea en una entrevista al año siguiente:

“...Nuestro pensamiento de la Anarquitectura era más elusivo que hacer piezas que pudieran demostrar una actitud alternativa a los edificios o hacia las actitudes que determinan el involucrimiento del espacio. Estábamos pensando sobre espacios metafóricos, espacios abandonados, lugares que no han sido desarrollados por ejemplo los espacios donde te paras para atar tus zapatos, lugares que son solo interrupciones en tus movimientos diarios”.⁴⁴

Desde 1971 hasta su muerte en 1978 Matta- Clark realizó una serie de trabajos que se trataban de cortar y transformar edificios. Dan Graham señala que en contraste al Land Art y mucho del trabajo con mucha conciencia del ambiente de este periodo, el trabajo de Matta Clark se centro en la experiencia de la

⁴³ .- De Oliveira N., Oxley N., Petry M. 2001; Op cit p.156

⁴⁴ .- ibidem p.157

existencia urbana:

*“La Naturaleza de un escape, las contradicciones políticas y culturales no debían ser negadas al hacer estos quitaes algo como el espectáculo de una demolición, por peatones casuales el trabajo podía funcionar como una propaganda de agitación urbana algo como los actos de los situacionistas parisinos en el 68 que habían visto sus actos como inclusiones públicas o cortes en las fábricas urbanas sin costura”.*⁴⁵

Los “bus-shelters” (refugios de autobús) de Dennis Adams “...continúan esta propaganda agitadora urbana y en diferentes formas también las fachadas juguetonas diseñadas por el grupo SITE y las construcciones de madera de Tadashi Kawamata que sugieren de una forma ambivalente procesos simultáneos de desarrollo y decaída extendiendo la idea de deconstruir las normas arquitectónicas. Todas estas instancias presentan la arquitectura como algo usable como algo que viene y va, sus aspiraciones para permanecer continuamente. En las grietas del abandono de la vida real Charles Simonds construye sus ruinas miniatura y estas también son abandonadas a su suerte lo que permanece como vemos por ejemplo en las máscaras de muerte de Rachel Whiteread son moldes de espacios domésticos y objetos es la resonancia histórica y personal con el sitio”.

⁴⁵ .- idem
⁴⁶ .- idem

F) ASUNTOS/CUERPO/NARRATIVA

El cuerpo como sitio “...se ha convertido en la base de muchas instalaciones, no como lo hiciera el body art sino como una narrativa del mismo”.⁴⁷

Un ejemplo de ello es la obra titulada “*The AIDS Room from the Pavillion*” (el cuarto del sida desde el pabellón) del General Idea en el espacio de arte en 1988, “...mostraba posters serigrafeados de 27 pulgadas pegados a unas paredes internas donde se leía “AIDS” (SIDA) en la forma de la imagen de “Love” de Robert Indiana de los 60’s. Aquí el cuerpo físico es removido al espacio cultural y al terreno de batalla político”.⁴⁸

Las instalaciones aunque muchas veces están hechas como obras específicas del lugar, “tienen la habilidad de proyectar al espectador más allá de las fronteras del espacio dado ya que pueden tener formatos narrativos fuertes como “Nachland” (la tierra de noche) de Kazuo Katase en la Galería Wanda Raijff en Maastricht donde Katase desarrolla su interés en la naturaleza filosófica de ver y recordar . La obra está bañada en un azul oscuro y los largos vidrios reflejaban las ventanas la arquitectura y fotografías que creaban un espacio narrativo para que explorara el espectador”.⁴⁹

⁴⁷ .- De Oliveira N., Oxley N., Petry M. 1993; Op cit p.15

⁴⁸ .- idem

⁴⁹ .- idem

Se puede hablar entonces de la instalación la cual esencialmente se basa en una multiplicidad de formas y actitudes que llevan a proyectos que hacen un uso de procesos *“...para reafirmar y problematizar su apertura manifestada en la contextualidad compleja y la temporalidad cambiante, en el arte de la instalación sus partes están relacionadas entre ellas, pero esta, es experimentada como un todo, el arte de la instalación es mayor que la suma de las partes. El arte de instalación está basada en la experiencia estética que al final no puede ser completamente descrita grabada o explicada. El espectador actúa como un catalizador y un receptor en la hora de experimentar el trabajo”*.⁵⁰

Se agrega en otra página del mismo texto que: *“...la alineación del espectador de la vida misma es intensificada por la asimilación perfecta necesitada en la instalación[...] El foco dual descansa tanto en la instalación al abrazar todos los sentidos y en la participación del espectador, el término ver es suplantado por el término “espectar” que asume un involucramiento de la audiencia”*.⁵¹

Se desea concluir este capítulo con unas líneas de los autores Kate Davidson y Michael Desmond, quienes en su obra “Islands” comparan a las instalaciones con islas a las cuales describen como lugares en *“... donde refugiarse, nos ayudan a conectarnos con el mundo a través de materiales y nos proveen de una realidad*

⁵⁰ .- ibidem p. 11.

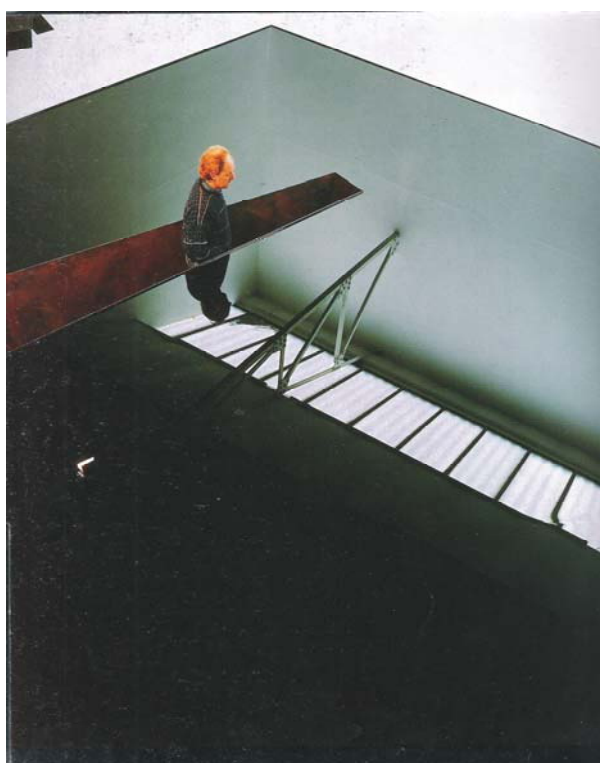
⁵¹ .- ibidem p. 7.

*empírica que nuestra sociedad anhela, el arte de instalación debe ser experimentada físicamente más allá de lo visual puede tocar muchos otros sentidos como el auditivo, el tacto o el olfato en el espacio para afirmar esta experiencia palpable [...] La instalación es el arte de las conexiones que es experimentado como un todo, la unidad de componentes es mayor que la suma de sus partes. Su presencia existe más allá del objeto mismo”.*⁵²

⁵² .- Davidson K & Desmond M. *Islands: Contemporary Installations*. Thames & Hudson, Australia , 1996. pp.4-5

4.3. ARTISTAS INSTALADORES INTERESADOS EN LA PARTICIPACIÓN DEL ESPECTADOR.

En este apartado se darán 6 ejemplos de artistas que se han interesado por la participación del espectador desde la segunda mitad del siglo XX casi todos desde la década de los 80's, se tienen así las siguientes imágenes:



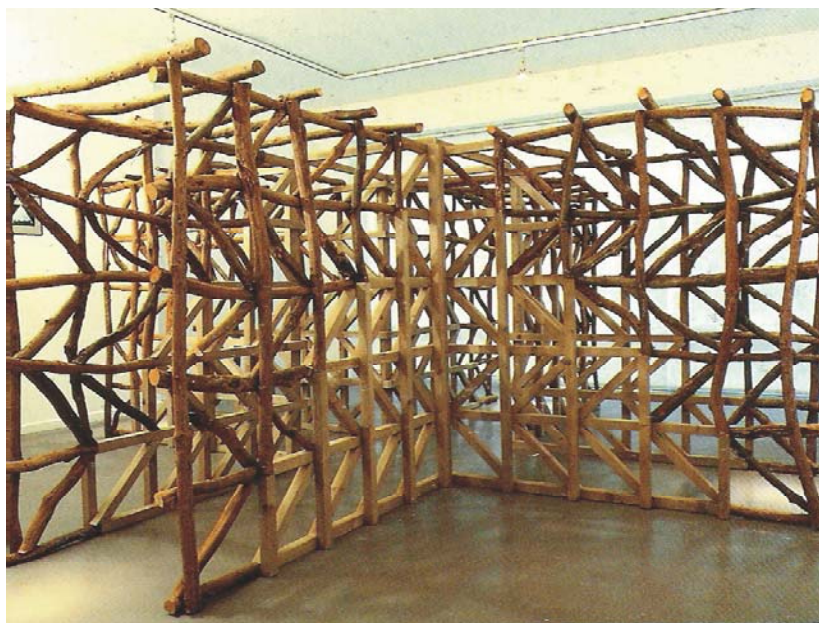
RICHARD WILSON. 20/50 (1987),

“Fue el primero en instalar en la galería Matt en Londres que fue presentada en la galería

Nacional de Escocia, después fue comprada por la colección Saatchi.

La obra comprende un contenedor poco profundo de acero con un paso insertado que permite al espectador entrar a la instalación. El contenedor es llenado con aceite el cual actúa como una alberca reflejada. La densidad del aceite hace imposible estimar que tan profunda es.”⁵³

⁵³ .- De Oliveira N., Oxley N., Petry M. 2001; Op cit. p.77.



IAN HAMILTON FINLAY, *Inter Artes et Naturam* (Entre la Naturaleza y el arte), fue exhibido en la galería Victoria Miro, en Londres, en 1988.

“El título hace referencia a Puvis de una pintura de Chovaness, de los cuales los lugares y huertos están junto a un desierto.

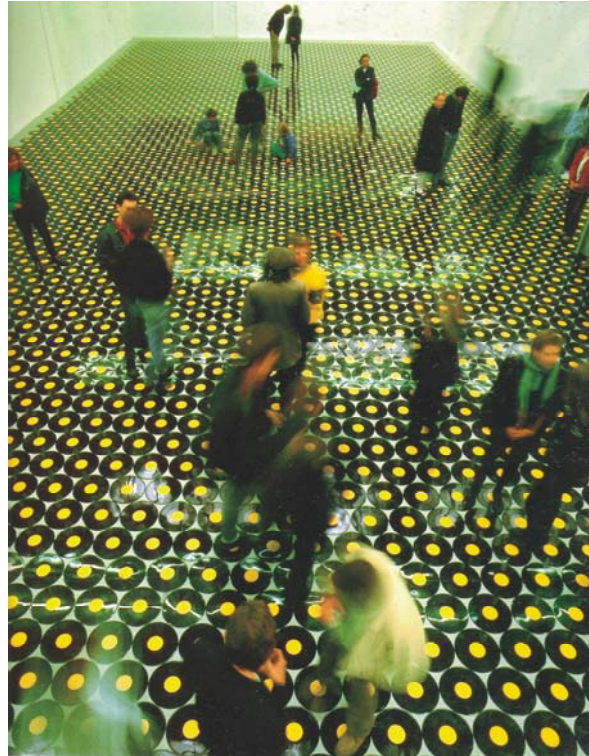
El enrejado fue construido con piezas irregulares de madera en la parte de afuera y con madera plana en el centro de la cruz.

