



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

POSGRADO EN ARTES VISUALES

**“LOS PROCESOS DE IDEACIÓN Y PLANEACIÓN
EN PROYECTOS ARTÍSTICOS, ANÁLISIS Y DOCUMENTACIÓN”**

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA
IGNACIO GRANADOS VALDEZ

DIRECTOR DE TESIS
MTRO. JESÚS MACÍAS HERNÁNDEZ

MÉXICO D.F., DICIEMBRE, 2010





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

“El arte no suministra ya, a nuestras necesidades habituales, la satisfacción que otros pueblos han buscado y encontrado. Nuestras necesidades e intereses se han desplazado a la esfera de la representación y, para satisfacerlos, debemos recurrir a la reflexión, a los pensamientos, a las abstracciones y a las representaciones abstractas y generales. El arte mismo, tal y como es en nuestros días, está destinado a ser un objeto de pensamientos”.

Hegel, George Wilhelm Friedrich

Dedicatoria

A Mirna y Graciela José, por ser el mayor estímulo en mi vida.

RESUMEN

Esta investigación se orienta al estudio de los procesos de ideación y planeación en artes visuales como un aspecto de la creación artística, pone énfasis en la toma de conciencia de los desarrollos mentales anteriores y durante la realización física de las obras. Los procesos de ideación y planeación forman parte de constructos más amplios como el proyecto artístico y el proceso creador.

Es el proyecto artístico el espacio donde se encuentran las necesidades de planeación, las preguntas esenciales y los procesos de autoconciencia del autor. En el proceso creador intervienen factores como, el conflicto, la voluntad, referentes contextuales e intereses sociales, culturales o artísticos que orientan las búsquedas temáticas e investigaciones en los distintos momentos de las producciones artísticas, también en este convergen las expectativas, metas o aproximaciones proyectadas a futuro, así como la planeación de estrategias de pensamiento y realización empleadas para la estructuración de diferentes tipos de proyectos en el arte en general y en la producción artística personal en particular.

En la investigación se analizaron obras artísticas a partir de herramientas de análisis como la teoría de la creatividad y los paradigmas del arte del pasado y del arte actual.

ÍNDICE GENERAL

Introducción

Capítulo I

LOS PROCESOS DE IDEACIÓN Y PLANEACIÓN EN LA ESTRUCTURA DEL PROYECTO ARTÍSTICO

- 1.1 Procesos de ideación y planeación.
- 1.2 El proyecto artístico.
- 1.3 Los diferentes enfoques del proyecto artístico.
 - 1.3.1 Una perspectiva histórica.
 - 1.3.2 Una perspectiva personal.
 - 1.3.3 El arte y sus paradigmas.
 - 1.3.4 La teoría de la creatividad.
 - 1.3.5 Herramientas de análisis.

Capítulo II

PROCESO CREATIVO EN LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

- 2.1 Proyectos y experiencias, la obra de dos artistas actuales.
- 2.2 Krzysztof Wodiczko.
- 2.3 Spencer Tunick.
- 2.4 Acercamiento al proceso creativo en la obra de Ignacio Granados.

Capítulo III

PROCESO CREATIVO EN LA PRODUCCIÓN PERSONAL

- 3.1 Proyectos y experiencias personales.
- 3.2 Análisis de los procesos de ideación y planeación en tres series de obra plástica.
- 3.3 Estrategias de producción.
- 3.4 Documentación visual y procedimental de las obras.

Conclusiones

Referencias Bibliográficas

Bibliografía

INTRODUCCIÓN

Si se asume que los procesos de ideación y planeación se enfocan en el plano intelectual y reflexivo a los desarrollos temáticos, conceptuales y organizativos de lo que identificamos como proyecto artístico, tenemos entonces que el proyecto artístico actúa dentro del proceso creador como un elemento fundamental en la concepción y ejecución de la obra artística.

Al abordar los desarrollos mentales y procedimentales del proceso creador, se consideró como objetivo inicial en este trabajo, contribuir a la toma de conciencia de algunos de los aspectos que intervienen en la concepción, planeación y realización de proyectos artísticos desde la óptica de los propios artistas, dirigiendo principalmente estas reflexiones a artistas visuales en formación; Expandiendo el objetivo inicial de la tesis a la búsqueda de canales para compartir la experiencia de los procesos de investigación-producción presentes en algunas obras personales que partieron de un conflicto autorreferencial en torno a los paradigmas del arte del pasado y del arte actual.

Las necesidades internas que provocaron la generación de las piezas aquí mencionadas, los referentes contextuales y artísticos que orientaron sus temáticas y áreas de investigación, las conceptualizaciones, así como las diferentes expectativas, metas o aproximaciones proyectadas a futuro, serán consideradas aquí como los “*procesos de ideación*”, génesis y punto de partida en desarrollos posteriores.

Planeación de desarrollos, técnicas, modos de operación o estrategias utilizadas en la realización física de las piezas, fueron llamadas aquí de manera genérica “*procesos de planeación*” que más allá de la planificación de pensamientos para “ver” proyectada una obra a futuro, se consideraron en el sentido de una toma de postura en la planeación y organización de las actividades elegidas para implementar materialmente las obras artísticas, es decir la ejecución.

En otros momentos históricos (desde el renacimiento hasta finales del siglo XIX), las técnicas y metodologías determinaron en gran medida los procesos creativos en las artes llegando a convertirse en normas estrictas, cánones o actitudes inseparables del quehacer artístico; En el siglo XX y por la influencia de la estética procesual y el arte conceptual, la idea creativa y los procesos previos a la obra artística cobraron más importancia que la obra constituida, ante este panorama los artistas actuales podemos abordar desde una perspectiva más amplia los valores programáticos (históricos, antropológicos y existenciales) para incidir en realidades artísticas y culturales, llevándolos a la conciencia y trabajando con un mayor control los

procesos de ideación y planeación en proyectos artísticos o aproximarnos con mayor lucidez a las regiones internas, míticas simbólicas y subjetivas tanto del artista como del espectador de la obra.

Las vanguardias históricas generaron programas previos a la realización de las obras, como un deseo que guía los propósitos creativos, o una intención metodológica con perspectivas a futuro, citando a Vera Cañizares “*es el manifiesto de las vanguardias de principios del siglo XX, como declaración escrita, declamada, representada y anunciada, explícita de intenciones... Siendo el proyecto la fuerza activa, que sistematiza, orienta y, a veces, concreta el programa*” (Vera: 2004; 13), en este sentido los procesos de ideación y planeación ubicados en un contexto sociocultural y político, se alinearán o rechazarán, con ideologías, convenciones o posturas de su momento histórico.

En otro orden de ideas y en un plano personal, la labor de producción y docencia me condujo a investigar y aplicar tanto en el terreno docente como en el profesional, una serie de estrategias metodológicas que se ampliaron y documentaron aspirando a contribuir en el aula al proceso formativo de los estudiantes y en la producción personal a llevar a la conciencia posibilidades aún sin explorar, así como a la potencialización de las ya utilizadas. Las posibilidades metodológicas empleadas en clase, van desde visiones tradicionales basadas en modelos clásicos institucionalizados en el siglo XVIII durante el auge de las bellas artes, pasando por las concepciones programáticas de las vanguardias históricas, hasta llegar a estrategias actuales sustentadas en modelos del arte contemporáneo.

La presente investigación pretende conciliar estas necesidades, concentrándose en el proceso que se efectúa tanto en el artista como en el espectador, dando como posibilidad la autoconciencia artística a partir de lo mental, lo intelectual.

Entre las investigaciones relevantes que sirven de soporte al desarrollo de estos temas se encuentran: *Proyecto artístico y territorio* de Santiago Vera Cañizares; (España, Ed. Universidad de Granada, 2004, 150 pp.) Que explora el proyecto artístico desde sus naturalezas programáticas: como programa histórico, como programa antropológico y como naturaleza antropológico-existencial. El artículo “*Pensar imaginario*” de Loreta Preta, en “*Imágenes y metáfora de la ciencia*”, (Alianza, Madrid, 1998) que aborda los procesos mentales y la generación de las ideas en científicos y artistas indagando en sus procesos creativos y creadores. *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo* de Juan José Gómez Molina, (coord.); (Lino Cabeza, Madrid, Ed. Cátedra, 1999). Donde se seguirá principalmente sus conceptualizaciones sobre el término estrategia y los procesos mentales implicados en el dibujo. En *Obra abierta* de Umberto Eco, (Ed. Seix Barral. Barcelona, 1965). Se enfatiza la participación activa del espectador delante de la obra de arte. En *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Valeriano Bozal, (2 vols. Vi-

sor, Madrid, 1996; ed. aumentada, 2000). Se explora como rasgo propio de nuestra época el creciente interés de los creadores, artistas y poetas, por la reflexión sobre su propia actividad.

La presente investigación pretende contribuir al análisis de la organización de las ideas que conforman la parte proyectiva desde un punto de vista autorreferencial, dirigida a dos áreas principales: la producción artística y la docencia en el ámbito universitario, zonas en donde los procesos de planeación y estructuración cobran relevancia.

En lo que se refiere a la producción artística, se dividirá en dos apartados:

- a) El análisis y documentación de la obra de dos artistas actuales: Spencer Tunick y Krzysztof Wodiczko desde una perspectiva personal y el enfoque de la teoría de la creatividad.
- b) La investigación y documentación del proceso creativo propio, con el análisis de tres series de trabajos personales y sus diferentes procedimientos reflexivos.

En estos dos apartados se revisaron los aspectos de ideación y planeación empleados en la estructuración de proyectos y se pretendió un acercamiento a los *procesos de investigación-producción en el arte*. La Investigación y la creación se complementan, se integran, forman un todo inseparable sobre la que se desarrolla y sustenta la producción artística, el productor, sin renunciar a prácticas de improvisación, juego o espontaneidad, involucra en el proceso de construcción de su obra elementos de archivo, espacios históricos de validación, tradiciones culturales, investigaciones sociales y redes de significación. La investigación artística significa combinar algunos procedimientos de investigación científica y de creación artística.

Relacionando los proyectos artísticos y los procesos de investigación-creación Néstor Martínez señala: “*Esta estructuración creativa va indisolublemente ligada a un proceso de Investigación, donde el artista de manera reflexiva y empleando metodologías ingénitas fantasea, indaga, explora, imagina, descubre, estudia, analiza, improvisa, metaforiza, proyecta, actúa y despliega todos los elementos que van formando la obra de arte. De manera general, todo lo que conforma el proceso secuencial –no necesariamente lineal– de indagación, exploración, búsqueda, realización, experimentación, etc. es lo que llamamos Investigación-Creación.*” (Martínez: 2008; 2)

En la experiencia personal como docente en los primeros semestres de la licenciatura en artes visuales es muy frecuente la pregunta ¿cómo se hace un proyecto?, ¿Cómo se estructuran los procesos de planeación y realización de una obra? En el ámbito escolar se trabaja frecuentemente en base a proyectos, así que en las clases propias incorporo algunas estrategias o metodologías para plantear estos procesos; Mientras que en la producción personal he experimentado un conflicto casi permanente entre una formación tradicional y una actualidad artística cambiante y abierta con estrategias no convencionales que en algún momento me desubicó pero que he tenido que explorar para insertarme en ella.

En la historia del arte, hay un momento histórico que señala una aplicación particularmente racional en el uso del proyecto artístico como herramienta en el desarrollo de estrategias artísticas. Dicho momento fue el arte conceptual, ya que esta tendencia desplaza el interés por la obra como objeto, hacia los procesos de su ideación y planeación, llegando hasta el grado “cero” referencial del objeto artístico, significando el punto donde culmina la estética procesual iniciada unos años antes, siendo, la idea creativa y el proceso previo de la obra más importante, que la obra constituida. Marcando para las artes un desbordamiento de técnicas, metodologías y temáticas, pero lo más importante es el proceso intelectual que se efectúa tanto en el artista como en el espectador, dando como consecuencia la autoconciencia artística a partir de éste, y generado en lo mental, lo intelectual.

Este estudio alude a la realización de un Proyecto teórico práctico que implica los procesos de análisis y documentación en la producción de obra artística, el cual tuvo por objetivos y metas:

- 1.- Conceptualizar los procesos de ideación y planeación en proyectos artísticos planteando alternativas para estructurar un proyecto en artes visuales, desde la experiencia personal como productor y docente.
- 2.- Reflexionar y documentar las estrategias de planeación y realización empleadas para la concepción de diferentes tipos de proyectos por un mismo artista. Tomando como referencia el trabajo de dos artistas contemporáneos y analizando la obra propia.
- 3.- Estudiar y documentar la producción artística utilizando los paradigmas del arte y algunos elementos de la teoría de la creatividad como: el “control racional”, “el aporte del inconsciente” “la intención y el control consciente”, “la obra que construye su programa” y la “superación de la idea de construcción por la de rizoma.”

Este trabajo se visualizó como un proceso documental teórico aplicado a la producción artística; Las series de esculturas, instalaciones, objetos e intervenciones espaciales analizadas se desarrollaron con diferentes estrategias mentales de planeación como las ya mencionadas y por otro lado la producción material de las obras personales se llevó a cabo con técnicas tradicionales como la talla directa en madera y piedra, el modelado y sus procedimientos de moldeo y vaciado, la construcción, el dibujo y la pintura; Así como diversas estrategias espaciales no tradicionales: la instalación y la intervención de objetos y contextos.

En la producción artística personal el presente estudio permitió la exploración de nuevas alternativas de investigación producción, lo cual se traduce en el área de la creación a un acercamiento al terreno de la originalidad; en el campo de la docencia se espera contribuir a la formación intelectual, conceptual y de estrategias de producción de las nuevas generaciones de artistas visuales.