La progresión desde el desierto a controlar el espacio, como el espectador entra en el trabajo, paralela la juxtaposición de lo natural y lo hecho por el hombre, ambientes de la tierra,

*de la madera en la pintura de Puvis”.*⁵⁴

⁵⁴ .- ibidem p. 80

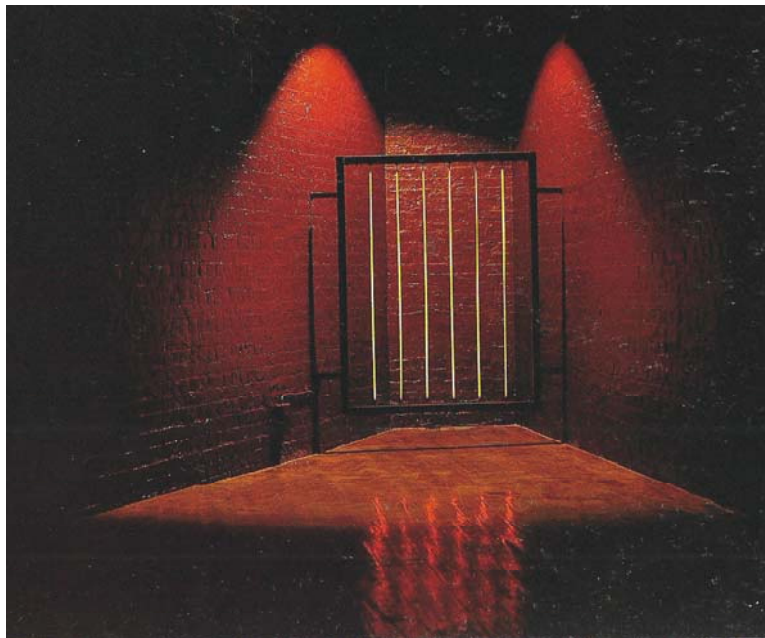
What is the role of the audience in installation? (¿Cuál es el rol de la audiencia en la instalación?). Así fue titulada la siguiente obra de Christian Marclay:



CHRISTIAN MARCLAY. What is the role of an audience in installation?, 1989.

*“Su obra en el Shedhalle, en Zurich, los discos en el piso tienen una onda silenciosa. Por lo que caminando en ellos la audiencia causo rasguños y marcas, los cuales fueron tocados como un disco de la instalación (los discos fueron subsecuentemente ofrecidos a la venta en una edición titulada “pasos””.*⁵⁵

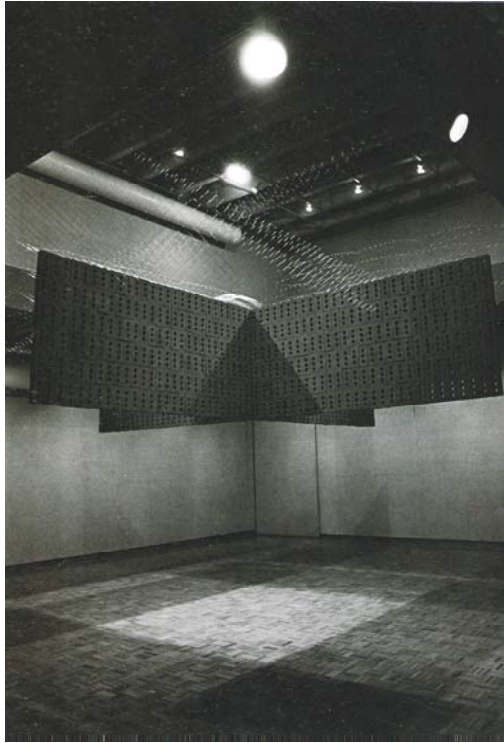
⁵⁵ .- ibidem p.82



MONA HATOUM, 1989, *Light at the End*.

*“En la galería Showroom, en Londres,
Un marco de hierro metálico sostenía seis elementos verticales
de calefacción mientras el espectador se movía en el espacio
narrado, un intenso calor era emanado de una fuente de luz.
Solo al alcance de la reja el espectador se daba cuenta que
la luz y la fuente de calor eran una misma”.*⁵⁶

⁵⁶ .- ibidem p.88.



LOREN MADSEN, *Floating Cross*, (*Cruz flotando*).

“Obra expuesta en la Wright State University, en Daytona, una enorme cruz flotando fue hecha de cientos de ladrillos y cables de acero. Madsen transformó lo que se veía como paredes en flotantes construcciones, las cuales fueron suspendidas en lo alto, por encima de la cabeza de los espectadores.”⁵⁷

⁵⁷ .- ibidem p. 93



BARBARA KRUGER, *Untitled*, 1991.

“Instalación hecha para la galería el Marry Boone de Nueva York.

Barbara Kruger cubrió las paredes el piso y el techo de la galería

con imágenes y texto relatando la violencia en contra de las mujeres y las minorías,

los espectadores tuvieron que caminar en el piso cubierto

mirando hacía ellos mismos.”⁵⁸

Con estos ejemplos se aprecia claramente lo que se exponía con anterioridad sobre el arte de “Instalación”, pero aquí el trabajo estaba basado en querer provocar algún sentimiento, sensación o pregunta del espectador ante la obra de arte.

⁵⁸ .- ibidem p.99

4.4. ARTISTAS DE INSTALACION QUE HAN UTILIZADO LA SOMBRA COMO ELEMENTO PLÁSTICO.

Ahora veamos algunos ejemplos de artistas que utilizaron la sombra como elemento plástico en sus instalaciones, tal es el caso de:



NAT GOODEN. Shadow Piece (*Pieza de sombra*), 1974.

Panel de madera rígido, con un conductor
de circuito. 2.4 x 1.8 x 2.4m

Esta obra aunque muy sencilla muestra el interés del artista por hacer de la sombra un elemento indispensable dentro de la obra.



FABRICIO PLESSI, *The Bronx*, 1986.

*“Esta obra fue mostrada en la sección de apertura
en la Bienal de Venecia.*

*Aquí la audiencia estaba completamente divorciada del espacio de la acción
continuando una liga discordante, 26 televisores pueden ser vistos
encerrando de una manera artificiosa con palas de acero encajadas en su superficie.*

*Un video mostró la reflexión de la sombra de las palas en un
estanque de agua.”⁵⁹*

⁵⁹ .- De Oliveira N., Oxley N., Petry M. 2001; Op cit. p. 82



VONG PHAOPHANIT, *Tok tem edean kep kin bo dai*
(Lo que cae en la tierra pero no puede ser comido), 1991.

*“Expuesta en la galería Chisenhale, en Londres,
consiste en un arco monumental, entrando está inscrito un texto
en latín y un bosque de varas de bamboo suspendidas desde el techo.
Una fuente de luz central lanza una sombra en el piso. El camino del arco
actúa como entrada o bien como un marco para observar el bamboo.”⁶⁰*

⁶⁰ .- ibidem p. 174.



NONA HATOUM, *Lighth sentence* (*Sentencia de luz*), 1992.
1.98x 1.85x5.18m.

Reconstruida para la galería Serpentine, en Londres

Se utilizaron lockers de malla de alambre, un foco

y un motor eléctrico.



CHRISTIAN BOLTANSKI

“Les Ombres” (shadows- las sombras).1986.

“Expuesta en el Museo de Nice en 1986.

Figuras delgadas colgadas en el espacio central, suspendidas de una estructura de alambre y sutiles luces al nivel del piso.

Las imágenes fueron proyectadas alrededor de las paredes

Donde aparecen como zureales y macabras sombras.”⁶¹

⁶¹ .- ibidem p.121.



JONH COLEMAN
"Lapwing Redwing Fieldfare". 1992.

"Exhibida en el museo de Instalación de Londres, la obra consistió en siluetas las cuales el artista llamaba "viajeros arcanos" proyectados en las paredes del museo.

Esto se creo mostrando pequeños espejos en el suelo con figuras negras en la superficie.

Una fuente de luz proyectó las siluetas en las paredes.

En el proceso de observación de la instalación

las sombras de los visitantes interactuaron con las figuras de las paredes".⁶²

Esta obra tiene una característica muy especial, tiene un parecido en la presentación de la obra con la propuesta plástica personal y que se puede apreciar en el siguiente capítulo.

⁶² .- idem

Ahora bien parece muy interesante mostrar el siguiente trabajo de una artista de instalación, que para el autor Paul Crowther quién escribe un artículo llamado “The Postmodern sublime” (El sublime postmodernismo) es la obra de instalación más espectacular, hasta ese momento:

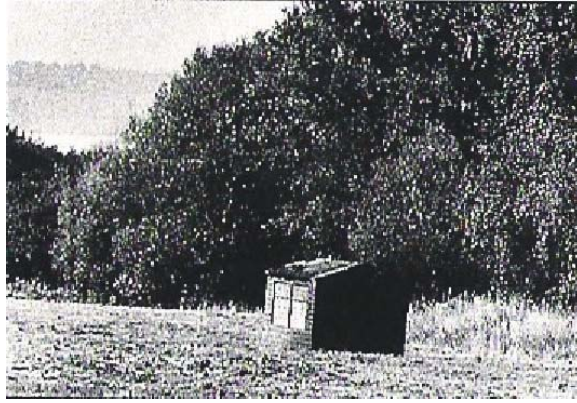


CORNELIA PARKER, *Cold Dark Matter- An exploded View*, 1991.

“Este trabajo fue comisionado por la galería Chisenhale, que se han puesto en la vanguardia de lugares de presentaciones experimentales. La primera parte de esta obra consiste en una pequeña cabaña, iluminada por dentro ocupando un salón vacío como dando un sentido tétrico.

Como a la expectativa de algo que iba a pasar...”⁶³

⁶³ .- Academy Group. *The Contemporary Sublime, USA, Art & Design Magazine*, 1995, p.15.

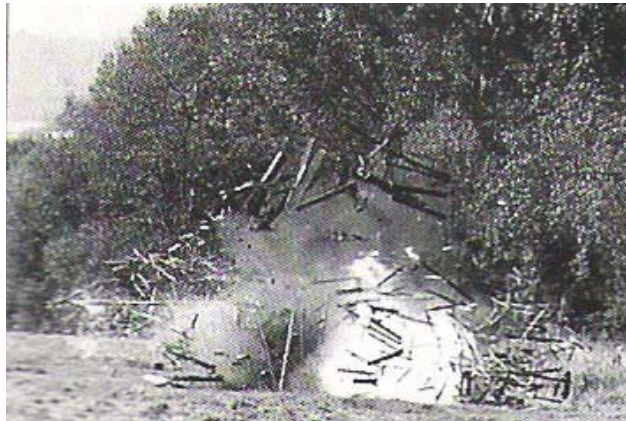


“...y si, ¡paso!...”

Parker hizo que la casita y todo su contenido

(una variedad de objetos de uso común)

fueran transportadas a un lugar afuera de la galería...”⁶⁴



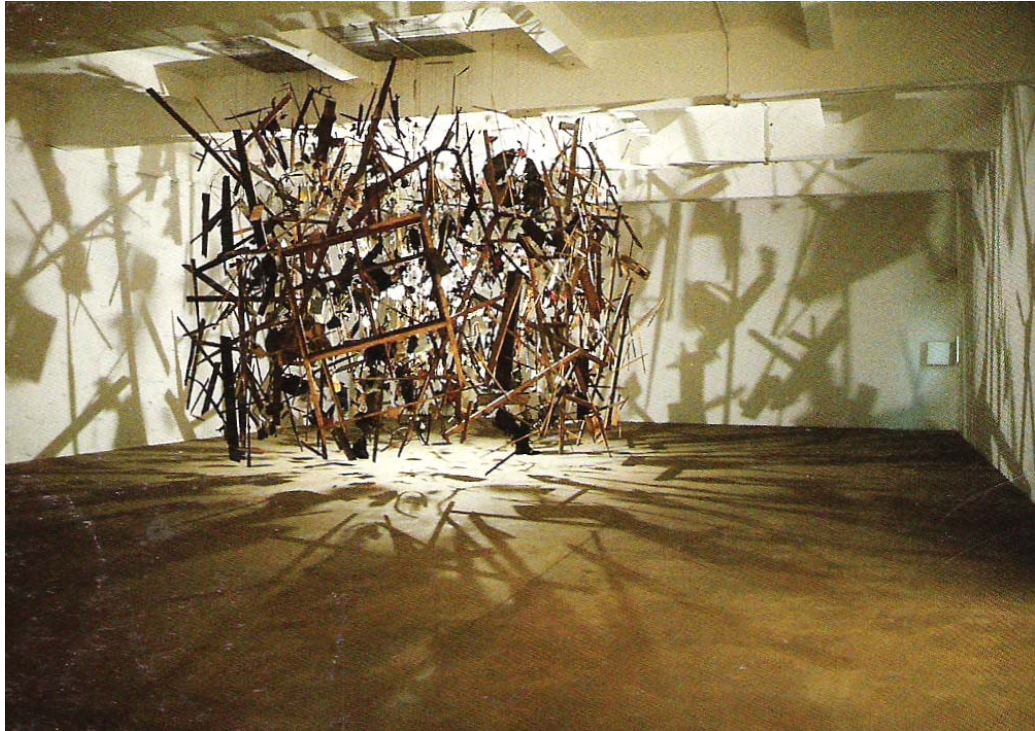
“...ahí lo explotaron un grupo de expertos en explosivos,

con la explosión capturada en cinta.

Parker juntó lo que quedo después de la explosión y luego...”⁶⁵

⁶⁴ .- idem.

⁶⁵ .- idem.



“...suspendidos con cables los colocó para la etapa final de la galería. La suspensión de la materia rota y la basura era guiada por fotografías de la explosión, con un foco de 200 watts en el corazón de las cosas suspendidas[...] El resultado era una constelación de material y un juego extraordinario de sombras en las paredes de la galería y el espacio del piso, hay un simbolismo cosmológico..hace una alusión al Big Bang”.⁶⁶

Estos son algunos de los artistas que han utilizado la sombra como elemento plástico, es decir la convierten en parte esencial de la obra, como el material más importante de la misma y si se anulara la sombra, entonces perdería fuerza la obra y por lo tanto el discurso se nulificaría.

⁶⁶ .- idem.

TU SOMBRA.

*Más que un peso o una forma,
más que el reflejo de tus sentimientos,
talvez ficticio, talvez real... Tú dilo.*

*Responde a todo lo que haces,
ese éter sutil de esencia vaga;
indeterminado,
pero ligado a todas las leyes de la luz y el espacio..*

*Sobre todo cuando los rayos del sol te iluminan,
iluminan y pintan de vida las formas que permanecen inmóviles.*

*Su mensaje cae sobre el suelo pedregoso
con un propósito claro y una misión sin definir.*

*Es mágica, es artística ya que tú la manipulas,
la haces plástica en lo real,
será lo que quieras que sea.*

*Comparte tus miedos,
conoce tus deseos y forma parte de tus recuerdos.*

*Talvez te trae a la mente a alguien conocido cuando la ves,
cuando desaparece entre la multitud; es invisible,
está más allá de la razón,
pero nunca se apartará de ti,
porque es parte de tu vida...*

*Original de Juan López
Arreglos de Thelma Gómez Arias*

CAPITULO V. LA PROPUESTA PLÁSTICA PERSONAL.

5.1. LA OBRA EXPUESTA, PROPUESTA DE INSTALACIÓN.

Dentro de mi propuesta plástica personal utilicé 4 esculturas con la técnica "Talla en madera". La obra consistió en la exposición de una instalación de las mismas en las escaleras de un lugar público, el espacio de instalación tuvo entonces como dimensiones las siguientes: 3.50 m de largo, 3m de alto y 2.60 m de profundidad.

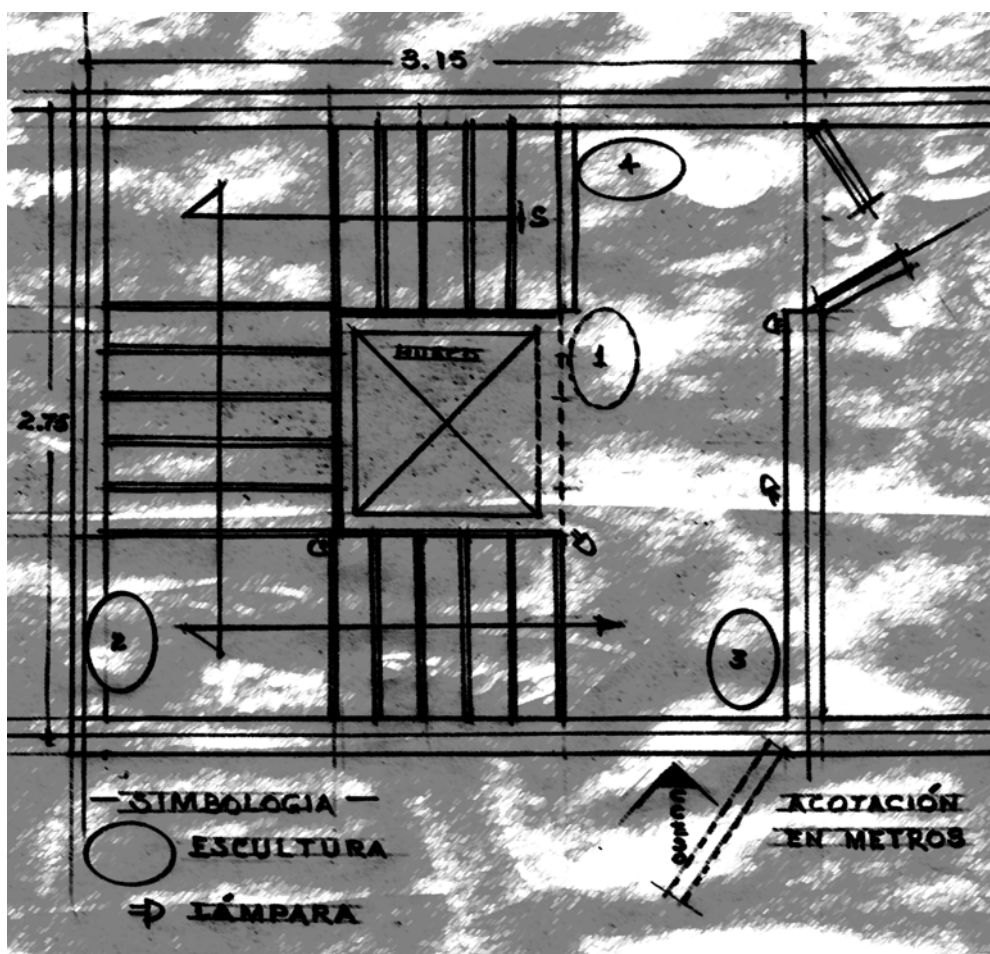
Las escaleras se encuentran en la entrada de un antro, se escogió este lugar ya que no se buscaba un lugar especial de exposición sino un lugar "común" donde los espectadores (en su mayoría) asistieran sin premeditación a admirar una obra de arte, sino se encontrarán en su camino con la misma.

Las escaleras contaban con 3 descansos, que se utilizaron para la colocación de 3 de las esculturas y una más se colocó en la entrada del lugar.

También se utilizaron 4 sensores de movimiento los cuales cuentan con 110° de zona de detección y que se redujeron al mínimo. En cuanto a su tiempo de duración con la luz encendida el interruptor manual se desplazó a "test", el

cual hacia encender la luz por alrededor de 10 segundos, si la persona ya no se encontraba en la zona de recepción.

Estos sensores se ubicaron en los lugares que muestra la siguiente ilustración, como se puede apreciar cada escultura tenía su propio sensor para iluminarla con el movimiento del espectador, los ovalos marcan los sitios donde se encontraban las esculturas y las lámparas los sensores.



PLANO DEL LUGAR DE EXPOSICIÓN.

“¡ASOMBRARTE!”, Instalación, 3.50m x 3m x 2.60m.

Todos los sensores se acomodaron de tal forma que cuando el espectador intervenía entre la zona de detección del sensor (en donde se encontraba el foco) y la escultura, el foco iluminaba la escultura y reflejaba la sombra del espectador, cuando este caminaba su sombra creaba un juego de luz y sombras en las esculturas.

Cabe mencionar que los focos que se utilizaron son "focos Spot" de la marca philips, de 50watts. Que tienen la característica de proyectar la luz de una forma más dirigida, que los focos de uso común, se utilizaron estos focos, ya que se hicieron varias pruebas con diversos tipos de estos y la mayoría expandían la luz y hacían ver a la sombra sin una buena definición sino doble como con fantasma.

Otra característica del lugar es que en las escaleras se encuentra un barandal de aluminio el cual fue cubierto con telas negras que hacían la suerte de paredes, pareciendo aquello un cuarto oscuro donde se tomaban fotos de la sombra del espectador con la sombra de las esculturas. Las paredes del lugar son de color negro así que se utilizaron muy bien, algunas tenían murales y fueron cubiertos con más telas negras.

Aquí mostramos la Escultura 1, que lleva por título "Ven", como ya se explicó esta se encontraba en la entrada del lugar, pero no era apreciada sino hasta que el espectador estaba dentro del lugar de las escaleras que normalmente están iluminadas.



"VEN", (escultura 1 de la instalación ¡ASOMBRARTE!),

Talla en Madera, 84 X 45 X 61 cm, 2004.

Indica la entrada al lugar así como
el camino hacia arriba donde se encuentran los escalones
y las otras esculturas.

Las esculturas tienen la característica de que en su forma cada una cuenta con picos en algunos de sus extremos. Estos picos representan para mí una orientación al espectador a cerca del espacio y la ubicación de las posibles rutas que podía tomar en su recorrido, si bien es cierto que se podría pensar que como las escaleras solo iban hacia arriba y hacia abajo, la verdad es que también el recorrido visual podía darse hacia la izquierda o derecha, arriba y abajo.