En lo que respecta al cuerpo de la tesis el primer capítulo planteó conceptualizaciones de las ideas principales: Ideación, planeación, el proyecto en artes visuales, paradigmas artísticos y se exploraron algunos puntos propuestos para el estudio de los diferentes enfoques de proyectos: Una perspectiva histórica, una perspectiva personal, un conflicto interno —el arte y sus paradigmas—, algunas herramientas de análisis fundamentadas en la teoría de la creatividad como el control racional, el aporte del inconsciente, la intención supera el control consciente, la obra que construye su programa, superación de la idea de construcción por la de rizoma.

En el capítulo segundo: El proceso creativo en la producción artística se abordaron los proyectos de autores y sus experiencias en la producción artística, se dividió en dos apartados:

- a) La obra de dos artistas actuales: Spencer Tunick y Krzysztof Wodiczko con los análisis correspondientes.
- b) La investigación del proceso creativo personal, con el análisis de tres series de trabajos y sus diferentes procedimientos reflexivos en el plano contextual y existencial.

En estos dos apartados se revisaron los aspectos de ideación y planeación empleados en la estructuración de proyectos y se pretende un acercamiento a los *procesos de investigación-producción en el arte*.

En el tercer capítulo titulado, proceso creativo en la producción personal, se habló de los proyectos y experiencias personales, profundizando en el análisis de los procesos creativos usados en diferentes series y obras, reflexionando sobre las estrategias de implementación, y evidenciando el proceso de documentación visual y procedimental de las piezas.

Esta investigación no pretende acercarse a la estructura de un tratado o un catálogo, sino a una aproximación de lugares posibles desde el ámbito académico y la experiencia artística.

CAPÍTULO I

LOS PROCESOS DE IDEACIÓN Y PLANEACIÓN EN LA ESTRUCTURA DEL PROYECTO ARTÍSTICO

LOS PROCESOS DE IDEACIÓN Y PLANEACIÓN EN LA ESTRUCTURA DEL PROYECTO ARTÍSTICO

Los procesos de ideación y planeación se enfocan en el plano intelectual y reflexivo a los desarrollos temáticos, conceptuales y organizativos de lo que llamamos proyecto artístico, los diferentes momentos del proyecto artístico actúan dentro del proceso creativo como ejes fundamentales en la concepción y ejecución de la obra. La relevancia del estudio de estos procesos por parte de artistas y estudiantes de arte se relaciona con el nivel de conciencia en el manejo de contenidos, realidades, situaciones o medios con los que se trabaja, así como con la capacidad de direccionarlos hacia reflexiones particulares y posibles realizaciones artísticas. Como en el tema de la creatividad y sus procesos los datos aportados por artistas y pensadores son heterogéneos y regularmente no compatibles entre sí, se realiza una aproximación a estos desarrollos a partir de la Filosofía, la Psicología y la producción artística.

En los “*procesos de ideación*” se consideran las ideas que intervienen en la concepción del proyecto, estas contienen las necesidades internas de los autores, manifestadas como voluntad o propósitos que detonan la generación de los proyectos, los referentes contextuales y artísticos que orientan las temáticas o áreas de investigación, las conceptualizaciones así como las diferentes expectativas, metas o aproximaciones proyectadas a futuro.

Los “*procesos de planeación*” que mas allá de la planificación de pensamientos para “ver” proyectada una obra a futuro se direccionan en este trabajo, hacia una toma de postura en la concepción y organización de las actividades elegidas para implementar materialmente los proyectos, considerando entre sus componentes la planeación de desarrollos y los modos de operación o estrategias utilizadas en construcción de los mismos es decir la ejecución.

El proyecto artístico es tratado aquí como una metodología que se enfoca a la reflexión, ya que establece los mecanismos de pensamiento y diálogo que el artista mantiene con sus propuestas.

Los diferentes enfoques de proyecto artístico son abordados, desde cuatro perspectivas:

- a) Desde una perspectiva histórica enfatizando dos casos particulares: el sentido programático de las vanguardias históricas y el proyecto artístico del arte conceptual.
- b) Desde una perspectiva personal, el proyecto artístico y su relación con los paradigmas artísticos analizados en este capítulo se plantearon como una propuesta de carácter autorreferencial, surgida de la propia actividad artística, paradigmas del arte del pasado y del arte actual que forman parte junto con otros factores (la relación entre investigación y creación, por ejemplo), de conflictos psíquicos personales en distintos momentos del desarrollo creativo individual.
- c) Los modelos del arte que se abordaron refieren algunos paradigmas del pasado consolidados en las bellas artes y algunos paradigmas del arte actual, entre ellos: La belleza, la expresión, la interpretación, el espacio expandido, la muerte del autor, la estética de la recepción, la estética relacional, entre otros,
- d) Desde el enfoque de algunos autores de la teoría de la creatividad, se considera que el proceso creador implica en su génesis la existencia de un conflicto o crisis de naturaleza psíquica que puede desembocar en la búsqueda de información, toma de conciencia y construcción de códigos y estrategias para la estructuración de una propuesta artística. Como herramientas de trabajo se plantean tres posiciones al respecto a las diversas posturas en torno a la teoría de la creatividad:
 - las que consideran el predominio de factores racionales en los procesos creadores
 - las que consideran el predominio de factores irracionales
 - las que consideran la combinación de ambos factores.

De estos tres factores se derivan los siguientes puntos: el control racional, el aporte del inconsciente, la intención supera el control consciente, la obra que construye su programa, superación de la idea de construcción por la de rizoma.

1.1 PROCESOS DE IDEACIÓN Y PLANEACIÓN

HABLAR DE PROCESOS DE IDEACIÓN IMPLICA referirnos a la generación de las ideas dentro del proceso creador, a los factores internos y externos que intervienen en la generación de estas ideas y a los procesos de análisis e implementación desarrollados en la búsqueda de nuevos conceptos, o de nuevas asociaciones entre ideas y conceptos conocidos, que generalmente van en la búsqueda de soluciones originales o nuevas asociaciones en los proyectos artísticos.

En este trabajo llamaremos *procesos de ideación* al origen y desarrollo de los procesos de representación mental, que se presentan como posibilidad de conocimiento, el término ideación, tiene que ver con la *génesis en la formación de las ideas*; Los “*procesos de ideación*”, dentro del proyecto artístico están presentes en las necesidades internas que motivan la generación de realizaciones, en los referentes contextuales y artísticos que orientan sus temáticas y áreas de investigación, en las conceptualizaciones de las que formarán parte y en las diferentes expectativas, metas o aproximaciones proyectadas a futuro.

Se tomará por *idea* dos de los cuatro puntos de vista usados para el análisis del término según J. M. Fernández Cepedal en el Diccionario de filosofía contemporánea: su sentido trascendental es decir cuando se le sobreentiende como posibilidad del conocimiento, y su sentido psicológico, cuando se le equipara con una entidad o representación mental.

“Resumiendo, podríamos decir que es el propio desarrollo ontológico material del mundo (del cual forman parte los propios cuerpos humanos) quien determina la formación de las ideas trascendentales a partir precisamente de actividades racionales categoriales (científicas o pre-científicas) y que a su vez estas ideas determinan trascendentalmente las representaciones mentales de la conciencia en sentido psicológico. Los dos momentos de la determinación forman una circularidad dialéctica dado que al constituir las ideas trascendentales el término medio de esta determinación concluimos que es el propio desarrollo ontológico del mundo que cuenta con las propias conciencias” (Fernández en Quintanilla: 1976; 216).

La idea es el punto de partida pero para convertirla en un proyecto tendremos que considerar: Generar objetivos e intereses de investigación, ordenar la información reunida en torno a las necesidades del proyecto y establecer la estrategia de producción y distribución y consumo de los productos artísticos.

Como el término procesos de ideación, podría extenderse a otros momentos del proyecto artístico lo delimitaremos aquí como: La concepción del proyecto o los procesos de representación mental previos a la planeación de estrategias de implementación o realización física de las obras y a los factores internos y externos que intervienen en dichos procesos.

Considerando que el término procesos de ideación es empleado por algunos autores en el análisis del proceso creativo en el ámbito empresarial, donde se plantea que la innovación se sustenta en un proceso de ideación y, por tanto, su soporte es la generación de ideas que debidamente analizadas en cuanto a su oportunidad, se implementan en la forma y momento adecuados para mantener viva la empresa. Algunos autores han establecido diferentes criterios de clasificación para las distintas fuentes de ideas innovadoras. Así tenemos el criterio de oportunidad de Kuriloff y Hemphill (1984); la propia experiencia de Drucker (1986); el proceso de ideación de Mundet (1991); los cambios económicos, sociales o culturales de Ludevid y Ollé (1993) y cambios empresariales de Bermejo, Rubio y Vega (1996).

En el proceso de ideación de Mundet plantea las causas y fuentes de innovación:

En el cuadro las causas internas se refieren al conflicto psíquico que puede desembocar en un proceso creador desde la perspectiva de la teoría de la creatividad y al desarrollo de nuevas actitudes o áreas de investigación, mientras que las causas externas se refieren a la influencia del contexto en el sujeto y las actitudes de este con respecto a la innovación.

CRITERIO DE PROCESO DE IDEACIÓN	
CAUSAS	FUENTES DE INNOVACIÓN
Causas internas	<ul style="list-style-type: none"> • La propia incongruencia. • Desarrollo de hobbies
Causas externas sociales	<ul style="list-style-type: none"> • Percepción de una necesidad • Deficiencias de los demás • Aspectos lúdicos • Miedos • Tendencias sociales y demográficas
Causas externas empresariales	<ul style="list-style-type: none"> • Nuevas aplicaciones de materiales resistentes o incluso subproductos

Criterio de proceso de ideación de Mundet (MUNDET; 1991: 23-29)

Ahora bien, relacionando estos criterios con la estructura del proyecto artístico y partiendo de la idea inicial de conflicto psíquico que detona un proceso creador, se establece que los procesos de ideación están vinculados a la concepción (ideal) y que dentro del proyecto se enfocan al plano intelectual y reflexivo, siendo influenciados por causas externas e internas. Las causas internas relacionadas con los procesos de ideación las encontramos en:

- 1- La intención expresada como voluntad, deseo, propósito, motivo o necesidad interna.
- 2- La tematización, Richard Wollheim en *La Pintura como arte* definía como tematización, a el proceso mediante el cual *“el agente abstrae algún aspecto de lo que está haciendo o elaborando”*, es decir que el artista va localizando las áreas de su interés, comportándose de manera doble, ya que el tema, se fortalece como el contenido que da personalidad al proyecto y, al mismo tiempo, se explora en el proyecto, es decir, que es el promotor de las reflexiones.
- 3- Las conceptualizaciones; el concepto será, la idea que tiende a señalar y *ser* “el primer acto de entendimiento o el conocimiento sobre o acerca de algo; para acceder a la reflexión constituida como un fluir pensante, libre y lúcido, orientado en dirección de la acción de reflejarse; para llegar, finalmente, a la obra, como resultado de expresión último” (Barthes: 1987).

Loreta Preta señala la diferencia entre los procesos de representación mental formalizados o conceptualizaciones y no formalizados o contenidos mentales previos a las conceptualizaciones *“Quien quiera que piense, un literato o un científico, un artista o un filósofo, participan, aunque con modalidades diferentes, en un mismo proceso cuyas raíces en el plano individual han de buscarse en los contenidos mentales profundos y en ese estado que precede a la elaboración conceptual y que sirve de fondo a toda actividad mental. Fondo profundo y magmático, matriz generadora de acontecimientos que el pensamiento alimenta de continuo”* (Preta: 1993; 11).

Con respecto a las causas externas o contextuales dentro del proceso de ideación las encontramos en:

- 1- Sus referentes contextuales en el plano de la formación familiar, escolar o generacional.
- 2- En los referentes sociales, culturales o artísticos que orientaron las búsquedas temáticas e investigaciones particulares en los diversos momentos de las producciones artísticas.

*Dentro del proyecto artístico, como veremos más adelante la conceptualización de la propuesta y la acción de tematizar se encuentran estrechamente vinculadas y esto se debe a que las dos se influyen de manera importante al conformar la parte de la concepción –plano mental y reflexivo del proyecto que aquí llamamos *procesos de ideación* y se diferencian de la planeación y desarrollo de estrategias –plano de la ejecución material del proyecto- que aquí llamamos *procesos de planeación*.*

Los *procesos de planeación* más allá de relacionarse con la planificación de pensamientos para “ver” proyectada una obra a futuro, se consideran aquí en el sentido de una toma de postura en la construcción y organización de las actividades elegidas para implementar materialmente las obras artísticas es decir, la planeación de desarrollos, técnicas, modos de operación o estrategias utilizadas en la ejecución física de los proyectos.

Con relación al término estrategia Michel Certeau en *“La Invención de lo cotidiano”* señala *“la estrategia es un lugar susceptible de ser circunscrito como algo propio y de ser la base donde administrar las relaciones con una exterioridad de metas o de amenazas”* (Certeau; 1979). La estrategia dentro del campo artístico posibilita a un sujeto de voluntad y poder, formula distinciones de lo propio en relación a los otros o lo ajeno, estas distinciones las encontramos en la manera cómo se concibe la actuación de la estrategia:

- 1- La estrategia desarrollada en el proyecto permite y constituye la fundación de un lugar propio, donde los materiales estarán organizados según las relaciones nombradas como pertinentes y resultados del trabajo que se da entre tema y concepto, conformando nuevos valores.
- 2- La estrategia señala un dominio de los lugares, temas o motivos desde donde la investigación se transforma en una Propuesta (objeto o artefacto) que existe en el mundo físico.
- 3- Transforma nuestras ideas en un tipo de conocimiento, ya que tiene el poder de sustentar y darse un lugar como propuesta dentro del universo artístico.

Es decir, la estrategia es una acción que gracias al poder de poseer un lugar propio (temas o motivo), elabora lugares teóricos (discursos y propuestas) capaces de articular y existir en el universo físico.

Dentro de las estrategias empleadas en la obra de arte, existe una que los artistas en la actualidad le dedican especial atención: la de su presentación, es decir la manera como el objeto, la acción o el proceso se configura y presenta al espectador. El hecho de pensar cuál es la mejor manera de presentar la obra, estructurando un espacio, ubicando los elementos de la manera más apropiada, cuidando como circula el público y de qué manera enfrenta o participa en la obra, nos dice que el artista incluye dentro del espacio de la investigación-creación unas nociones de curaduría. Podríamos afirmar que el sentido de la obra o de las obras se termina de construir cuando unos conceptos curatoriales intervienen en el complejo proceso de la creación artística y determinan una manera deseable de presentación al público de la o las obras de arte.

Cabe mencionar que la estrategia es una manera de operar más o menos reciente en el arte, sin embargo otros modos de ejecución han estado presentes en la historia del arte, que van

desde el conocimiento y uso de técnicas tradicionales hasta modos de operar tomados de áreas distintas a las artes visuales o incluso de las actividades cotidianas.

El aprendizaje de una técnica en la visión tradicional de las bellas artes, a diferencia de la estrategia, significa un lugar compartido a un lugar para las reglas, el estudio y práctica de una serie de procedimientos o normas estrictas con una gran carga de factura manual, contempladas en la etimología latina del término arte (ars: destreza) y desarrollada de manera experta por los gremios artesanos medievales. W. Tatarkiewicz explica el significado original del término arte.

“En Roma y en la Edad Media, incluso en una época tan tardía como los comienzos de la época moderna, en la época del renacimiento, significaba destreza, a saber, la destreza que se requería para construir un objeto, una casa, una estatua, un barco, el armazón de una cama, un recipiente, una prenda de vestir, y además, la destreza que se requería para mandar también un ejército, para medir un campo, para dominar una audiencia. Todas estas destrezas se denominaron artes: El arte del arquitecto, del escultor, del alfarero, del sastre, del estratega, del geómetra, del retórico. Una destreza se basa en el conocimiento de unas reglas, y por tanto no existía ningún tipo de arte sin reglas, sin preceptos: El arte del arquitecto tiene sus reglas diferentes de las del escultor, del alfarero, del geómetra y del general. De este modo el concepto de regla se incorporó al concepto de arte, a su definición.” (Tatarkiewicz: 1995; 39).

El conocimiento y práctica de estas destrezas relacionadas con las ideologías (religiosas, humanistas, racionalistas) o con visiones estéticas como la belleza, la mimesis, la interpretación o la expresión, determinaron en gran medida las intenciones o contenidos de las obras artísticas en el pasado.

Las técnicas tradicionales y su aplicación parten principalmente de un pensamiento paradigmático y de carácter práctico, el pensamiento paradigmático estaba interesado en los aspectos conceptuales más universales o generales establecidos en modelos del arte, mientras que el pensamiento práctico persiguió la creación de “rutinas útiles” es decir el encadenamiento de acciones cuyos resultados finales eran deseables, este modo de ejecución implicó la aceptación de modelos de arte preestablecidos como fue el caso de las bellas artes.

Independientemente de los modos de operar (técnicas tradicionales o estrategias actuales) que intervengan en la ejecución de los proyectos, esta no se concibe solo como la pura existencia física de una obra, sino como parte de los desarrollos que dan sentido signífico al significante. En los procesos de planeación se encuentran íntimamente relacionados los procesos de significación (sentido signífico), el conocimiento de recursos materiales y las maneras de ejecutar o dar existencia física a los proyectos.

Los procesos de planeación y realización en la ejecución de proyectos artísticos son de naturalezas diversas y dependen no sólo del contexto histórico o de los ideales artísticos de la época sino de la toma de postura de los propios artistas ante los sentidos y modelos del arte.

1.2 EL PROYECTO ARTÍSTICO

EL TÉRMINO PROYECTO DEL LATÍN *projicere*: “lanzar para adelante” significa etimológicamente “empresa”, “plano” o “diseño”, un proyecto es un plano previo a la concepción de algo, y en el ámbito artístico, el proyecto, será un espacio donde las acciones de planear, reflexionar e investigar harán posible declarar los contenidos principales y originales de las obras y propuestas del artista; Esto por supuesto no significa que los desarrollos posteriores al proyecto lleguen a cumplirse como se planearon, en algunos casos ni siquiera llegaran a concretarse, regularmente los obras quedarán distanciadas de las intenciones iniciales que las generaron, sin embargo estas características dan al proyecto artístico un dinamismo particular, nunca establecido o permanente.

Dentro de las capacidades del proyecto artístico esta su anticipación a los resultados finales o ideales del proceso creativo, *“la evolución de las intenciones para apropiarse de las cosas (mentales o físicas) para hacer arte; lo que podríamos denominar simplificando como intenciones y metodología. Intenciones en su pura acepción etimológica: como “voluntad”, “deseo”, “pensamiento”, “propósito”, “plano”, “deliberación” y también “motivos. Y metodología como orientación que el espíritu toma en la investigación para alcanzar el fin deseado o intuito: la verdad deseada.”* (Vera: 2004; 12).

La naturaleza y función del proyecto será la de identificar, direccionar, y cualificar los elementos analíticos y estratégicos del hecho artístico, no sólo como obra de arte, sino como proceso, donde confluyen una compleja extensión de actitudes, diálogos, pensamientos y realizaciones que mantienen una orientación para el arte.

La dirección del proyecto artístico, en el arte conceptual no apunta a una sola cosa (como se verá más adelante), si no que una de sus cualidades es la de explorar múltiples direcciones y está referida a las reflexiones, a los espacios mentales y físicos sobre los que incide y a los procedimientos utilizados, más que ser una metodología proyectual, será una metodología que enfoca la reflexión, ya que establece los mecanismos de pensamiento y dialogo que el artista mantiene con sus propuestas. Esta metodología de la reflexión, como cualquier otro método proyectual, contiene una serie de operaciones necesarias dispuestas en un orden que dirigen sus esfuerzos a la necesidad de crear una propuesta u obra, y en este caso, la metodología de la reflexión estará dirigida hacia la investigación sobre las propias categorías reflexivas y existenciales que son asumidas en el proyecto.

La siguiente propuesta metodológica del proyecto artístico toma como referencia aquella utilizada a partir del arte conceptual e incorpora elementos propios encontrados en la experiencia docente y en la producción artística personal.

El proyecto artístico, en esta propuesta, está conformado por dos momentos generales que atienden distintas instancias en la conformación del proyecto artístico: la concepción (ideal) que aquí llamamos *procesos de ideación y se enfocan al plano intelectual y reflexivo*; y la ejecución que aquí llamamos *procesos de planeación*, y trabaja en lo que se refiere a la existencia y la realidad de la propuesta; A su vez el proyecto artístico contiene tres actividades: la acción de tematizar, conceptualizar y el desarrollo de estrategias,



Acciones dentro del proyecto artístico

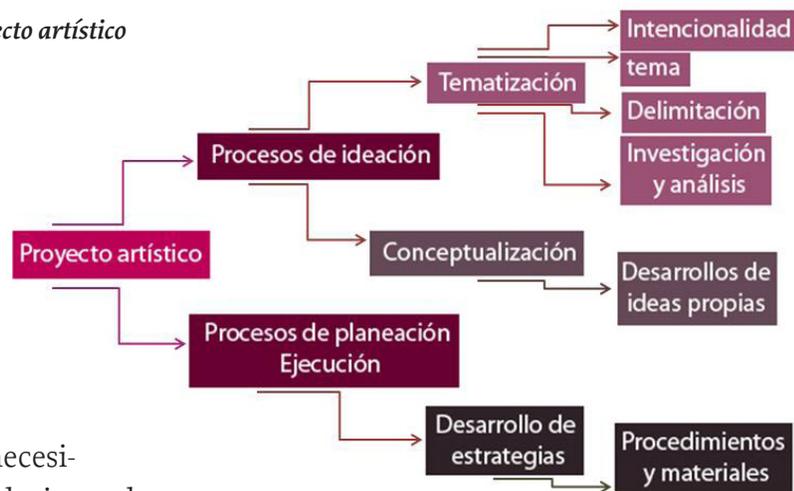
que contribuyen con el fin de orientar el pensamiento creativo para la consecución de objetivos premeditados. Ya que la idea de proceso implica el desarrollo del pensamiento en fases, las cuales serán importantes a lo largo de todo el proceso de la elaboración de la idea y relaciona distintas instancias que lo construyen como un todo.

El esquema sirve para señalar, la actuación de las acciones que conforman al proyecto, las flechas de conceptualización de la propuesta y la acción de tematizar se encuentran y esto se debe a que las dos se influyen de manera importante conformando los procesos de ideación, la parte correspondiente al desarrollo de la planeación de estrategias, a pesar de estar ligada a ellas se sitúa de forma independiente porque es la que se relaciona con la ejecución.

El proyecto actúa como una herramienta que posibilita el proceso de acercamiento, investigación, evolución, conocimiento y experimentación sobre los motivos de interés del artista. En el esquema de los elementos constitutivos del proyecto artístico tenemos que de los procesos de ideación que identificamos con la concepción del proyecto se desprenden la tematización y la conceptualización. De los procesos de planeación y ejecución se desprende el desarrollo de estrategias.

La tematización como factor de los procesos de ideación se compone de: la intención, el tema, la delimitación y la investigación, en ella el artista va localizando las áreas de su interés, comportándose de manera doble, ya que el tema, se fortalece como el contenido que da personalidad al proyecto y, al mismo tiempo, se explora en el proyecto, es decir, que es el promotor de las reflexiones.

Elementos constitutivos del proyecto artístico



La intención surge de una necesidad individual, en ella se relacionan la voluntad con lo que se quiere expresar, el objetivo y los por qué de las cosas, sacando a la luz y seleccionando sus deseos, creencias, experiencias, emociones y empeños, extractándolos de su trivialidad y orientándolos hacia a un ámbito creativo, desencadenando dentro del proceso de tematización la necesidad de ir definiendo los territorios a abordar ya sean de distintas naturalezas: objetivas o subjetivas, identificando los elementos de dicha necesidad, recopilando y analizando datos. “*La intención determina el acto de crear. Es la voluntad de hacer contrariamente al poder hacer, pertenece a cada ser. Es el objeto en potencia... Esta —voluntad de arte— es la de un pueblo o un artista y caracteriza la intención de organizar los aspectos del mundo interior.*” (Pirson: 1998; 27).

El tema nos muestra los lugares de interés y las motivaciones constantes de las reflexiones, amplificando de manera notable y crítica, lo que anteriormente se tomaba como la mera ilustración de la idea o del contenido de una obra y se limitaba a la mera cosa representada o la simple caracterización icónica.

La acción de delimitarse refiere a identificar todos aquellos aspectos que son importantes para el interés del proyecto y aislar todos aquellos que no interfieren en el mismo, en la delimitación se enumeran los recursos y procesos que intervienen dentro del área del proyecto, para analizar cada uno de ellos y seleccionar aquellos que realmente intervengan en él, el objetivo de delimitar el problema es disminuir el grado de complejidad del proyecto para atender solo aquellos aspectos que son requeridos.

La investigación es la búsqueda intencionada de conocimientos mediante un método y con carácter sistemático, organizado y objetivo, implica la recopilación, análisis e interpretación de datos de manera metódica y objetiva. En los procesos de creación artística la investigación tiene regularmente un carácter no lineal y es acompañada de actitudes de tanteo, pero no por eso es menos rigurosa.

La conceptualización se entiende como el primer acto de entendimiento o el conocimiento sobre o acerca de algo, un fluir pensante, libre y lúcido, orientado en dirección de la acción de reflejarse.

La estrategia es una acción que gracias al poder de poseer un lugar propio (temas o motivo), elabora lugares teóricos (discursos y propuestas) capaces de articular y existir en el universo físico. En la estrategia se decide y se planean los modos de operar y los procedimientos que darán realidad al proyecto.

1.3 LOS DIFERENTES ENFOQUES DEL PROYECTO ARTÍSTICO

1.3.1 Una perspectiva histórica

El proyecto artístico entendido como un deseo de proyectarse a futuro y la construcción de un modo de pensar sistemático vinculado a la necesidad de investigación, surge con el humanismo medieval y el renacimiento. En la visión medieval la necesidad de un plano de investigación no existía, al contar la iglesia con la máxima influencia en el poder ideológico, político y económico, generaba así la construcción del pensamiento y la cosmovisión de su época. Apoyada en la biblia como libro sagrado y verdad absoluta y no existiendo la idea de futuro como meta en el ámbito secular, el hombre daba por hecho su destino. Con el humanismo y el renacimiento se abre camino para la autodeterminación del hombre y la independencia de la doctrina eclesiástica, con la idea del hombre como medida de todas las cosas, se generan los primeros programas de pensamiento *“Porque, curiosamente la libertad del pensamiento humano genera la necesidad del trazado programático, como designio prospectivo del camino a seguir, tanto en lo individual como en lo colectivo.”* (Vera: 2004; 28)

Para el desarrollo de este apartado se tomaron dos casos particulares: el sentido programático de las vanguardias históricas y el proyecto artístico del arte conceptual. Siguiendo a Vera Cañizares que apoyándose en Micheli habla de dos orientaciones del proyecto artístico, El proyecto afirmativo y el proyecto negativo.