Es decir con el juego de líneas de las esculturas junto con las luces y sombras se intentaba dar un diálogo con el espectador y la obra, ya que dichas líneas se encuentran desde algún extremo de la escultura viajando por ella hasta terminar en algún pico del extremo opuesto, la mayoría de las veces en la parte superior de la escultura.

Están puntas superiores juegan el papel como de flechas que se fundían con la sombra del espectador intentando con una voz desgarradora y silenciosa el papel que jugaba en la misma obra.

Llegando al segundo descanso se activaba el segundo sensor y se iluminaba la segunda escultura, la cual se instaló en una especie de nicho dentro del espacio de las escaleras. Esto sirvió para alejarla un tanto del espectador y que su sombra se proyectara más nítida, también la del espectador.

Así tenemos a la segunda escultura que lleva por título: "Sigue".



"SIGUE", (escultura 2, de la instalación "¡ASOMBRARTE!")

Talla en Madera, 69 x 37 x 45 cm, 2004.

Indica como el espectador puede continuar su camino hacia arriba y la izquierda con el movimiento de la parte superior.

En esta parte de la instalación el espectador ya se daba una idea de lo que estaba aconteciendo, y entonces caminaba con más confianza por el oscuro lugar porque esperaba la siguiente luz.

En el siguiente descanso se iluminaba la tercera escultura que lleva por título “Acercate”, su ilustración se muestra a continuación:

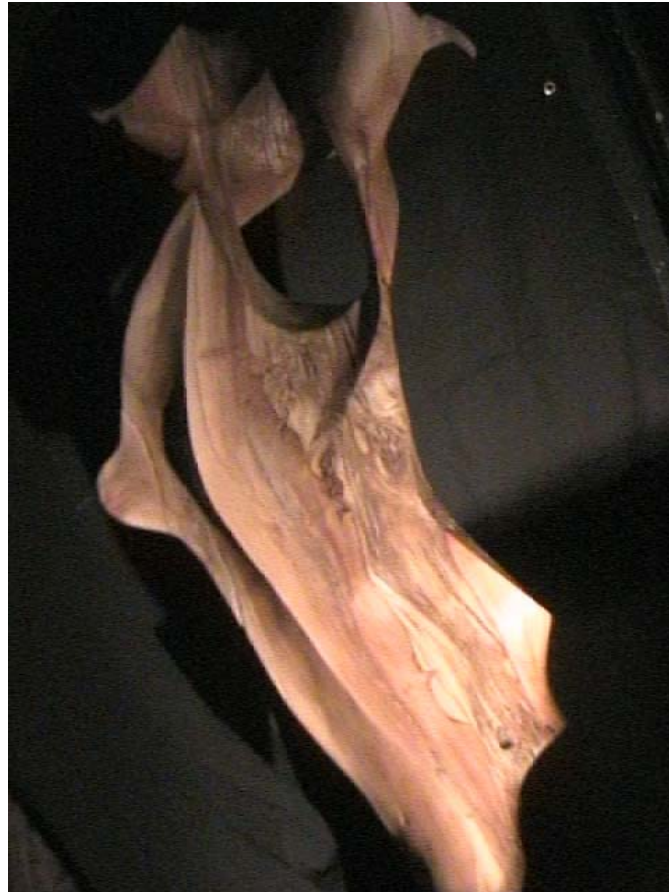


“ACERCATE”, (escultura 3 de la instalación “¡ASOMBRARTE!),

Talla en Madera, 85 x 75 x 48 cm, 2005.

Las formas reciben la mirada del espectador
y desde la parte inferior a la superior las líneas viajan y
muestran las siguientes opciones del recorrido
dentro del espacio de instalación.

En el tercer y último descanso, se encontraba la cuarta escultura, la más grande, la que mostraba el final del recorrido y la dirección hacia la derecha donde estaba la entrada iluminada del lugar .



“MIRATE”, (escultura 4 de la instalación ¡ASOMBRATE!),

Talla en Madera, 1.30m x 52 x 79cm.

Es la más grande, pesada y compleja de las cuatro esculturas.

La punta inferior funcionaba como receptora del movimiento del espectador viajando hasta su extremo superior donde hay picos que indican las diversas posibilidades en el recorrido, ya que era entrada-salida y paso hacia otras escaleras.

La parte más importante de mi propuesta era: “Lograr resaltar la importancia del espectador dentro de la obra plástica” este énfasis se lograba por medio de luces y sobre todo de “sombras”, es decir al iluminarse la escultura y proyectarse la sombra de la misma en la pared (o la tela), las sombras de los picos de la escultura y la sombra del espectador eran reflejadas.

En todo el recorrido por el espacio la sombra del espectador estaba presente como buen acompañante a la intriga que resultaba para algunos el camino oscuro que se presentaba ante ellos.

Esta sombra en movimiento hacía parecer que la obra en sí estaba en movimiento y que el espectador podía manejarla a su antojo, (aunque pocos lo hicieron conscientemente).

5.2. EL ESPECTADOR.

Con mi propuesta personal, se deseaba crear un espacio propicio para que *los "principios activos" y los "principios pasivos"*¹ de la obra crearan en el espectador inquietud despertando su interés en los acontecimientos de que era partícipe.



Espectadora saliendo del lugar de exposición,

Activando el sensor de movimiento al salir del espacio de instalación.

En los últimos años del siglo XX, se dio la culminación de un proceso de redefinición de las condiciones de formación y recepción de la obra que ha conducido a una drástica mutación de la misma noción de arte.

¹.- confróntese capítulo 2.2.

El arte ha dejado de ser el objeto en sí para convertirse en “una situación de confrontación” con el espectador; situación que el objeto hace posible, pero que no constituye por sí mismo el hecho artístico.

Es por eso que una de las manifestaciones más genuinas del arte de nuestros días es la *instalación*, “...un espacio real en que el artista, liberado de toda limitación (de género, lenguaje, forma, materia y técnica), realiza una propuesta simbólica o perceptiva cuyo significado debe desentrañar el propio espectador. Frente a la idea de un observador que contempla desde la exterioridad la obra de arte, se incide en el concepto de entorno: suma de espacio físico y psíquico- que interacciona con el espectador llamándole a intervenir activamente, pues sólo así –el diálogo entre espectador y la obra- clausura el proceso creativo”.²



El espectador admira la escultura 3 “ACERCATE”, activando el sensor 4.

² .- Martínez A. “De Andy Warhol a Cindy Sherman”, Universidad Politécnica de Valencia, 2000. p. 10.

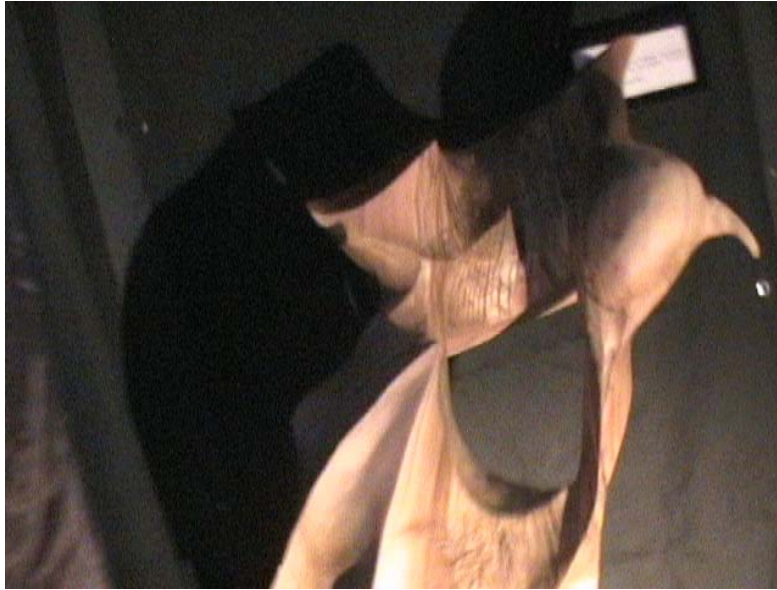
Intentando clausurar este “proceso creativo” desde mi propuesta personal, comenzaba el diálogo cuando el espectador intervenía en el espacio entre la luz y las esculturas, la forma de las esculturas y sobre todo los picos en sus extremos indicaban a la sombra del espectador las alternativas de desplazamiento . El espectador llegaba de una escultura a otra sin mucha luz y cuando parecía caminar en la oscuridad entonces el próximo sensor se activaba y la siguiente escultura se iluminaba.



La espectadora va entrando al lugar y activa el sensor 1.

Desde este punto de vista en el recorrido no se alcanzan a percibir las sombras, sino hasta que se cruzaba por completo el sensor era difícil tomar las fotos de estas porque si la persona que tomaba la foto estaba dentro del lugar entonces activaba el sensor y entonces no se podía tomar la sombra del espectador .

Hablando del espacio de exhibición se pensó en él como lo menciona Amalia Martínez: *“Atañe al concepto de espacio de exhibición de lo artístico cuando el espacio pierde su neutralidad frente a la obra (tal y como ocurría cuando esta era un objeto) y se convierte en un elemento más sobre el que incide el trabajo del artista...”*



Detalle de la sombra superior de la escultura 4.

...también cambia el concepto de creatividad y el de experiencia estética –es decir, modifica las definiciones de artista y espectador-, y claro está, interviene en la formulación material de la obra artística que puede realizarse con los elementos más dispares (hielo, luz, productos orgánicos..., todo es susceptible de convertirse en material plástico)”.³

³.- ibidem p. 11.



Otra perspectiva del detalle de la sombra de la escultura 4.

La sombra como elemento plástico y como indicador
de las opciones del final del recorrido.

Haciendo referencia a lo anterior en mi propuesta se utiliza la sombra como elemento plástico, ya que ellas pretendían ser las guías por el espacio de exposición para llevar “con bien” al espectador por un camino que parecía solo oscuro pero que al indicar que con su movimiento habría luz entonces el espectador se tranquilizaba aunque estaba un poco a la espera de los acontecimientos.



Detalle de la sombra de la escultura 2.

Cuando se llegaba al final del recorrido se aplicó una encuesta a los espectadores que deseaban colaborar con sus respuestas en mi investigación. Se les aplicó una: *“encuesta de muestreo no probabilístico por cuota.”*⁴



2 espectadores contestando su encuesta.

Los resultados de la encuesta se analizan en el siguiente apartado.

⁴.-Centeno J. “Metodología y Técnicas en el proceso de Investigación”, Cambio editorial. México,1980. p.113-115.

3.3. PERCEPCIÓN DE LOS ESPECTADORES.

En este capítulo haré un recuento de la exposición de mi propuesta y los resultados que de ella se obtuvieron.

Primero las personas que asistieron en su mayoría no sabían que habría tal exposición, cada persona penetraba en el lugar con cierta precaución al verse en la oscuridad. En cuanto se prendía el primer foco y la primera escultura era iluminada entonces quedaban extrañados por encontrarse semejante objeto en ese lugar.