El proyecto afirmativo señala, afirma la potencialidad del arte para transformar realidades, participando de intereses revolucionarios e incidiendo principalmente en lo social, proponiendo *“modelos de construcción solidarios y racionales”* vinculados a la idea de progreso y cambio social; El proyecto negativo se identifica con *“la negación de las posibilidades constructivas en el arte”* y la transgresión de valores vigentes considerándolos fallidos y esperando la construcción de una nueva realidad. De tal manera que *“El proyecto afirmativo (Clasicismo Ilustrado, Impresionismo, Futurismo, De Stijl, Bauhaus, Constructivismo) Basados en una fundamental confianza en la razón y el proyecto negativo (Romanticismo, Simbolismo, Ex-*



a) Proyecto afirmativo, Constructivismo

Ruso.

Vladimir Tatlin, *Monumento a la 3ª internacional* 1920.

presionismos, Dadá, Surrealismo) comportando una radical crítica de pensamiento instrumental... Esta realidad programática estará presente desde el nacimiento del modelo moderno, a partir de la Ilustración del siglo XVIII Racionalismo Ilustrado y Clasicismo por una parte y Romanticismo, pensamiento inglés del siglo XVIII e Idealismo alemán por otra), evolucionando hasta llegar a las vanguardias del siglo XX.”(Vera: 2004; 31) Estas dos orientaciones del proyecto artístico serán la base de los programas de las vanguardias del siglo XX.

presionismos, Dadá, Surrealismo) comportando una radical crítica de pensamiento instrumental... Esta realidad programática estará presente desde el nacimiento del modelo moderno, a partir de la Ilustración del siglo XVIII Racionalismo Ilustrado y Clasicismo por una parte y Romanticismo, pensamiento inglés del siglo XVIII e Idealismo alemán por otra), evolucionando hasta llegar a las vanguardias del siglo XX.”(Vera: 2004; 31) Estas dos orientaciones del proyecto artístico serán la base de los programas de las vanguardias del siglo XX.

Vera menciona en otro apartado, con relación al proyecto como programa histórico de la modernidad “Sera el ámbito de elaboración de los discursos y las manifestaciones creativas. Declaración de intenciones. Primer laboratorio ideológico conceptual y artístico. Proyección previa de los deseos. Paisaje para la utopía. Voluntad de transformación social y cultural. Propósito de lucha. Campo de batalla y espacio mental y físico, donde explotar las estructuras antiguas. Plano previo a la concreción artística. Escenario de liberación del arte: El programa de la utopía moderna.”(Vera: 2004; 27)



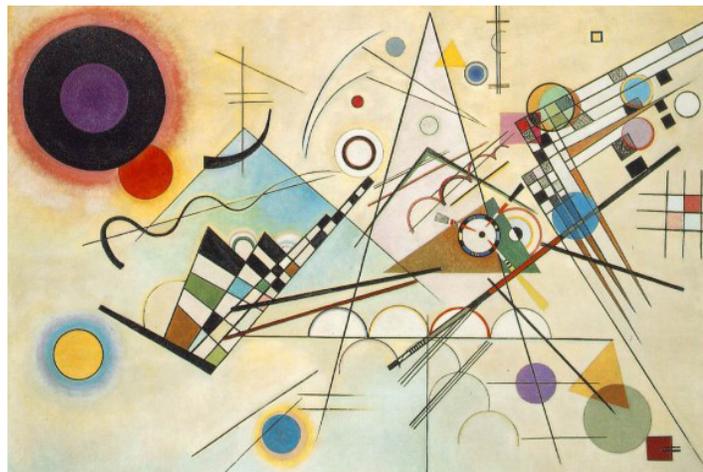
b) Proyecto negativo, Dada.

Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.* de 1919.

Titulo homófono en francés de la frase «Elle a chaud au cul», literalmente «Ella tiene el culo caliente», el objeto es una tarjeta postal barata con una reproducción de la conocida obra de Leonardo da Vinci, la *Mona Lisa*, a la que Duchamp dibujó un bigote y una perilla con lápiz y le puso un título.



*c) **Ámbito colectivo**
Vladimir Tatlin, **Monumento a la 3ª internacional** 1920*



*d) **Ámbito individual**
Wassily Kandinski, **Composición 8**, 1923.*

En las vanguardias históricas del siglo XX podemos identificar dos direcciones con relación al ámbito individual o colectivo de las propuestas. Las que tienden a intervenir en la transformación social, el constructivismo ruso por ejemplo, motivada por los ideales de compromiso, progreso e innovación e identificada con el tratamiento de lo humano, lo social, lo colectivo. Y las que exploran dentro del arte mismo y su individualidad, declarando la autonomía del arte con respecto a la sociedad, la libertad y el auto-reconocimiento en la esfera personal y artística, estos “nuevos universos para ser habitados por el arte” ejemplificados por Paul Klee y Kandinsky, que inauguran en la modernidad los “espacios mentales nacidos de realidades no visuales; nuevos planetas existentes aunque no empíricos” (Vera cita a Kandinsky: 1947)

Es principalmente en la primera mitad del siglo XX donde estas orientaciones, afirmativas o negativas del proyecto de arte, así como sus direccionamientos, tanto en lo social como en lo individual serán vertidos por los artistas de las vanguardias en acuerdos o programas previos a la realización de proyectos; El manifiesto será en este sentido una declaración escrita o declamada, llena de propósitos, deseos e intenciones, donde las posturas ideológicas, conceptuales y artísticas se presenten como voluntad de transformación social y cultural, espacio de libertad e independencia, propósito de lucha y espacio de debate, constructo mental donde se sistematizan y orientan los proyectos instalados en las regiones internas, míticas simbólicas y subjetivas del artista.

Desde el punto de vista del proyecto, es en las vanguardias históricas el momento donde se pondrán en entredicho el uso de modelos y técnicas clásicas, se reflexionará acerca de la na-

turalidad de los espacios para las disciplinas artísticas y se mostrará gradualmente un desinterés por las prácticas artesanales y la especialización instrumental y manual, en un esfuerzo colectivo por alcanzar espacios intelectuales múltiples, conceptuales e interdisciplinarios, explorando territorios de intereses colectivos o individuales, territorios de lo existencial y lo antropológico.

El uso de el “Proyecto de arte” como herramienta indispensable para el artista surge y se plantea dentro de la práctica artística conocida como Arte Conceptual, en esta tendencia surgida alrededor de los años 60 y 70s, los intereses se centraron, en un desplazamiento del objeto tradicional a la concepción de la obra, dando mayor importancia a los procesos formativos de la obra, que a la obra terminada. *“El arte conceptual enfatiza la eliminación del objeto artístico en sus modalidades tradicionales. Pero, salvo en casos extremos de la vertiente lingüística, existe menos una eliminación que un replanteamiento y crisis del objeto tradicional. No obstante, de lo que se trata, por encima de un antiobjetualismo a ultranza e indiscriminado, es de desplazar el énfasis sobre el objeto a favor de la concepción y del proyecto, de la conducta perceptiva, imaginativa o creativa del receptor”* (Marchan: 2001)



“Una y tres sillas” Joseph Kosuth, 1965

El proyecto artístico del Arte Conceptual hace evidente que el corazón de toda operación artística queda ubicado dentro del proceso de manipulación semántica (significativa) de los diversos materiales culturales. La vertiente empírica medial, es la que establece relación con el proyecto de arte, y la que indaga e incide en el proceso de auto-reflexión, el cual acerca al artista a una investigación sobre los datos obtenidos a través de su percepción, análisis, y las

operaciones que motivan sus intenciones, es decir, que la brecha entre realidad y artista, se acorta y logra establecer un nuevo vínculo donde el nivel de reflexión y conocimiento de estos y la experiencia en sí, es la que conforma una apropiación de los diversos fragmentos de realidad focalizando la atención como diría Arakawa, en los mecanismos de significado, más que el significado de la obra.

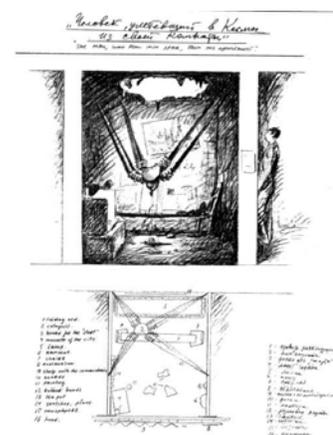
Paralelo al desarrollo del proceso de auto-reflexión instaura nuevos procesos artísticos, ya que al moverse en distintos métodos del análisis de la creación, tiende a desarrollar “una teoría de su práctica y una práctica de su teoría” (Marchan:1971;35) extendiendo el campo de las capacidades creativas y perceptivas las cuales se expresan en distintas modalidades, propone y enfatiza la importancia del desarrollo de estrategias de movilización en el proceso de apropiación de la realidad convirtiendo la actividad artística en uno de estos modos. Para lograr este objetivo, utiliza el proyecto de arte, el cual se ocupa de los mecanismos que intervienen en el proceso de desarrollo de la obra, a través del análisis y reflexión de los mismos, al generar relaciones pertinentes y congruentes entre la práctica y la teoría sin entregarse de manera paradigmática a las tácticas ya dadas.

Esta característica tan importante del proyecto de arte, detona en diversas maneras, y tal vez sea esta capacidad extensiva y generadora, la más importante contribución del arte conceptual a la realidad contemporánea, ya que al concentrar su atención exclusiva a la reflexión de las ideas creativas y de los procesos formativos, moviliza a “el despertar de una autoconsciencia artística

(autopoesis) colectiva a partir de un arte como proceso, un producto mental-conceptual” (Urbina: 2005; 1), y así las “obras conceptuales” ya no serán un objeto en el criterio del sentido tradicional, sino un sistema “abierto”, un proceso abierto (Adorno, 1983, p.232) las acciones, ideas, propuestas, relaciones y la procesualidad del artista se situarán en un campo infinito de posibilidades donde la obra de arte no es un ser, sino un devenir, ya que continuamente se da en distintos momentos y contextos.

Situándonos en este carácter procesual y entendiéndolo como el desarrollo del pensamiento en fases, el proyecto artístico se constituye como propuesta abierta y circunstancial, sujeta a la realidad que le corresponde, y es, precisamente este aspecto, el interés por pensar la naturaleza del acto creativo, que llama la atención su direccionamiento al proceso reflexivo dentro de la práctica, dotándonos en la medida posible de autoconsciencia en el proceder artístico.

“El mundo consiste en una multitud de proyectos, realizados algunos, a medio realizar otros, y algunos sin realizar. Todo lo que nos rodea en el mundo es un ilimitado mundo de proyectos. Pero pensando en uno mismo,



“El hombre que voló al espacio desde su apartamento”, dibujos, Ilya Kabakov, 1981-1988



“El hombre que voló al espacio desde su apartamento”, Ilya Kabakov, 1981-1988, Instalación, presentada en, el Centro Georges Pompidou, París (1989)

no estamos tan seguros de ello. Pensamos que tener “un proyecto” es algo así como el negocio de otro, gente especial a los que llamamos creativos. Pero estoy convencido de que el único modo de tener una vida humana realmente valiosa es tener un proyecto propio, concebirlo y convertirlo en realidad. Tener un proyecto debería ser inherente a cada persona porque realizar un proyecto es dar cuerpo al significado de la vida. Es en el momento en que decidimos nuestro propio proyecto cuando superamos la supervivencia y empieza nuestra verdadera existencia”. (Kabakov, Ilya; 1998; El Palacio de los Proyectos, cita de la instalación).



El palacio de los proyectos Ilya Kabakov, Madrid 1998, Instalación.

1.3.2 Una perspectiva personal

La interpretación propia del proyecto artístico, no va en relación solo con el sentido metodológico expuesto con anterioridad, sino en especial con una postura individual acerca de la manera de entender el arte y como ubicarme dentro de él; Dicho de otra manera esta perspectiva parte del conflicto psíquico que influyó de manera importante en la concepción y desarrollo de los proyectos propios, esta crisis se relaciona con los paradigmas del arte y mi postura como productor con relación a éstos.

Lo anterior se expone como un planteamiento de carácter autorreferencial. La autorreferencia tomando su sentido filosófico, se refiere a la habilidad de un sujeto para hablar o referirse a sí mismo. La autorreferencia es posible cuando existen dos niveles lógicos, un nivel y un meta-nivel y juega a problematizar la relación entre la ficción y la realidad, generando paradojas. Como es evidente no se trata de que la investigación o las obras tomen conciencia de sí mismas, pero sí de indagar y construir hacia dentro, combinando la investigación con la introspección. Relacionando el sentido anterior con la propuesta de incluir en el proyecto y su análisis un conflicto propio de forma reflexiva o autoconsciente. El producto de este trabajo de investigación, podría devenir en un constructo cercano a la ficción, se correrá el riesgo, sin embargo la intención principal de este ejercicio de auto-reflexión está en compartir los procesos de pensamiento en la investigación y producción propios.

Investigación es un concepto tradicionalmente ligado a las ciencias, que implica normatividad, mensurabilidad y demostración, el término proviene de las voces latinas *in-vestigium*, que literalmente significa “en pos de la huella”. En el campo de las Ciencias Sociales muchas de las investigaciones descansan sobre paradigmas y metodologías cualitativas que privilegian lo subjetivo, intersubjetivo, lo significativo y lo particular. Por otro lado, el arte se compromete con procesos de investigación formal donde de una u otra manera se utilizan metodologías cercanas a los diseños investigativos de las Ciencias Sociales.

La investigación y la creación se complementan, se integran, forman un todo inseparable sobre la que se desarrolla y sustenta la producción artística. En la producción, sin renunciar a prácticas de improvisación, juego o espontaneidad, se involucran en los procesos de ideación y planeación de la obra elementos de archivo, espacios históricos de validación, tradiciones culturales, investigaciones sociales y redes de significación. La investigación artística significa combinar algunos procedimientos de investigación científica y de creación artística.

Entre los productores artísticos que combinan su quehacer con la docencia, es frecuente la teorización en el sentido de un ejercicio mental que implica, realizar una abstracción para poder trabajar más fácilmente con ella y poder así sacar conclusiones de aplicación más general, sin embargo el relacionar la investigación con la producción o creación artística, implica una

serie de consideraciones en distintos territorios, uno de estos es que la creación artística ya no es concebida exclusivamente desde la configuración de un objeto físico al modo tradicional, sino desde la perspectiva de su propio proceso generativo y formativo, la visualización, la proyección, la organización, la planificación, el control de proceso y otros procedimientos se constituyen en estrategias metodológicas de uso permanente y de libre utilización a la hora de realizar un proyecto artístico. Estas metodologías de reflexión, heredadas del arte conceptual y la estética procesual, unidas a la actitud histórica de los artistas de romper las reglas que otros han creado antes de seguir sus principios (herencia de la ilustración), generaron que en muchas ocasiones el artista tenga que crear sus propios procedimientos y reglas internas de trabajo, implicando que el proyecto o la obra va a derivar en un conocimiento nuevo.

En este punto, el uso de metodologías y la búsqueda de un conocimiento nuevo, se coincide con los propósitos de la investigación científica, sin embargo las ideas que se generan en los proyectos artísticos no implican necesariamente un progreso con relación a ideas anteriores, si bien a veces pueden ampliar el repertorio del arte, regularmente quedan abiertos nuevos territorios para seguir trabajando.

Otro elemento a considerar es el de la toma de conciencia de los procesos racionales y el registro metódico y sistematizado de los proyectos (en curso o ya realizados) para su validación ante los organismos o instituciones que evalúan la investigación en el campo de las artes, tomando en cuenta los distintos modos que tiene el arte, con respecto a las ciencias, de experimentar el mundo. De esta manera, el proyecto artístico se visualiza (desde una perspectiva personal) como un territorio para compartir los procesos de pensamiento en la investigación y producción propios.

1.3.3 El arte y sus paradigmas

Las diversas maneras de conceptualizar el arte a través del tiempo y las múltiples formas de entender y practicar el mismo en distintos contextos, generaron (en el pasado y en el presente) patrones o modelos históricos que privilegiaron el uso de ciertos valores o procedimientos; Estos modelos los conocemos como paradigmas.

El término paradigma procede del griego *paradeigma*, “pará” (junto) y “déigma” (modelo) que significa ejemplo o modelo, en principio se utilizaba en la gramática para definir su uso en un cierto contexto, y en la retórica para referirse a una parábola o fábula. A partir de la década de los 60, comenzó a utilizarse para definir un modelo o patrón en cualquier disciplina científica o contexto epistemológico. De tal manera que un paradigma es todo el conocimiento reunido y articulado, que permite afrontar con certeza un conjunto amplio de condiciones, este conocimiento incluye conceptos, procedimientos, instrumental, pero también valores (éticos, estéticos, culturales, sociales), esos saberes tan variados actúan en conjunto, como un todo, además es un conocimiento aceptado mayoritariamente por los especialistas de una área en particular, o por los que se ocupan de esos problemas que el paradigma aspira a resolver, es un saber compartido, e incluye asuntos resueltos que sirven como modelo para abordar otros.

En el quehacer artístico propio, estos modelos o paradigmas, representaron una difícilísima batalla librada en la mente y fuera de ella, pues al introyectarse consciente o inconscientemente, entraron a formar parte de mis certezas, buscando establecerse en un punto fijo, o permanecer durante algún tiempo para después ser removidos por otras concepciones con relación al arte.

En la experiencia personal, el vínculo con los modelos del arte se presentó en distintas etapas formativas y profesionales; antes de decidir estudiar y dedicarme a las artes visuales la noción que tenía de esta actividad era bastante vaga, formado en el contexto de una familia obrera de clase media, el contacto con las actividades artísticas era muy esporádico y lleno de interrogantes, sin embargo los ideales de belleza y mimesis propios del academicismo mexicano del siglo XIX, combinado con imágenes clásicas del renacimiento italiano, de escultura y arquitectura griega pasando por el manierismo y el barroco europeo, formaron las primeras nociones relacionadas con el arte que guardo en la conciencia, desde mediados de la década de los setenta y durante mi formación estudiantil en “la esmeralda” en los ochenta, la necesidad de información y formación de una postura ante lo artístico, se fue ampliando, haciendo el recorrido de la ignorancia o vaga referencia a la conciencia de algunos planteamientos del arte, como las posiciones anti-paradigmáticas de los dadaístas, las vanguardias históricas en su posición progresista y utópica de transformación social o la del arte y los artistas mexicanos

de la época nacionalista y movimiento de ruptura que superpusieron sus posturas artísticas a las anteriores, el geometrismo o los grupos mexicanos de los años setenta entre otros.

Del paso del arte objetual al arte de concepto, de la visión posmoderna, el arte abyecto, el arte público o la cultura visual, solo tendría un acercamiento más amplio durante y después de los estudios de maestría en la década de los noventa. Estos conocimientos objetivados en los procesos creadores propios de la producción personal, se desprendieron de algunos modelos del pasado consolidados en las bellas artes y algunos paradigmas del arte actual, entre ellos:

Modelos del arte tradicional como: la mimesis, la belleza, la expresión y la interpretación, implementados mediante procedimientos que incluyen normas y conceptos estrictos abordados mediante técnicas artesanales en las bellas artes y en la escultura tradicional. Otros modelos más recientes refieren a la muerte del arte, el espacio expandido, la muerte del autor, la estética de la recepción, la estética relacional, entre otros, que fueron llevados a la práctica con diversos métodos, por ejemplo: el Assemblage, la incorporación del espacio contextual, el desplazamiento del énfasis sobre el objeto a favor de la idea y la participación de la conducta imaginativa o creativa del receptor, lo precario, lo *nómada*, los materiales vagabundos, el desinterés por las habilidades manuales etc.

La presencia e influjo de estos paradigmas en los procesos creativos propios en distintos momentos de la producción personal, derivó en un conflicto o crisis de carácter psíquico que ha buscado soluciones a partir de las propuestas creativas, no solo interpretado como conflicto plástico, sino en algunos momentos como conflicto de carácter artístico-existencial (Desde el psicoanálisis Fiorini 1995 y Anzieu 1993, afirman que en general el proceso creador, implica la existencia de una crisis de carácter psíquico en el creador, que puede llevarlo a etapas regresivas, donde los límites se pierden y que por medio de una serie de fases, para Fiorini —de exploración, transformación, culminación y separación—, y para Anzieu —sobrecogimiento creador, toma de conciencia de los representantes psíquicos, instituir el código, componer la obra y presentarla al público—, pueden resolverse tomando la forma de una obra artística cuyo contenido refleja la psique del artista).

La relevancia de incluir en este trabajo, el análisis de la lucha de estas posturas paradigmáticas en los proyectos artísticos propios se encuentra en la intención de mostrar que es lo que pasa por la mente del productor artístico en el momento de la creación, ya sea como experiencia directa y vivencial, o trasladada al análisis de obras ajenas. Al reflexionar y enfrentar esta crisis con respecto a los paradigmas es posible (desde una perspectiva personal), superarlo o crear un paradigma propio que se adapte a la realidad particular. En los siguientes capítulos, este conflicto tratará de llevarse a la conciencia, (obvio, parcialmente) en el análisis de los proyectos presentados; para finalizar este apartado se reseñarán brevemente algunos de estos paradigmas.

La mimesis, expresión e interpretación:

Sobre la significación originaria del término mimesis, está ya en juego la dualidad entre la *mimesis* entendida como imitación o copia y la *mimesis* concebida como expresión. De manera simplificada, se puede afirmar que cuando se entiende a la *mimesis* en términos de *imitación*, la cuestión central es la semejanza que la obra debe guardar con el mundo exterior a la misma, el mundo extra-artístico, lo que sin lugar a dudas constituye el principio rector del naturalismo. Asimismo, tal interpretación del concepto se vincula a la pregunta por la génesis del arte. Por otro lado, entender a la *mimesis* como expresión implica despreocuparse por la correspondencia de la obra con nada externo a ella, puesto que sólo interesan las reglas que gobiernan el mundo interno a la misma, esto es, su cohesión. Esta interpretación responde a un interés formal y a través de ella, usualmente se intenta dar respuesta a la pregunta por el objetivo o finalidad del arte.

La belleza:

Se tomarán dos autores, Giorgio Vasari, teórico del renacimiento, y por otro lado, Francis Hutcheson, representante del empirismo y fundador de lo que después se ha llamado estética del gusto. A grandes rasgos, se puede decir que para Vasari y para muchos renacentistas la belleza reside en la imitación de la naturaleza, recuperando así la idea de mimesis de Platón. La belleza está en la realidad, es una propiedad de las cosas: del ser humano, de los animales, de los paisajes... La belleza termina convertida en algo objetivo, que no depende de mi percepción particular. Si la belleza está en las cosas, en la naturaleza, lo máximo a lo que puede aspirar el arte es a copiarlo. Cuanto más fiel sea el reflejo de lo real, más belleza habrá en el arte. Surgen así una serie de técnicas artísticas, como por ejemplo la perspectiva, que pretenden garantizar en todo momento que la aproximación del arte a la realidad sea máxima. Igualmente los criterios artísticos estarán permanentemente referidos a las cosas, a la naturaleza que el arte aspira a captar, y el arte se acerca, quizás como en ninguna otra época, a la ciencia.

Muy distinta será la tesis defendida por Hutcheson, para él, la belleza no está en las cosas, sino en el gusto, es decir, en el ojo que las mira, es bello lo que agrada al sujeto, independientemente de lo que eso sea, la belleza pierde la objetividad renacentista, y se convierte en patrimonio del espectador del mundo. El objetivismo deja paso al subjetivismo, para Hutcheson el gusto estético es el único criterio para llamar a algo “bello”, asumir que la belleza es algo que depende de la realidad y no del sujeto que la mira es olvidarnos de que ésta es una categoría humana, y no “real”, es el hombre el que experimenta la belleza a través de su relación con el arte o con la naturaleza, sin esta experiencia estética, en la que el sujeto tiene la última palabra, no es posible la belleza.

Los paradigmas del arte en la actualidad:

En la posmodernidad, el pensamiento de los viejos paradigmas es considerado como obso-

leto. Es decir, corrientes como el Marxismo, Positivismo, Estructuralismo, en la filosofía, economía y la historia o conceptos como la mimesis, la belleza o la contemplación en el arte, no se adaptan a las concepciones de la época, la posmodernidad se caracteriza por ser de pensamiento débil (libertad de interpretación no sujeta a una lógica muy cerrada y crisis de ideologías, Gianni Vattimo), gracias a ese atributo esta se adaptará a las situaciones que se le presentan, actuando como una esponja absorbiendo todo lo que surge a su alrededor.

La práctica generalizada entre los artistas de la última mitad del siglo pasado se consolidó hacia la utilización de diferentes medios en una misma obra, lo multimedia, parte de la utilización simultánea de medios tradicionales de las Artes Plásticas y después se abre hacia la utilización indiscriminada de diversos lenguajes artísticos, como lo musical, lo escénico, lo dancístico, lo arquitectónico, lo poético-literario, lo tecnológico, los medios masivos de comunicación y otros, pero más allá de lo multimedial se han venido explorando territorios hacia lo transdisciplinar, donde se habilitan encuentros y diálogos enriquecedores con otras disciplinas del espíritu como la Filosofía, la Antropología, la Psicología Social, la Historia, la Sociología, la Ecología, la Etnografía, y otras, generando muchas veces proyectos artísticos que desbordan las dimensiones conceptuales del Arte tradicional, de tal manera que los productos de los proyectos artísticos y su percepción están atados contextualmente por consideraciones históricas, sociales y políticas.

Los modelos del arte actual que se desprenden de la reflexión anterior son diversos: entre otros la muerte del arte, el espacio expandido, la muerte del autor, la estética de la recepción y la estética relacional.

La muerte del arte:

Dino Formaggio, entiende el término hegeliano «muerte del arte», en su más plena acepción dialéctica; se trataría, pues, de una «muerte dialéctica de ciertas figuras de la consciencia *dentro* del actuar artístico y estético y por consiguiente su perenne transmutarse y regenerarse en la autoconsciencia progresiva». Más que del «fin histórico del arte» nos encontraríamos ante el fin de una *determinada forma del arte*, cuyo máximo ejemplo en el caso del arte moderno es el dominio del problema de la poética sobre el problema de la obra en cuanto a cosa realizada y concreta, generadora de actitudes contemplativas.

El espacio expandido:

El campo expandido involucra movimientos, redefiniciones de las prácticas artísticas, que en un ejercicio de entendimiento, genera una expansión de la teoría de los campos disciplinarios tradicionales (teoría como conceptualización autónoma, especializada, académica); hacia un giro cultural (teoría como práctica, interdisciplinar, mediática).

La muerte del autor:

La modernidad trae la vigencia de la noción de autor, que Roland Barthes considera relativa porque este ser empírico pierde su identidad al crear una obra de arte para un destinatario, quien es finalmente el que recupera y vitaliza el sentido del texto, haciendo valer su multiplicidad de significados.