Espectadora, siguiendo el recorrido hacia los escalones después de activar el sensor 1.

Cuando los espectadores subían por los primeros escalones que daban hacia la derecha del espectador al llegar al primer descanso de las mismas se prendía el segundo sensor, aquí un dato curioso fue que como la escultura se encontraba en un nivel más alto, en cuanto se encendía la luz a varias personas las deslumbraba y recibí comentarios de que la luz les había sido molesta sobre todo en esta parte, y en dos ocasiones durante la noche el foco había sido desenroscado para que no encendiera, entonces ciertos espectadores si se encontraron en completa oscuridad.



Detalle de la escultura 2 con su sombra.

Hacia la tercera escultura la reacción fue mejor, ya que la luz daba totalmente hacia la escultura, además de que gusto mucho la forma de esta y muy cerca se encontraba el próximo sensor y la luz que venía de la salida, así que pienso que se creó una sensación de tranquilidad y disfrute en esta parte del recorrido.



Escultura 3 con su sombra.

En la última parte se encontraba la Escultura 4, "Mirate", también se encontraba la ficha técnica de la instalación a la cual título "¡asombrarte!", por el juego de las sombras que se daba, tanto del espectador como de las esculturas. Es un juego entre las palabras: "sombra" y "asombrar" además del concepto de "arte".

Y finalmente si parece haber sido un asombro para los espectadores que no pensaban encontrarse con algo así.



**Escultura 4, vista desde la salida del espacio de exposición,
Vista de lado, junto con la sombra que proyectaba.**

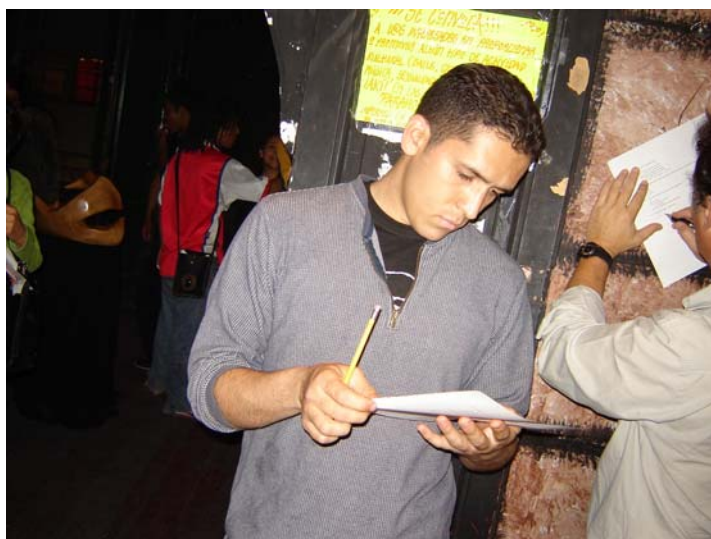
La encuesta consistió en 10 preguntas (se realizaron 100) y sus resultados podrían sintetizarse en la idea de que la mayoría de los espectadores fueron contestadas por hombres. Las edades en su mayoría de 19 a 30 años, de ocupaciones diversas como amas de casa, comerciantes y empleados.

Lo que la mayoría de los espectadores percibió con más detalle fue la luz y la forma de la escultura, la mayoría sintió la referencia espacial “cerca”, (esto me interesó mucho, porque normalmente en los espacios de exhibición de las obras de arte el espectador siente a la obra “lejos” ya que no puede acercarse demasiado a la misma).

La mayoría de las personas percibieron la escultura iluminada. Lo que las personas esperan de la obra expuesta es el aprendizaje y/o conocimiento estético (ésta parte nos demuestra como el ser humano está más acostumbrado a racionalizar que a conmoverse o percibir sin prejuicios). La mayoría trató de explicarse la obra y esto también nos demuestra como de nuevo se utiliza el razonamiento.

El 76% consideró que si existió una relación artista- obra- espectador. Y también en lo que se consideró lo más importante de la obra fue la combinación entre el artista, la obra y el espectador, (aunque para el mejor resultado de mi propuesta la respuesta del espectador hubiera sido perfecta).

Creo que se logró el objetivo de hacer sentir al espectador participe de mi propuesta, así como una parte importante en el desarrollo de la misma, todo esto por medio de un elemento plástico no muy común como lo es “la sombra”.



**Espectadores contestando su encuesta
al final del recorrido.**

Al analizar los resultados de la encuesta pensé en las posibles mejoras a mi propuesta y sin duda una de ellas era el haberle dado más énfasis a la participación del espectador, ya que me di cuenta que la mayoría de los espectadores se limitó a ver tanto por su seguridad de pisar en el escalón correcto como de apreciar las esculturas, y pocos pudieron apreciar con detenimiento su propia sombra, aunque se percataron de ella, no le dieron tanta importancia, además de que se proyectaba mucho más grande que la altura de las personas, y al ser un lugar un tanto estrecho no veían todo el entorno sino lo que parecía más inmediato.

CONCLUSIONES

La definición de percepción a la que hemos hecho alusión es la interpretación de los estímulos.

La percepción ayuda a el ser humano a tener un conocimiento del mundo que le rodea y el cual justifica con el razonamiento del mismo.

Se tiene así que la “percepción” es una operación más elaborada y completa que el “captar”, ya que para el primero interviene la memoria y el juicio, la percepción sensorial se obtiene a través de los sentidos del ser humano.

La percepción tiene una capacidad inventiva que determina el camino existente entre lo posible y la realidad, como esfera propia, a diferencia de la inteligencia que regula la distancia existente entre lo verdadero y lo falso.

La percepción creadora no está al servicio de la adaptación utilitaria al mundo, sino para descubrir y acrecentar los valores del espíritu, desarrollar y enriquecer la personalidad individual.

Dentro de la percepción de esa realidad existen “otros mundos” los cuales nos llevan a abstracciones de la misma, es en este contexto que el artista surge como intérprete ayudado en gran medida de la percepción visual.

Para llegar a esos “otros mundos” algunos utilizan drogas o altos niveles de meditación, a algunas de estas personas se les ha dado el nombre de “shamanes”.

Una alternativa que tiene el hombre de lograr esos estados alterados de percepción sin caer en la “anormalidad” es el arte.

Aunque el artista actualmente no se considera un shaman, se considero más tarde como un traductor de la realidad casi con capacidades especiales.

En el siglo pasado comenzaron las teorías radicales a cerca de la capacidad en general del ser humano por tener habilidades artísticas.

Se piensa que “la razón de existir que tiene el artista”, proviene del interés y la necesidad que tiene por descifrar y expresar las ideas (a veces abstractas) a las que nos lleva la percepción de nuestro entorno y la comprensión del mismo.

Al desplazarse por el espacio el hombre cuenta con los mensajes recibidos por su organismo para estabilizar su mundo visual. Sin esta retroacción del organismo mucha gente pierde contacto con la realidad y padece alucinaciones.

Suele considerarse la vista como medio principal que tiene el hombre para recoger información.

Son más los datos que llegan al sistema nervioso por los ojos, y a ritmo mucho mayor, que por el tacto o el oído.

El hombre aprende al ver y lo que aprende influye en lo que ve. Esto hace que el hombre sea muy adaptable y le permite aprovechar experiencias pasadas.

Se tiene entonces que la percepción visual ayuda al hombre a comprender el mundo que lo rodea, es aquí donde el arte hace su aparición, ya que el arte es el que nos ayuda a la expresión de nuestras posiciones en la forma de percibir nuestro entorno y para ello se sirve en gran medida de la percepción visual.

Estudiando las producciones artísticas del hombre es posible aprender mucho acerca del mundo de los sentidos en el pasado y de cómo la percepción del hombre cambia con la índole de su conciencia de la percepción.

El arte de otras civilizaciones, sobre todo si es muy diferente del nuestro, revela mucho de los mundos perceptuales de ellos y nosotros

Cada cultura ha engendrado un código artístico propio, producto de la racionalización de una cierta imagen del mundo y de la sociedad.

El artista nos puede enseñar mucho acerca de su modo de percibir el mundo.

Una de las funciones del artista es ayudar al no artista a ordenar su universo cultural.

Otra definición que fue importante aclarar es el concepto que se tiene de “sombra”, la cual se entiende como: la parte no iluminada de un espacio que reproduce la silueta del cuerpo interpuesto entre el foco de luz y dicho espacio.

La sombra se compone de 2 partes: una totalmente oscura o sombra y la otra parcialmente iluminada o penumbra. La sombra carece por completo de luz, mientras que desde la penumbra puede parcialmente la fuente luminosa, la sombra resultante ya no tiene límites definidos.

La sombra evidencia la presencia y las características de los objetos, su forma, textura, color. Acentúa la dimensión y su situación espacial, pero también, por sus características ha sido analizada e interpretada como unidad significativa con respecto a su entorno o en sí misma.

La sombra se considera entonces como un fenómeno que produce -por medio de la interrupción de la propagación de la luz- intervalos lumínicos entre claridad y oscuridad. Estos intervalos lumínicos quedarán determinados visualmente por las características de: los cuerpos, el espacio y la luz.

Es importante hablar de la luz, ya que sin ella no existe la sombra, se dice que sin luz, los ojos no pueden apreciar ninguna forma, ningún color, ningún espacio o movimiento.

La luz se introduce por los ojos del ser humano y atraviesa distintas partes, como la córnea, el humor acuoso, el iris, el cristalino y el cuerpo vítreo, hasta que finalmente alcanza la retina.

Además de recapacitar sobre el concepto y percepción de la sombra, se llega a la conclusión de que la misma tiene un campo extenso por descubrir, no solo en el campo de la óptica o la psicología sino lo es también en el campo del arte, utilizada como elemento plástico.

El siguiente concepto que se maneja fue el de las "Artes visuales" que se definieron como: lenguajes constituidos por signos inmersos en códigos ligados a cargas culturales fácilmente alterables al ser mezclados con criterios de análisis distintos, a veces contradictorios y difíciles de integrar en un modelo complejo.

En las artes visuales la integración de signos o elementos de expresión espacial estructuran lenguajes.

Analizando las Artes Visuales en el siglo xx se da cuenta de que en las primeras décadas del siglo XX, algunos artistas vierten esfuerzos en la creación de los entornos para expandir la gama de percepciones en el espacio, los intentos quedan sujetos a lo visual. Los artistas siguen tratando de elaborar formas con lenguajes de la escultura y la pintura sin pensar en el entorno como generador de la vivencia artística, la cual tiene códigos híbridos, compuestos por esquemas que la arquitectura ha llegado a rozar, pero nunca a dominar en su totalidad.

Pocos artistas del siglo pasado han producido alguna obra de arte con características técnicas tradicionales que hayan transgredido el espacio de exhibición para explorar discursos preceptuales envolventes.

Este interés en el artista se hace más evidente desde la segunda mitad del siglo XX, el “transgredir el espacio tradicional de representación; derribar las barreras del marco o pedestal y dispersar el efecto artístico en elementos contextuales”.