La estética de la recepción:

La estética de la recepción es una de las distintas teorías literarias que analizan la respuesta del lector ante los textos literarios; Esta escuela pone énfasis en el modo de recepción de los lectores, concebidos como un colectivo histórico. Este análisis textual se centra en el ámbito de la “negociación” y “oposición” sobre parte de la audiencia. Esto implica que un texto (ya sea un libro, una película, o cualquier otro trabajo creativo) no es siempre aceptado por la audiencia, sino que el lector interpreta los significados del texto basado en su bagaje cultural individual y experiencias vividas. La variación de este “fondo cultural” explica por qué algunos aceptan ciertas interpretaciones de un texto mientras otros las rechazan. De esto se desprende que la intención del autor puede variar considerablemente de la interpretación que le de el lector.

La estética relacional:

El arte relacional es una práctica artística que se empieza a analizar en los años 1990 y que se caracteriza por dar una mayor importancia a las relaciones que se establecen entre y con los sujetos a quienes se dirige la dinámica artística que a objeto artístico alguno. Así mismo los trabajos que se identifican con esta corriente artística tienden a suceder dentro de actividades y contextos cotidianos.

1.3.4 La teoría de la creatividad

La experiencia de los procesos creativos y creadores* en la realización de proyectos artísticos, valiosa por la vivencia directa, resulta insuficiente cuando trata de explicar teóricamente los diferentes aspectos de la creación, no solo por la diferencia de ámbitos, sino a la incidencia de múltiples factores, entre ellos: La teorización característica del arte y los artistas desde el renacimiento, se ha dirigido principalmente a la reflexión en torno a la esencia y función del arte mismo, es decir los campos de la teoría del arte y la estética; Los procesos creativos y creadores han sido abordados principalmente por la psicología y la filosofía, escasamente por los propios artistas, aunque algunos autores señalan teorías implícitas de la creatividad en los productores artísticos, estas se basan principalmente en síntesis de creencias y no en síntesis de conocimientos (Rodrigo, M.J. 1993), de tal manera que la ausencia de información por parte de los artistas a este respecto, obliga la investigación de otros campos.

Existen diversas posturas que intentan explicar las múltiples teorías acerca de la creatividad, en este capítulo se plantean tres posturas generales sobre estas teorías: El enfoque racionalista, el enfoque irracionalista y el que concilia ambos aspectos. El término racionalista lo aplicaremos aquí en referencia a un sistema de pensamiento que acentúa el papel de la razón en la adquisición del conocimiento, en contraste con el empirismo, que resalta el papel de la experiencia sobre todo el sentido de la percepción.

René Descartes, uno de sus fundadores, creía que la geometría representaba el ideal de todas las ciencias y también de la filosofía, mantenía que sólo por medio de la razón se podían descubrir ciertas verdades universales, evidentes en sí, de las que es posible deducir el resto de contenidos de la filosofía y de las ciencias, manifestaba que estas verdades evidentes en sí eran innatas, no derivadas de la experiencia.

El término irracionalista designará aquí genéricamente a las derivaciones filosóficas que privilegian el ejercicio de la voluntad, la individualidad y los impulsos sexuales por encima de la comprensión racional del mundo objetivo. Como tal, no se aplica a una escuela específica sino que designa una tendencia general en el curso de la historia de la filosofía. Sin embargo, suele aplicarse el término a las distintas corrientes existencialistas y nietzscheanas que reac-

* Arieti (1973) y Anzieu (1993) marcan una clara diferencia entre proceso creativo y proceso creador, la creatividad y sus procesos, se tratan como un aspecto inherente a la raza humana que no depende de ningún talento específico ayudando en la resolución de los problemas cotidianos, el sujeto creador en cambio precisa de habilidades y capacidades diferentes al común de la gente y sus producciones estarían aportando algo nuevo, que en muchas ocasiones no es entendido por sus contemporáneos, pero que si lo será por futuras generaciones, el creador según estos autores (y la experiencia propia), establece también un compromiso total con sus producciones.

cionaron contra la hegemonía de la filosofía positivista y *neokantiana* en la primera mitad del siglo XX. El postmodernismo contemporáneo es también, con frecuencia, irracionalista.

Para abordar estas posturas es necesario reseñar los planteamientos teóricos más importantes acerca de la creatividad, aclarando que profundizar sobre este amplio panorama desbordaría el objetivo de esta tesis, se pretende solamente, utilizar como herramienta de análisis en capítulos posteriores estos tres enfoques y aplicarlos a proyectos artísticos particulares.

(M.H. Novaes; 1973), destaca dos corrientes teóricas generales sobre la creatividad: *la Filosófica y la Psicológica*. Dentro de las *teorías filosóficas* se subrayan: *La teoría de la creatividad sobrenatural e iluminística*; el pensamiento creador del hombre como producto de un don especialmente otorgado de carácter divino que se nos ofrece por medio de iluminación, Platón en su diálogo *Ión*, ve en el creador a un individuo enajenado, interprete de los dioses que solo actúa por posesión divina, concepción que forma parte de varias de las teorías implícitas generalizadas sobre la creatividad.

También se proponen las teorías que explican la creatividad como un acto interior en un momento especial y súbito, como un acto sobresaliente y satisfactorio; como acción de evidente genialidad, bien sea *por desafío o por inspiración*. Aquellos que consideran *la creatividad dentro del desarrollo natural del hombre*, asociado a la evolución de las especies (Darwin), o como la fuerza de energía cambiante y desencadenante dentro de un fenómeno de expansión (Whitehead), fuerza cósmica asociada al proceso renovador universal; (González; 1981: 2.4) en su tesis cita a Galton (1870) que es quien le da a las ideas filosóficas una afirmación, quien percibe la creatividad con un proceso natural; pero que no es natural en todos los seres, este se hereda o se tiene dicha característica, el creador es considerado un genio especial que es capaz intuitivamente de concebir lo nuevo.

La creatividad es una fuerza cósmica, asociando, respectivamente, la creatividad al genio, y el poder creador al proceso renovador universalizante.

González explica que: *“La teoría evolucionista, bajo el análisis filosófico bergsoniano, con apoyos provenientes de la Biología e incluso de la Cosmología, consideran la creatividad como una “fuerza vital o cosmológica”*. La autora plantea que la justificación a la teoría evolucionista la aporta Bergson (1944) en su teoría del “*élan vital*”. Asociaría a la creatividad como una fuerza vital. La novedad, es decir lo nuevo, que implica creatividad, no es producto de la vida sino de la realidad misma, las personas a través de nuevas experiencias que le permiten realizarse, le agregan algo nuevo en una evolución creadora de formas.

Las teorías filosóficas en esencia plantean que la creación es una condición especial innata del ser humano, es decir, que se nace o no con esta capacidad, que podría ser heredada u otorgada por los dioses; y que no es una facultad propia de todos los hombres, estas teorías hacen alusión a la facultad de crear como un don, esta ligada a la intuición y a un poder superior crear es percibido como fruto de la inspiración, se nace con el don de la imaginación, de la creatividad.

Dentro de las teorías psicológicas son significativas entre otras; la teoría del asociacionismo, proveniente de la corriente del Behaviorismo (Watson), que concibe la creatividad como resultado del estímulo, el procedimiento y de la transferencia asociativa a través del proceso de ensayo y error permanente desde situaciones antiguas a nuevas situaciones. (Mednick, Malzman)

La teoría de la creatividad incremental, la cual considera el arraigo de la experiencia del individuo y la colectividad como punto de partida, en un proceso de mejoramiento constante, fundamentado en la pericia y el desarrollo gradual del trabajo anterior, por medio de un proceso de pequeños y continuos saltos. (Weisberg)

La teoría gestáltica, que concibe la creatividad como el acto de pensamiento humano, dentro de un tejido, reorganizado y estructurado a partir de la armonía entre las partes y el todo. También asociado al enlace de las estructuras que el individuo es capaz de realizar, por continuidad, contigüidad y semejanza. (Wertheimer)

La teoría cognitivista de la creatividad, entre ellas la de la transferencia, asociada al desarrollo intelectual y cognoscitivo, motivado por el impulso de equilibrio y la búsqueda natural de encuentro de soluciones a retos, por medio de la interacción del pensamiento, mediado por operaciones, contenidos y productos, en una auténtica conjunción de procesos, que provee el fruto creativo. (Guilford)

La teoría humanista de la creatividad, en la cual se sustenta en la tendencia del hombre a la autorrealización, fundamentada en el crecimiento que aspira a colmar una serie de necesidades jerarquizadas y que lo llevan a una máxima expresión de plenitud, entrelazado este proceso con una alta dosis de preparación, desarrollo del talento y aprovechamiento del contexto. (Maslow. Rogers)

Las teorías psicoanalíticas de la creatividad, formulada desde Freud y fundamentada en la sublimación y el impulso del inconsciente, su desarrollo plantea la flexibilización del ego y el súper-ego, en su papel de administradores internos, para la gestación y generación de ideas a partir del inconsciente, en un proceso dinámico permanente de agresividad, defensa y desarrollo. (Kris. Kubie)

Las teorías del interaccionismo y relación cultural, contextualizado en los procesos de relación intra e interpersonal, los cuales se sustentan a través de la gran dependencia de la personalidad, el proceso y el producto creativo con las complejas relaciones intersubjetivas, y aquellas que el hombre establece con la cultura, considerando el entorno como punto de partida del acto creativo. (Arieti)

La teoría transpersonal de la creatividad, se fundamenta en el encuentro del ser individual, la comunicación con su esencia y la integración con la energía universal la cual encuentra el instrumento en el pensamiento y el canal en lo constitutivo de lo humano para su expresión, fundiéndose en un todo creador. (Brennan)

Dejando de lado múltiples corrientes, se podría citar la teoría existencialista de la creatividad, la cual considera el hecho creativo como la materialización de lo posible en la dimensión de la existencia, que parte de la pregunta por nosotros mismos y por la realidad, esta teoría considera que cuando el individuo crea, encuentra su propio mundo, el del entorno y el de sus semejantes, la creatividad es un juego, un encuentro, la expresión del hombre de reafirmarse a sí mismo a través de una mentalidad, sana, abierta y comunicativa. Cada acto creador es un encuentro con la realidad auténtica. (R.May)

Así podríamos seguir referenciando variadas tendencias y corrientes, todas dentro de un panorama abierto, divergente y flexible, en sí *las diferentes teorías psicológicas, reafirman la creatividad como una cualidad del ser humano para edificar mundos posibles*, las teorías señalan un rumbo común al hacia el mejoramiento del hombre y al proceso de trascendencia y de cambio, los diferentes planteamientos inducen a la formulación cada vez más racional y especializada del por qué de la creatividad, el para qué, y al cómo de los procesos creadores y creativos; Ahora bien, sobre el tema de las teorías de la creatividad existen diferentes posturas, aquí tomaremos los tres enfoques mencionados: El irracionalista, el racionalista y el que combina ambos aspectos.

Para las tesis irracionalistas (representadas en este apartado por Platón, Whitehead, Freud y Jung), la inspiración será planteada como un brote de creatividad irracional e inconsciente, un éxtasis, un delirio, un entusiasmo, algunos de sus representantes sostienen que su fuente se halla en el sueño, en las visiones, en los niveles que están mas allá de la conciencia, según Jung el problema del hombre creador no es algo que la psicología pueda explicar, sino simplemente describir; Según Freud las neurosis del artista influyen en la plasmación de la propuesta, la obra de arte en este sentido podría ser explicada por las represiones personales del artista, pero esta misma formula podría ser aplicada a la filosofía, la religión o a cualquier otra área de conocimiento.

Las posturas racionalistas en cambio, consideran que la obra de arte es producto de una actitud deliberativa de una lógica estricta, en el siglo XIX esta posición estaría representada por Edgar Allan Poe *“Todo argumento debe ser planeado desde el comienzo hasta su desenlace; antes de que nada sea sometido a la pluma, podemos dar al argumento la semblanza indispensable de consecuencia y causalidad, haciendo que los incidentes y especialmente el tono, contribuyan en todo momento al desarrollo de la intención”* (Poe, 1940: 6). En el siglo XX esta postura estaría representada por la teoría cognitivista de Guilford, donde la interacción del pensamiento, por medio de operaciones, contenidos y productos, en una conjunción de procesos, desembocan en el producto creador, su modelo de inteligencia es un conjunto íntegro que considera tanto a la inteligencia como a la información para poder definir más el concepto de habilidad mental, que es el resultado de la combinación de un proceso, un producto y un contenido de información, con este modelo, es posible lograr aplicaciones para medir y desarrollar las habilidades intelectuales como herramientas fundamentales del aprendizaje.

Con estas posiciones, (racionalistas e irracionalistas) planteadas como extremas, Amanda Garma supone que ni unos ni otros logran dar cuenta total del fenómeno de la creatividad, es recomendable desde la teoría y la práctica, compatibilizar estas posturas, como señala Loreta Preta *“El comportamiento racional contiene elementos irracionales e inconscientes al igual que no hay una separación entre lo normal y lo patológico”* (Preta, 1998: 13).

Las posiciones que concilian ambos aspectos tienen como representante a Luigi Pareyson *que en Teoría de la formatividad y Conversaciones de estética, sostiene que en la obra de arte se combina la idea de composición y de desarrollo, de organización y de tanteo. Esta corriente de pensamiento se entronca también el discurso de Umberto Eco, un ejemplo: “El que escribe, el que pinta, el que esculpe, el que compone música, siempre sabe lo que hace, cuanto le cuesta, sabe que debe resolver un problema, sin embargo los datos iniciales pueden ser oscuros, instintivos, mero deseo o recuerdo, pero después el problema se resuelve escribiendo, interrogando a la materia con que se trabaja, una materia que tiene sus propias leyes y que al mismo tiempo lleva implícito el recuerdo de la cultura que la impregna (el eco de la intertextualidad)”* (Eco, 1987: 15-16).

Al referir estas tres posiciones se reflexiona, si es posible y como deslindar el campo de lo que el creador sabe y de lo que no sabe, (conciencia o irracionalidad), argumentando su complementariedad, esto para intentar explicar algunos aspectos de los proyectos artísticos. Estas posiciones pueden trasladarse también al trabajo mental de los productores artísticos, no como teorías de la creatividad sino como posturas de pensamiento y acción, ante problemáticas de la creación, posturas que pueden ser detectar en las obras, entrevistas o textos teóricos de los propios artistas, proponiendo su presencia y práctica como herramientas de análisis en los próximos capítulos.

1.3.5 Herramientas de análisis.

Partiendo de las tres posturas anteriores, se desprenden cinco actitudes, momentos o posicionamientos, (estas actitudes son propuestas por Amanda Garma, en su ensayo titulado “*Conceptos relativos a la creatividad artística siguiendo los planteamientos de Umberto Eco*”, de 2005), que retomo en este apartado y aplico a la experiencia propia como productor artístico haciéndolas extensibles al análisis de proyectos ajenos: El control racional, el aporte del inconsciente, la intención que supera el control consciente, la obra que construye su programa, y la superación de la idea de construcción por la de rizoma.

a) El control racional.

Donde dominan (sin ser excluyentes) las posturas racionalistas, actitud probablemente influida por la propia actividad docente. En esta actitud personal, los posicionamientos individuales ante los conceptos de verdad, realidad y racionalidad escéptica, entran en competencia en la búsqueda de un control consciente. En el pensamiento consciente se trabaja sobre la base de herramientas intelectuales con que las que se elabora, organiza y entrega la información, desde el nacimiento de la idea hasta la posible conclusión del proyecto.

b) El aporte del inconsciente.

Donde los aspectos inconscientes de los proyectos son detectados y comentados por los espectadores de las propuestas artísticas y donde las interpretaciones no previstas, pero llevadas a la conciencia después de escuchar las observaciones, pasarán a formar parte de los contenidos de las obras. Esta actitud evade en algunos momentos el pensamiento sistemático dejando puertas abiertas a los “irracionalismos”.

c) La intención supera el control consciente.

Donde se combina la organización y el *tanteo*, se refiere a la necesidad interna del individuo manifestada como guía direccional del proyecto artístico, enfrentada a la toma de decisiones a conciencia o por aproximación azarosa o involuntaria, y a la pluralidad de interpretaciones de un mismo proyecto de parte del espectador. Estas necesidades internas (De naturaleza existencial, cultural, antropológica, etc.), prevalecerán sobre las expectativas planeadas racionalmente y entrarán en balance con las aportaciones creativas de los participantes o espectadores de las propuestas.

d) La obra que construye su programa.

Donde la acción de la propia obra dentro del proceso creador, tomará una dirección particular adaptándose a las circunstancias que la son inherentes, participando de manera activa en el proceso creador. Esta presente aquí la idea de Pareyson de que la obra construye el programa del autor, dice Pareyson que “*Formar significa hacer*, pero un tal hacer que mientras hace inventa el modo de hacer, la forma en lugar de existir como formada al término de la producción ya actúa como formante en el curso de esta, la obra de arte como puro éxito es adecuación de sí consigo misma. En el producir mismo del artista, éste

es guiado por la misma obra que va haciendo.” (Pareyson citado por Garma, 2005: 18).

e) Superación de la idea de construcción por la de rizoma.

Donde no se fija con rigidez la dirección del proceso creativo, ni se clasifica por grados de importancia, se carece de centro y periferia y las salidas son potencialmente infinitas, la actitud rizomática se presenta como un lugar de conjeturas, en este sentido el pensamiento rizomático representaría una serie interminable de elementos, movimientos laterales, latitudes, longitudes, consistencias, que se entrelazan unas con otras, sin proporcionalidades, dimensiones que se atraen unas a otras en forma muy extraña y sorprendente.

En un rizoma la organización de los elementos no sigue líneas de subordinación jerárquica sino que cualquier elemento puede afectar o incidir en cualquier otro (Deleuze & Guattari 1972:13). El rizoma carece, por lo tanto, de centro, un sistema cognoscitivo en el que no hay puntos centrales que se ramifiquen según categorías o procesos lógicos estrictos, una organización rizomática del conocimiento es un método para ejercer la *resistencia* contra un modelo jerárquico.

CAPÍTULO II

PROCESO CREATIVO EN LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

PROCESO CREATIVO EN LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

Considerando el *proceso creativo* como un proceso de análisis mental cuyo fin consiste en “ver” una relación nueva entre dos o más cosas y planteando para este caso que los procesos de ideación, o las ideas previas a la planeación son compartidas por el individuo con la colectividad como parte de un contexto histórico-cultural complejo y estas mismas ideas son impugnadas o reafirmadas por los artistas en algún momento de su proceso creativo “*Las ideas antes de ser formalizadas, viven en la mente individual, pero así mismo en la cultura social, una vida compuesta de suposiciones y también de contrastes y alternativas*” (Preta, 1998; 12). Tendremos entonces que considerar como parte del análisis de la producción de obra, el contexto cultural e histórico así como la postura teórica, filosófica o estética del propio artista, aunque en la mayoría de los casos (me incluyo), esta toma de postura sea fragmentaria y asistemática, construida por alusiones, comentarios e imprecisiones. Sin embargo es posible sugerir un perfil del proceso creativo a partir de estas fuentes dispersas fundamentándose en puntos específicos.

En este capítulo se analizaran obras de Krzysztof Wodiczko, Spencer Tunick e Ignacio Granados, fundamentándose en tres puntos principales: *la toma de postura del artista* detectada en fuentes directas, como escritos, manifiestos o entrevistas, *la obra* interpretada como depósito del pensamiento del artista y enfrentada a su contexto cultural e histórico, finalmente *la experiencia* propia como productor y docente en las artes visuales, que me posibilita un enfoque cercano desde lo vivencial en la construcción de procesos mentales similares. Paralelamente a estas bases, se aplicarán criterios de la teoría de la creatividad que pretenden direccionar estos planteamientos.

2.1 PROYECTOS Y EXPERIENCIAS, LA OBRA DE DOS ARTISTAS ACTUALES

PARA ABORDAR EL ANÁLISIS DE ALGUNAS obras representativas de los artistas actuales Krzysztof Wodiczko y Spencer Tunick, se relacionan en este trabajo elementos de la teoría de la creatividad con la estructura de sus proyectos artísticos; Dado que sobre el tema de la teoría de la creatividad existen diferentes posturas filosóficas y psicológicas, se tomarán dos de las cinco herramientas de análisis planteadas anteriormente que a mi juicio se relacionan con los enfoques principales detectados en sus procesos mentales: *“La obra que construye su programa”* y *“La intención supera el control consciente”*.

Las posturas racionalistas, como se dijo en el anterior capítulo, consideran que la obra de arte es producto de una actitud deliberativa, de una lógica estricta; Las tesis irracionalistas hablan de niveles que están más allá de la conciencia; La combinación de ambas posturas, que es lo más usual en la psicología contemporánea, habla de procesos conscientes que contienen elementos no planeados de manera racional y que forman parte de ese contenido mental paralelo a las conceptualizaciones y algunas veces externado a posteriori en el discurso reflexivo, o en las obras artísticas.

En el análisis de los proyectos artísticos de estos autores podemos aplicar la combinación de ambas posturas, un proceso de planeación consciente y reflexivo donde aparecen elementos que se salen de esta lógica estricta, que pueden ser o no analizados posteriormente por el autor, pero que escapan a la verbalización y a la conciencia durante el proceso creativo.

En la formulación de Pareyson. *“En el producir mismo del artista, éste es guiado por la misma obra que va haciendo”* (Pareyson, 1940; 33-34), está presente la idea de que la obra construye el programa del autor, la acción de la propia obra en el proceso creativo, lo que llamamos aquí *“la obra que construye su programa”* es un punto en común al analizar estos dos procesos creativos. El segundo punto en común *“La intención supera el control consciente”*, se refiere a la necesidad interna del individuo manifestada como voluntad y como guía direccional del proyecto artístico, enfrentada a la toma de decisiones a conciencia o por tanteo y a la pluralidad de interpretaciones de un mismo proyecto de parte del espectador, por ejemplo: en la literatura al releer algún texto, podemos encontrar diferentes sentidos dentro de él, siempre es el mismo texto que llega a diversas interpretaciones, podemos leer un artículo académico, un cuento o una crónica periodística, y ya en la segunda lectura descubrir que su sentido ha cambiado: no he llegado al mismo puerto que en la primera lectura. *“Cuando el autor está vivo y los críticos han dado sus interpretaciones del texto, puede ser interesante preguntar al autor cuanto y en qué medida él, como persona empírica, era consciente de las múltiples interpretaciones que su texto permitía. En este punto la respuesta del autor no tiene que usarse para validar las interpretaciones de su texto, es decir la intentio operis”* (Eco, 1995; 78).

En estos dos elementos de análisis: “*la obra que construye su programa*” y “*La intención supera el control consciente*” se aborda como eje principal, la combinación y balance de las posturas racionalistas e irracionalistas, que en el caso de Krzysztof Wodiczko y Spencer Tunick, el control racional dominante en el proceso de planeación y en la implementación de estrategias deja espacios abiertos a elementos no llevados a la conciencia, estos procesos obran de manera distinta en cada caso.

2.2 KRZYSZTOF WODICZKO

ARTISTA VISUAL, DISEÑADOR Y PROFESOR, nació en Varsovia en 1943, en 1968 se gradúa de la Academia de Bellas Artes (ASP) en el Departamento de Diseño Industrial, en Varsovia, trabaja en Cambridge, Massachusetts, donde es profesor de artes visuales, dirige el grupo de diseño interrogativo y es director también del Center for Advanced Visual Studies del Massachusetts Institute of Technology, Wodiczko ha realizado más de 70 proyecciones de gran escala al aire libre sobre edificios emblemáticos y monumentos públicos, en los que ha proyectado, tanto imágenes fijas, como en movimiento, también ha realizado una serie de instrumentos personales y vehículos con el concepto de diseño interrogativo, sus contenidos reflexivos principales: la crítica social y la conciencia política, están dirigidos a “ver” de una manera distinta el espacio público y sus significados.

Desde sus inicios como artista en la Polonia de los años setenta Krzysztof Wodiczko ha orientado su producción hacia un enfoque político- social, en sus procesos de ideación intenta descifrar, comprender e interpretar el espacio público de la ciudad; Para Wodiczko la ciudad, al menos desde el siglo XVII, es un gran proyecto estético dirigido por las élites de poder con el fin de perpetuarse, difundir su mensaje y acallar discursos alternativos, no importando la ideología o sistema económico tanto en los estados socialistas como en las democracias capitalistas. Su obra, por medio de interrupciones, impugnaciones o apropiaciones estéticas de los discursos oficiales, busca hacer visible la parcialidad del espacio público de la ciudad, poner de manifiesto la ideología que lo sustenta y hacer reflexionar al espectador sobre las posibilidades de un discurso alternativo.

P. ¿Los artistas sustituyen a los medios de comunicación?

R. *No, porque de hecho todo el mundo necesita a los medios. El artista no sustituye a nadie. Es, tal como yo lo entiendo, alguien vinculado a la tradición de la vanguardia histórica, desde el dadaísmo al situacionismo, que sabe cómo activar ciertos resortes comunicativos.*

P. ¿Puede poner ejemplos?

R. *Este concepto que desarrollaron algunos jóvenes en las manifestaciones en Barcelona de “diseño y arte para la desobediencia civil”. Combina el humor y la alegría de vivir con esta idea de paz. El mismo tono lúdico con el que plantean sus propuestas refleja ya sus ideas pacíficas. Es una manera estética de afirmar derechos democráticos que se contraponen a las fuerzas del orden público y a su estética. Es una contraposición dialéctica en la calle. La paz no es un concepto pacífico. Sólo lo es en el contexto autoritario, pero en democracia la paz implica tensión y una contradicción dinámica. Los ciudadanos tienen que recordarle al poder que hay una negociación en la que están en juego los proyectos de sociedad de cada cual. La policía puede ser usada para defender los derechos*

de unos en detrimento de los otros y hacen falta medios estéticos para expresar esta otra experiencia, que no es simple información, y hay que hacerlo antes de que esta voz sea acallada.

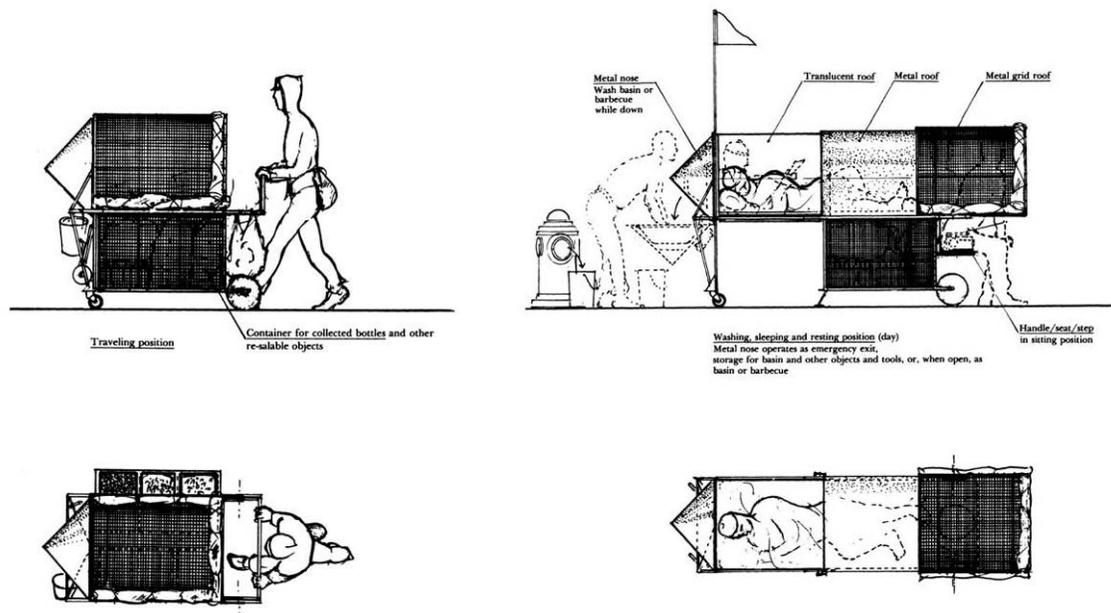
(“La paz no es un concepto pacífico” Entrevista a Krzysztof Wodiczko: Texto de Catalina Serra, extracto del suplemento del El País, 2001 07 14).