En una sociedad como la nuestra, se propone que el artista sea un productor plástico firmemente consciente de su labor como generador de conocimiento inédito, que disponga de una educación y cultura sensorial objetiva, afianzada en elementos sintácticos, pragmáticos y no sólo en planos semánticos.

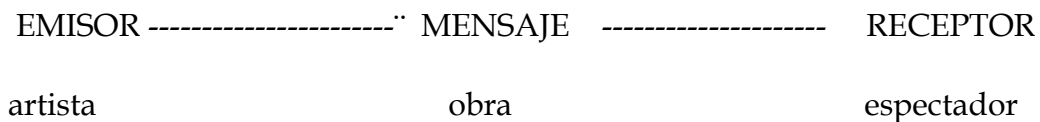
Lamentablemente algunas veces lo último que se preguntará el artista es la repercusión que puede tener su obra en un público masivo o en un solo receptor individual.

El arte es proposición, no definición; es participación, no dominio; es invitación, no coacción. El buen observador (espectador), es co-creador, junto con el autor de la obra.

Podemos imaginar la expresión artística como una conversación entre el artista y su público.

Esta conversación es entendida como un proceso de comunicación, lo cual la emparenta con otros medios como el propio lenguaje, o como los medios de comunicación de carácter periodístico, la publicidad, etc... Es decir todos aquellos medios que establecen una relación entre un emisor, con una intención de transmitir algún tipo de mensaje a un receptor, como en el caso del arte, llamado espectador.

Lo antes dicho se resume con el siguiente esquema:



A partir del siglo XX el objeto de arte tradicional se va desmaterializando y transformando en un entorno dándole gran importancia a la noción de participación.

Se habla del “entorno pluriartístico” como: la presencia física del pensamiento creador, el *corpus* material de la idea. Lo podemos definir como cúmulo de fuerzas internas que encadenan y desencadenan el proceso intercomunicativo e interaccional entre el objeto/el espacio-el artista/el público.

Dentro del entorno pluriartístico podemos definir en específico al entorno como “un espacio que mantenga su realidad por sí mismo y que nazca de la imaginación artística”.

La participación del espectador se promueve a través de “principios pasivos” y “principios activos”.

“Principios activos”, aquellos que promueven la participación del espectador desde un comportamiento explorativo del espacio artístico.

“Principios pasivos” son aquellos que centran la atención visual y mental del espectador, desencadenando procesos perceptivos, psicológicos, simbólicos, imaginativos, etc.

Dentro de las Artes visuales encontramos a la Escultura la cual tiene que ver con el despliegue de los cuerpos en el espacio.

Si se da un vistazo a la historia del arte, en especial a la escultura nos encontraremos con un sin fin de información, pero podemos notar que es a partir de la segunda mitad del siglo XX donde artistas visuales comienzan a preguntarse que sucede con el espacio dentro y alrededor de la obra así como a demostrar interés por la participación del espectador es por estas y otras razones que nace el arte de Instalación.

El arte de Instalación cubre una gran área de práctica e investigación en el arte Contemporáneo y tiene la noción de exhibición y de una actividad que actualmente está en todos lados como cualquier otra forma de hacer arte.

El término Instalación comienza a ser usado más frecuentemente hasta la década de los 90's y este término describe una forma de hacer arte que rechaza la concentración en un objeto en favor de la consideración de las relaciones entre un número de elementos o de la interacción entre cosas y su contexto.

Una instalación puede estar compuesta de materiales o fragmentos de objetos diferentes, despojados de su función original y se propone para ellos un nuevo fin. Cualquier objeto puede formar parte de ella.

El Suprematista El Lissitzky creó lo que se considera la primera Instalación el “Proun Environment” 1923. Él aludió a la noción de espacio como un material físico con propiedades como la madera o la piedra, el espacio podría entonces ser convertido en una forma, un legado que es claramente visible en las instalaciones contemporáneas.

Aún cuando mucho de la práctica de la instalación actual parece habitar espacios específicos y físicos lo hace muchas veces más allá del contenedor arquitectónico, el trabajo puede existir esencialmente dentro de un espacio dado, pero esto no ha hecho que los artistas no transporten su obra hacia los alrededores hacia espacios inimaginados.

Dentro del arte de instalación se puede hablar de divisiones dentro de la instalación: “...Lugar(Site), Medios(Media), Museos y Arquitectura” proyectos de tierra y cuerpos “...estas categorías no tienen una autoridad última y muchos artistas hacen trabajos que están en varias de estas categorías al mismo tiempo y también producen muchas otras cosas que no pueden ser clasificados como instalación.

Una de estas divisiones es el *SITE* ó *SITIO*, la cual se basa en el concepto que se tiene del sitio no como un lugar cualquiera sino como un lugar donde el espectador debería más que mirarlo, habitarlo como habita el mundo.

En esta parte del capítulo se hizo una observación a cerca de lo que sucede muchas veces en el sitio interno de un lugar de exhibición, el cual puede estar tan cargado

visual o históricamente que las instalaciones no pueden hacer más que hablar sobre ese espacio mismo, es por ello que se habla muchas veces de la Instalación *in Situ*, porque la instalación que se presenta pertenece a ese lugar en particular y no funcionaría en algún otro.

Otra división del arte de instalación son los llamados: *PROYECTOS DE TIERRA*

En donde el arte de instalación utiliza el campo como un sitio, son tan variadas las obras dentro de este ramo como los artistas que las crean y sus razones para usar el medio ambiente, pero un ejemplo claro lo tenemos dentro del "Land Art".

La siguiente división que se presenta es la de: *MEDIOS* en donde son los medios electrónicos los que cuestionan las "verdades" culturales reflejadas en los patrones de colección y exhibición en los espacios privilegiados del arte y que relacionan el espacio social con el que operan el sentido de lo "público", "privado" y "comunal" encontrado en el lenguaje arquitectónico todos entran dentro del término.

La característica de la siguiente división, *MUSEO*, se caracteriza por la idea que algunos artistas del arte de instalación han puesto en duda los objetivos, o el trabajo de los museos desde Duchamp y Magritte, hasta nuestros días. En esta división la instalación es como un arreglo de cosas dentro de un ambiente de galería y que traspasa o interfiere con la actividad de la organización de una exhibición y que puede llevar muchas veces a cuestionar el *status* de un museo.

La división llamada *ARQUITECTURA* llega a la idea de la disolución final de las paredes de galería como una barrera física que pavimentaron el camino para su afirmación como un soporte ideológico o pantalla.

Un grupo de artistas que trabajaban en Nueva York, Laurie Anderson, Tina Girouard, Suzanne Harris, Jene Highstein, Bernard Kirschenbaum, Richard Landry y Gordon Matta-Clark desarrollaron un proyecto alrededor de la noción de “Anarquitectura”. Pensaban que el término *Anarquitectura* era más elusivo que hacer piezas que pudieran demostrar una actitud alternativa a los edificios o hacia las actitudes que determinan el involucramiento del espacio. Pensaban en espacios metafóricos, espacios abandonados, lugares que no han sido desarrollados por ejemplo los espacios donde te paras para atar tus zapatos, lugares que son solo interrupciones en tus movimientos diarios, presentan la arquitectura como algo usable.

La última división es la de *ASUNTOS/CUERPO/NARRATIVA* observa al cuerpo como sitio, no como lo hiciera el body art sino como una narrativa del mismo. Como en alguna circunstancia en que se encuentre el mismo o en enfermedades, como el SIDA.

En el arte de la instalación sus partes están relacionadas entre ellas, pero esta es experimentada como un todo, el arte de la instalación es mayor que la suma de las partes. El arte de instalación está basada en la experiencia estética que al final no puede ser completamente descrita grabada o explicada. El espectador actúa como un catalizador y un receptor en la hora de experimentar el trabajo

Se habla de que el foco dual del arte de instalación pretende abrazar todos los sentidos y provocar a la participación del espectador, es así como el término "ver" es suplantado por el término "espectar" que asume un involucramiento de la audiencia".

En mi propuesta plástica personal utilicé 4 esculturas con la técnica "Talla en madera". La obra consistió en la exposición de una instalación de las mismas en las escaleras de un lugar público. Este lugar se oscureció por completo y se delimitó con telas negras. Se colocaron 4 sensores de movimiento al frente de cada escultura, cada sensor tenía un foco spot. Al llegar el espectador a la zona de detección del sensor este se activaba y prendía el foco así la sombra de la escultura y el espectador se proyectaban en la pared.

La parte más importante de la propuesta fue “lograr resaltar el papel del espectador dentro de la obra plástica, por medio de luces y sobre todo de “sombras”, es decir al iluminarse la escultura y proyectarse la sombra de la misma en la pared o la tela, la sombra de los picos de la escultura y la sombra del espectador eran reflejadas. En el trayecto del espectador por las escaleras, su sombra estaba presente como si la obra estuviera en movimiento y el pudiera manejarla a su antojo, (aunque pocos lo hicieron conscientemente).

La forma de las esculturas ayudaba a hacer el énfasis deseado al proyectarse en la pared la sombra de las mismas resaltándose los picos que contienen y que señalaban el recorrido y las posibles opciones que tenía el espectador.

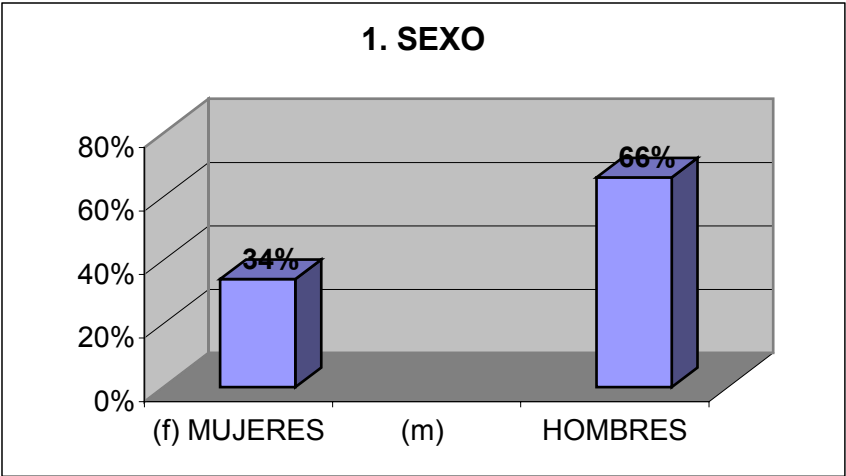
Sin la presencia del espectador al intervenir en la zona de detección del sensor la luz no iluminaba la obra, ni reflejaba su sombra entonces la obra parecía no existir.

Creo que se logró el objetivo de hacer sentir al espectador participe de mi propuesta, así como una parte importante en el desarrollo de la misma, todo esto por medio de la utilización de un elemento plástico no muy común como lo es la “sombra”.

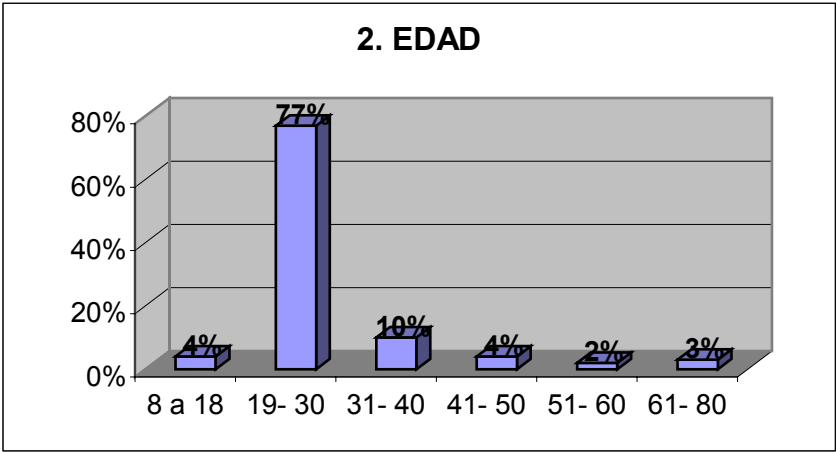
Cuando se obtuvieron los resultados de las encuestas y me di cuenta que la mayoría de los espectadores no percibieron que la pieza más importante eran ellos mismos analice las limitaciones de mi propuesta y sin duda una de ellas fue el presupuesto para poder elaborar un espacio más adecuado para la presentación de la instalación y así lograr más énfasis en la intervención de la sombra del espectador dentro de la obra.

Un gran alcance fue el objetivo de lograr que se percatara de que sin su intervención las luces no prendían y la obra entonces parecía estar dormida, pero despertaba con su presencia, hubo quienes describieron a las esculturas como guardianes, quienes cuidaron su camino en la oscuridad.

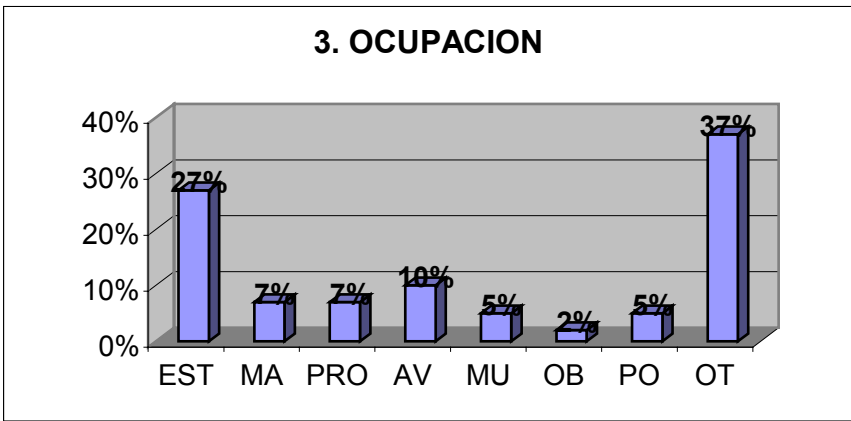
ANEXOS



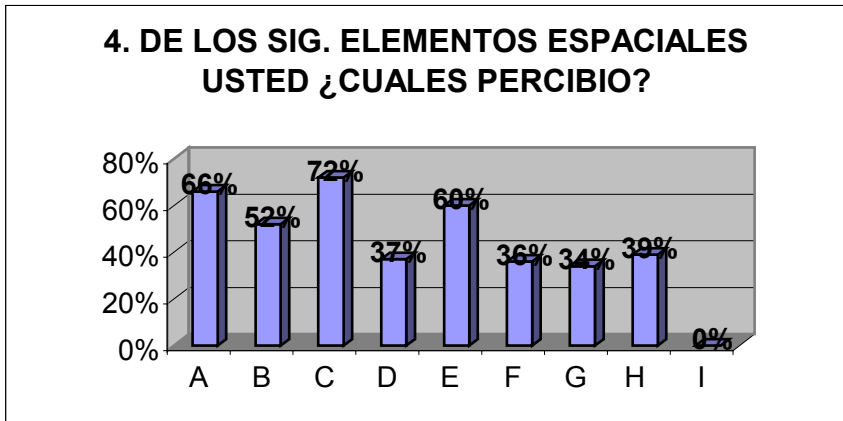
(f) MUJERES	34%
(m)	
HOMBRES	66%



8 a 18	4%
19- 30	77%
31- 40	10%
41- 50	4%
51- 60	2%
61- 80	3%



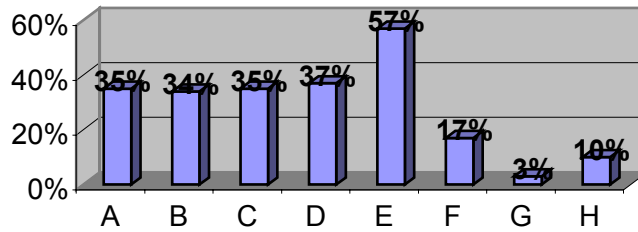
EST	ESTUDIANTE	27 %
MA	MAESTRA (O)	7 %
PRO	PROFESIONISTAS	7 %
AV	ARTISTAS VISUALES	10 %
MU	MUSICOS	5 %
OB	OBREROS	2 %
PO	PERSONAS DE OFICIOS	5 (carpintero, herrero, costurera y artesano)
OT	OTROS	37 (comerciante, ama de casa, empleado, perforador, dj, etc)



A) LUZ	66%
B) SOMBRA	52%
C) FORMA DE LA ESCULTURA	72%
D) TAMAÑO DE LA ESCULTURA	37%
E) MATERIAL	60%
F) COLOR	36%
G) DISPOSICION DE LAS ESCULTURAS	34%
H) ESPACIO DE EXPOSICION	39%
I) NINGUNO	0%

* Se podía poner más de una opción.

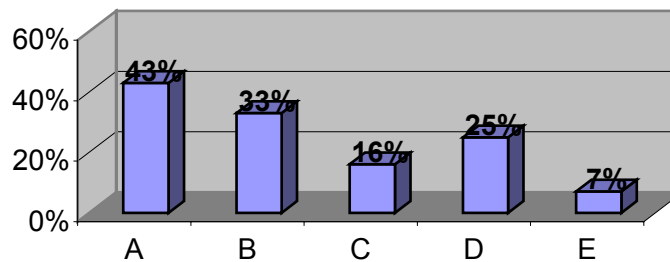
5. DE LAS SIGS. REFERENCIAS ESPACIALES CON RELACION A LA ESCULTURA USTED ¿CUALES RELACIONA?



A) IZQUIERDA	35%
B) DERECHA	34%
C) ARRIBA	35%
D) ABAJO	37%
E) CERCA	57%
F) LEJOS	17%
G) NINGUNO	3%
	10%

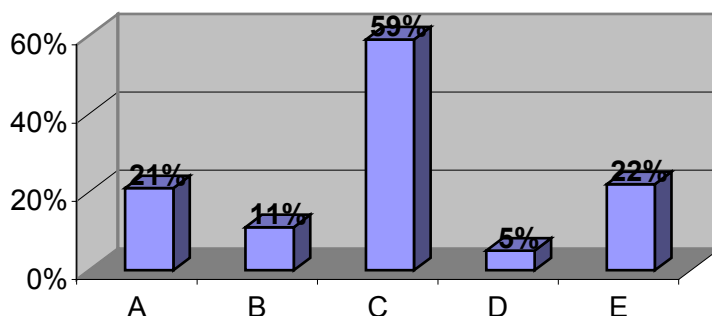
*Podían responder más de una opción.

6. AL MOMENTO QUE SE ILUMINO CADA ESCULTURA ¿USTED PERCIBIO?



A) LA ESCULTURA ILUMINADA	43 %
B) SOMBRA QQUE PROYECTABA	33 %
C) LA SOMBRA PROPIA	16 %
D) TODAS LAS ANTERIORES	25 %
E) OTRA , entre las que se encuentran:	7 %
(dualidad, tamaño, sensibilidad, forma y textura, color)	

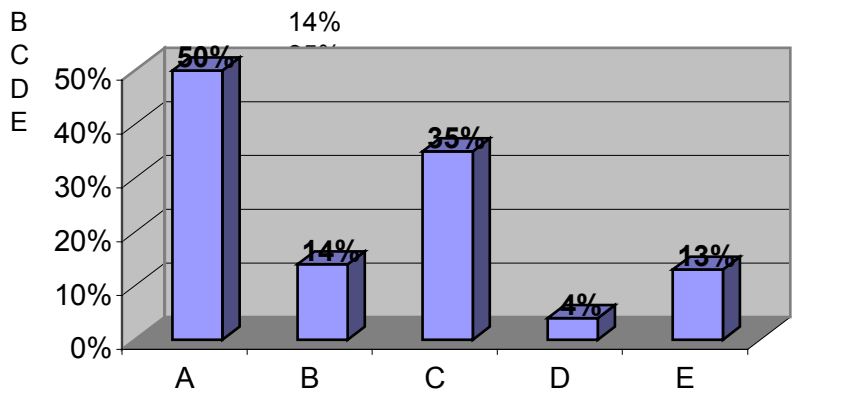
7. ¿QUE ES LO QUE BUSCA O ESPERA USTED DE ESTA OBRA?



- A) DESCARGA EMOCIONAL 21 %
- B) CONMOVERSE 11 %
- C) APRENDIZAJE Y/O CONOCIMIENTO ESTÉTICO 59 %
- D) UNA ESCAPATORIA 5 %
- E) OTRO 22 %

entre las respuestas que encontramos están: sorprenderme, una nueva idea, propuesta, reactividad, experiencia, disfrutar del arte, reflexión, observación.

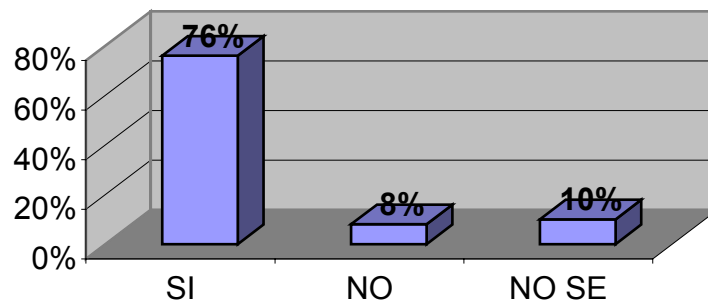
8. AL OBSERVAR LA ESCULTURA USTED:



- A) TRATO DE EXPLICARSE LA OBRA 50 %
- B) SE EMOCIONÓ, SE CONMOVIÓ 14 %
- C) EXALTÓ SUS SENTIDOS O ALGUNO 35 %
- D) NADA EXPERIMENTO O PERCIBIÓ 4 %
- E) OTRO 13 %

entre las respuestas que encontramos están: alegría, sombras y formas, secuencia, asombro)

9. ¿CONSIDERA USTED QUE DE ESTA EXPOSICION EXISTE UNA RELACION ARTISTA/OBRA/ESPECTADOR?



SI	76%
NO	8%
NO SE	10%

INTERPRETACIÓN DE RESULTADOS

1.- SEXO.

El universo encuestado corresponde a 100 personas de las cuales 66 son hombre y 34 mujeres, quiénes asistieron a la exposición "ASOMBRATE" el día 24 de Febrero del año 2006 en el lugar ubicado en la calle de Donceles 80 2do. Piso llamado UTA.

2.- EDAD.

De los grupos de edad destacan de 8 a 18 años 4 personas es decir que asistieron también menores de edad, en el grupo de 19 a 30 asistieron 77 siendo el grupo por edad más representativo. Como conclusión de esta gráfica se tiene que el grupo de 19-30 fue el que más asistió o sea que la exposición fue en su mayoría para jóvenes.

3.- OCUPACIÓN.

Aquí lo que destaca es que el 27% estudia y el 37% se dedica a otras actividades entre las que destacan (comerciante, empleado, trabajador independiente, múltiples y ama de casa). En conjunto los dos representan el 64% de los espectadores.

4.- De los siguientes elementos espaciales mencione usted ¿cuáles percibió? (puede seleccionar más de una opción).

Como se podía seleccionar más de una opción tenemos como resultado que la forma de la escultura fue percibida por 72 personas, la luz por 66 personas, el material por 60, la sombra por 52, el área o espacio de exposición por 39, el tamaño de la escultura por 37, el color por 36, la disposición y colocación de las esculturas por 34.

5.- De las siguientes referencias espaciales con relación a la escultura, usted ¿cuáles relaciona? (puede seleccionar más de una opción).

Lo que destaca de las referencias espaciales es la opción “cerca” con 57 personas, abajo con 37 personas, arriba con 35, izquierda igualmente con 35, derecha con 34, lejos con 17, otro con 8 y ninguno con 3.

6.- Al momento que se iluminó cada escultura ¿usted percibió?.

Lo que destaca en esta pregunta es la respuesta de la escultura iluminada con 43 personas, la sombra que proyectaba con 33, todas las anteriores con 25, la sombra propia con 16 y otra con 7.

7.- ¿Qué es lo busca o espera usted de esta obra?.

Aquí destaca el dominio de la parte racional ya que la opción de “Aprendizaje y/o conocimiento estético es el que tuvo el mayor número con 59 personas, aunque tenemos 22 con otro como “una nueva idea, propuesta, creatividad, experiencia,

reflexión, sorpresa”, también tenemos 21 con descarga emocional, 11 personas en la opción de conmoverse y 5 una escapatoria.

8.- Al observar la escultura usted:

En esta pregunta podemos admirar que igual que en la anterior ganó la parte racional ya que en las respuestas tenemos que la mayoría de los espectadores

trataron de explicarse la obra con 50 personas, 35 exaltaron sus sentidos o alguno, 14 se emocionaron o conmovieron, 13 con otro entre los que destacan: (asombro, violencia, alegría, secuencia, etc), y 4 personas nada experimentaron.

9.- Considera usted que en esta exposición existe una relación artista/obra/espectador:

Aquí lo que podemos destacar es que el 76% consideran que sí, 16 % que no sabían y 8% que no.

10.- DESEA HACER ALGÚN COMENTARIO:

(esta pregunta fue abierta y eliminamos los comentarios de felicitación y exponemos las apreciaciones que tienen una relación con la exposición):

- a) Me agradó la combinación del material con la luz.
- b) Me gustó mucho la relación entre la luz, la sombra y la escultura.

- c) Me asombró en el momento en que las luces prendieron y dejaron ver la idea de la exposición.

- d) Faltó un espacio más adecuado y mayor distanciamiento entre escultura y escultura.

- e) Al delimitar el tiempo de luz dirigida y oscuridad integra al espectador en la intención de la artista, directora de una exposición dinámica.

- f) El espectador es el vehículo para transmitir e interpretar de manera individual, recibir sus percepciones a través de obra-espectador así como del entorno.

- g) Que habrá que buscar una mayor interrelación entre la obra y el espacio en el que se emplaza así como en los elementos que condicionan la lectura del conjunto.

- h) Es un trabajo escultórico de primera calidad, que además de estético logra involucrar al espectador y todo cambia según el grado o ángulo de donde se observe.

BIBLIOGRAFÍA

ABBAGNANO, Nicola. "Diccionario de filosofía". Fondo de Cultura

Económica, México, 1989.1221pp.

ABRAMOVIG, M y MAYER L. "Performance en Artes Visuales".

México D.F,1978.

ACHA, Juan. "Crítica de arte". Trillas, México, 1992.222pp.ilus.

Academy Group. "The Contemporary Sublime". Art & Design

Magazine, USA, 1995, 63pp.

ARIAS, Carolina. "Estudio sobre la sombra". (Tesis de Licenciatura en Artes

Visuales), UNAM, México. 2004.

ARNHEIM, Rudolf."El pensamiento visual". Paidos, Barcelona, 1986.

363pp.ilus.

ARNHEIM, Rudolf. "El público como propuesta, cuatro estudios

sociológicos en museos de arte". I.N.B.A- C.E.N.I.D.I.A.P.,

México, 1987. 248pp.

ARNHEIM, Rudolf. "Arte y percepción visual: psicología del ojo creador".

Alianza, Madrid, 1971. 553pp.

BAXANDALL, Michel. "Las sombras y el siglo de las luces". 1997.

CASATI, Roberto. "El descubrimiento de la sombra." Debate, Madrid, 2001.

266pp.ilus.

CENTENO, J. "Metodología y Técnicas en el proceso de investigación",

Cambio editorial, México, 1980.

COHEN, Jozef. "Sensación y percepción visuales". Trillas, México, 1973.

99pp.

COROMINAS, Joan. "Breve diccionario etimológico de la lengua castellana".

Gredos, Madrid, 1987.627pp.

CHAVEZ, Julio. "La Interacción de la obra artística" (Tesis maestría en Artes

Visuales), UNAM, México, D.F. 1994.

DAVIDSON K & DESMOND M. "Islands: Contemporary Installations".

Thames &Hudson, Australia, 1996.79pp.

DE BERCEO G. "Los milagros de nuestra señora", México. Porrúa, 1981.

DE OLIVEIRA N. & OXLEY N., PETRY M. "Installation art". Thames
& Hudson, 1993.

DEMPSEY, Amy. "Guía Enciclopédica del Arte Moderno". Blume, 2002.
304pp.

DORFLES, Gillo. "Últimas tendencias del arte hoy". Labor, Barcelona, 207pp.

ECO, Umberto. "La definición del arte". Martinez Roca, Barcelona. 1970.
285pp.

ECO, Umberto. "Obra Abierta". Ariel, Barcelona, 1985. 358 pp.

ECO, Umberto. "Los límites de la interpretación". Lumen, México,
1992. 404pp.

ECO, Umberto. "Tratado de Semiótica General". Lumen, Barcelona. 2000.
470pp.

EHRENZWEIG, Antón. "Psicoanálisis de la Percepción Artística". Ed.

Gustavo Gilli, Barcelona. 1976. 329pp.

FERAZ, Antonio. "Teorías sobre la Naturaleza de la Luz", Madrid, 1974,

157pp.

FERRON, Myriam. "Luz y sombra". Parramón, Barcelona, 2000. 95pp.ilus.

GARCIA, Néstor. "La producción simbólica, teoría y método en Sociología del arte". S.XXI, México,1988. 163pp. ilustr.

GARCIA, Néstor. "Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad." C.N.C.A. , Grijalbo, México, 1990.363pp.ilus.

GAY, Fawcett. "Instalaciones en los edificios." Gustavo Gili, Barcelona, 1979.

650pp.

GIEDION, Carola. "Modern plastic Art". Wittenborn, Nueva York, 1955.

GOMBRICH, Ernst.H. "Arte e illusion". Gustavo Gili, Barcelona, 1982.

394pp.ilus.

GOMBRICH, Ernst.H. "La imagen y el ojo". Alianza, Madrid, 1987.

302pp.ilus.

HALL, Edward. "La dimensión oculta". S.XXI, México, 1972. 255pp.

HUXLEY, Aldous. "Las puertas de la percepción, cielo e infierno."Hermes,

México, 1990. 167 pp. ilus.

HUXLEY,Aldous. "El movimiento: su esencia y su estética". Novaro,

México, 1970. 195pp. ilus.

JOLANDE, Jacaobi. "La Psicología de C.G. Jung". Espasa Calpe. Madrid,

1963.

JUNICHIRO, Tanizaki. "El elogio de la Sombra", 1933.

KRAUSS, Rosalind E. "Pasajes de la Escultura Moderna". Akal ediciones.

Madrid. 2002. 292 pp.

LARRAÑAGA, Josu. "Instalaciones". Nerea, Hondarribia Guipúzcoa,

2001. 103pp. ilus.

LESSING, G. "Laocoön", traducción ingles. Ellen Frothingan, Noonday,
Nueva York, 1957.

LUCIE-SMITH, Edward. "Movimientos en el arte desde 1945". Emece,
Buenos Aires, 1979. 288pp. ilustrado.

MATEOS, Felipe. "Curso de Introducción a la óptica geometría".

MARTINEZ, Amalia. "De Andy Warhol a Cindy Sherman". Universidad
Politécnica de Valencia, Valencia, 2000, 239pp

MUELLER, George. "luz y visión". Ediciones culturales internacionales,
México, 1985. 200pp.

OCHOA Héran. "Luz, sombra y factores intermedios". (Tesis Licenciado en
Arquitectura), UNAM, México, 1998.

OLIVEIRA, Nicolas de. "Intallation art". Thames and hudson, London,
1996. 205pp. ilustrado.

OÑATIVIA, O.V. "Percepción y Creatividad". Humanitas, Buenos Aires,
1977.

PANOFSKY, Erwin. "El significado de las Artes Visuales." Alianza, Madrid,
1979. 386 pp. ilus.

PIJOAN, J. "Historia del Arte". Salvat, México, 1970, 221pp.

PARRAMÓN, José M. "Luz y sombra en dibujo artístico." Instituto
Parramón. 1971. 64 pp.ilus.

RAGON, Michel. "El arte, ¿para qué?." Extemporáneos, México. 1997.
148 pp. ilus.

READ, Herbert. "El arte ahora". Ed. Infinito, Buenos Aires. 1973.
157 pp. Ilus.

RODRÍGUEZ, Mauro. "Creatividad Sensorial" Ed. Pax México, México,
D.F., 101pp.

SCHIFFMAN, Harvey. "La percepción sensorial", Limusa, México, 1997.

TAYLOR. L. Roger. "El arte, enemigo del pueblo." Gustavo Gili, Barcelona,
1980. 148 pp. ilus.

THOMAS, Karin. "Diccionario del arte actual." Labor, Barcelona, 1987.

208 pp. ilus.

UNIVERSIDAD DEL PAIS VASCO. "De la obra al Espectador".Universidad
del Pais Vasco, 1996.

WALKER, John A. "El arte después del Pop". Labor, Barcelona, 1975,

71pp.ilus.

WALKER, Jonh A. Chaplin Sarah. "Una Introducción a la Cultura Visual".

Octaedro, Barcelona, 2002, 278pp.

WALTER, Benjamín. "La obra de Arte en la época de su reproductibilidad

Técnica". Ed. Itaca, 2003, 127pp.

WITTKOWER, Rudolf. "La Escultura procesos y principios". Alianza Forma

Madrid, 1981, 312pp.