<http://www.elpais.es/suplementos/babelia/20010714/b19.html#arriba>.

Las obras de Krzysztof Wodiczko son de una planeación rigurosa, cada detalle está pensado con detenimiento: Relaciones simbólicas e ideológicas del lugar, las personas participantes en relación con el contexto, la tecnología como recurso comunicacional, la cultura mediática como foro de exposición y posicionamiento, el arte como una propuesta de realidades alternativas, etc.

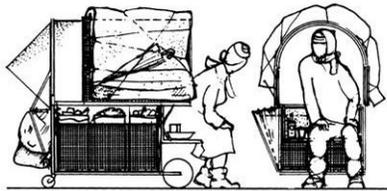
Wodiczko se define como “artista nómada”, durante la Segunda Guerra Mundial, él y su madre se salvaron de la persecución nazi gracias a amigos no judíos que les prestaron auxilio, desde entonces, se identifica con la figura de los “sobrevivientes”: marginados, homeless, inmigrantes.

Uno de sus proyectos más conocido es la serie de *Vehículos Críticos*, entre ellos, un carrito para las personas en situación de calle *Homeless Vehicle*, diseñado originalmente para la ciudad de Nueva York.



Vehículos para personas sin hogar. Diseño y dibujos de Krzysztof Wodiczko. (Homeless Vehicle Project DAVID V. Lurie y Krzysztof Wodiczko, MIT Press, invierno, 1988)

Retomado de los carritos de supermercado que suelen llevar los homeless, el vehículo tiene espacio para objetos personales, para latas y papeles, puede desplegarse para dormir dentro, y lleva incorporado un recipiente de metal que puede llenarse con agua, para lavarse. Su concepto es el de diseño interrogativo, “un diseño cuestionador, que no resuelve necesidades, sino que las expone a los ojos de una sociedad que preferiría ignorarlas”.



Resting position while traveling and collecting

El homeless, con su carrito se vuelve visible, ocupa un espacio activo en la ciudad.



Estas obras, en que se combinan elementos del arte y del diseño, tienen como principal objetivo, de parte del autor, generar preguntas sobre esa realidad y quizás presionar a los sectores de poder para que se busquen soluciones políticas o económicas, o por lo menos, cambiar la percepción del público frente a determinadas situaciones.

“Usted ve esto en ciertos gestos, ciertas maneras de comportarse, hablar, dialogar, de construir historias, narrativas: los actores pese a ser personas sin hogar, son oradores, son trabajadores, todas las cosas que normalmente no son. La idea es dejarlos hablar y contar sus propias historias, para que ellos sean actores legítimos en la escena urbana.”

(Conversations about a Project for a Homeless Vehicle, Author(s): Daniel Nystrom, Krzysztof A. Makowski, Oscar A. Alcober, Victor Source: October, Vol. 47 (Winter, 1988), pp. 68-76 Published by: The MIT Press) Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/778981>.

En cuanto al arte las obras de Wodiczko tienen relación con los postconceptualismos, entendidos como manifestaciones artísticas que superan la dialéctica conceptual y entran en aspectos más introspectivos o del mundo interior del artista y con las aportaciones de la estética semiótica, donde el interés estético es desplazado hacia la reflexión e interpretación de

los signos por parte del espectador; Del diseño, conserva aspectos como su producción industrial y una funcionalidad, bastante difusa, al estar dirigido a un sector sin poder adquisitivo y poner en entredicho la solución de necesidades de este sector social.

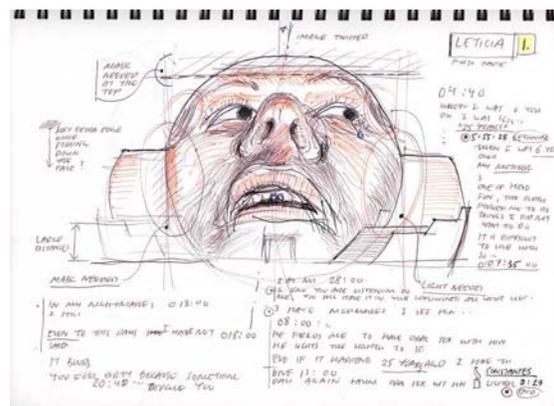
“Quizás el origen de la cuestión es cómo el diseño es definido por diseñadores profesionales y cómo lo es por artistas. El diseño puede ser una intervención que expone necesidades, pero que no necesariamente las resuelve. Tiene un componente interrogativo, explorativo, produce inquietud en la sociedad” (Wodiczko, 2001).



Homeless vehicle, Krzysztof Wodiczko.

Ahora bien, según la teoría de los signos, La diversidad de juicios ante una obra de arte es consecuencia del valor distinto que los espectadores le atribuyen, así como de la importancia que efectivamente tiene en tanto que satisface necesidades que no son universales.

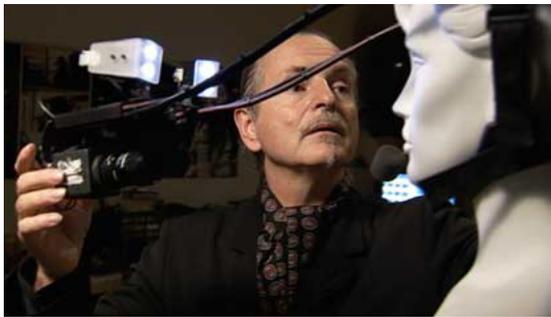
En cuanto a los aspectos fuera del control de la conciencia del autor, estarían las repercusiones provocadas en la vida de los participantes de sus proyectos, por ejemplo en las video proyecciones que hizo Krzysztof Wodiczko durante la edición 2001 de la muestra inSITE en la región Tijuana-San Diego, Wodiczko partió de la exploración de las condiciones laborales de



Krzysztof Wodiczko, dibujos proyecto inSITE, 2001

las mujeres en el complejo de maquiladoras que operan en el lado mexicano de la frontera. Mientras que para el autor la crítica social y la conciencia política, están dirigidos a “ver” de una manera distinta el espacio público y sus significados, algunos críticos como George Yúdice analiza en este sentido la explotación de aquellas manifestaciones culturales propias de colectivos víctimas de la desigualdad, o situaciones de problemática social. Yúdice trata en esta clave el proyecto fronterizo inSITE, y especialmente dentro de este, y de gran interés en lo relativo a la explotación irresponsable de las víctimas, el trabajo de Krzysztof Wodiczko sobre las maquiladoras de Tijuana.

Sea como simulacro o como explotación del estatuto de víctima y de los procesos de victimización, parece indudable la extraordinaria importancia que dichos fenómenos ostentan en la articulación de nuestras sociedades contemporáneas. El dolor, como sostiene Yúdice en referencia a la cultura, se ha convertido en uno de los principales recursos de nuestra voluntad de poder.



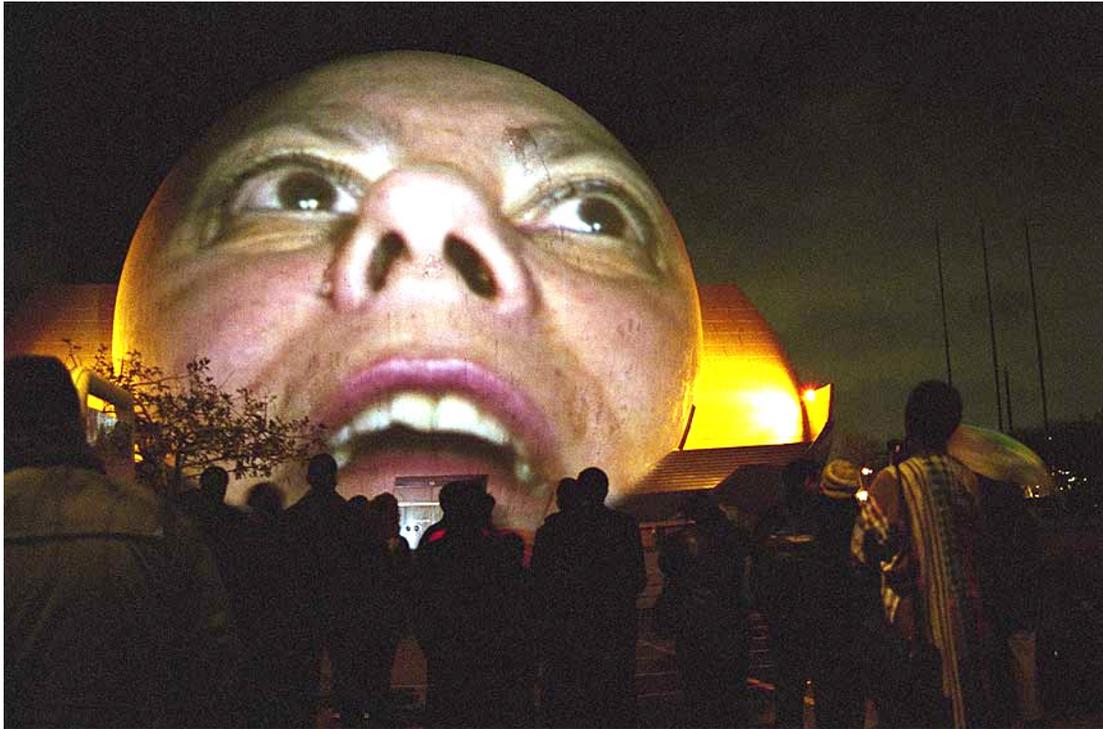
Krzysztof Wodiczko, proyecto inSITE, 2001

—En una oportunidad Ud. cuestionó duramente al proyecto de Krzysztof Wodiczko en inSITE, que proyectó el rostro de maquiladoras mexicanas denunciando a sus esposos y patronos en el Centro Cultural Tijuana. Desde allí denunciaron al dueño de la maquiladora y los abusos de sus esposos. Ese fue un claro caso de explotación emocional de gente común para potenciar productos artísticos. ¿Cómo es posible que gente talentosa y creativa caiga en estos abismos éticos?

—Cuando la “revolución” no se da en el primer mundo, se espera que surja del tercero. Desde luego, es verdad que el norte tiene al sur atado de pies y manos, pero no sólo por eso es tan penosa la situación en América Latina. La política está en bancarrota, aun en países como Brasil o México donde hace pocos años se esperaba una verdadera reforma.”

(George Yúdice: Usos de la cultura en la era global. Entrevista.

<http://portal.educ.ar/noticias/entrevistas/george-yudice-usos-de-la-cultu.php>)



Krzysztof Wodiczko, proyecto inSITE, 2001

En otra entrevista el mismo autor señala particularmente lo *no visto* por los productores del proyecto.

P-Las negociaciones entre galeristas y artistas y los múltiples niveles de producción pública y privada del arte serían otros espacios de gestión ambigua de lo conveniente. Tus críticas al proyecto inSite, por ejemplo, eran bastante incisivas respecto a la gestión y la producción de este evento. ¿Cuál era el centro de tus reflexiones sobre su organización?

R-Además de la organización lo que me interesaba era justamente aquello que no estaban haciendo: la autorreflexión. Creo que ellos se estaban perdiendo una gran oportunidad al no echarse la mirada a sí mismos, al no repensar lo que estaban haciendo. Ahora está a punto de inaugurarse la nueva edición y quizá hayan incorporado algunas autocríticas.

(Universalidad y Subalternidad Latinoamericanas entrevista a GEORGE YÚDICE por tristestópicos realizada el 18 de mayo de 2005)



Krzysztof Wodiczko, proyecto inSITE, 2001

2.3 SPENCER TUNICK

NACIDO EN MIDDLETOWN (NUEVA YORK) en el año 1967, Spencer Tunick estudió, a partir de 1988, en el *Emerson College* de Boston, y posteriormente, en 1990, en el Centro Internacional de Fotografía de Middletown, realizando su primera exposición individual en 1993. El artista lleva desde 1992 realizando fotografías y vídeos que documentan la interacción entre el cuerpo humano y paisajes urbanos o naturales, a través de desnudos multitudinarios en espacios públicos.

Spencer Tunick, es un artista polémico, conocido por sus fotografías de grandes grupos de personas desnudas dispuestas en formaciones planeadas meticulosamente a menudo situadas en localizaciones urbanas.



Spencer Tunick, Museo Kunst Palast, Düsseldorf, 2006

En sus procesos creadores se presenta una mezcla de performance y fotografía, aunque él se considera un artista visual, no un fotógrafo, que realiza instalaciones y documenta la instalación con fotografía y vídeo, de sus imágenes afloran una serie de tensiones entre los conceptos de lo público y lo privado, lo permitido y lo prohibido, lo individual y lo colectivo, por su parte el espectador recibe un mensaje altamente atrayente con tintes de anormalidad, el paisaje ya no es el mismo, el artista lo ha modificado radicalmente, se observa un espacio cotidiano transformado por una actitud colectiva, simple pero a la vez simbólica, como es desnudarse, traspasando por unos minutos leyes y normas.

En la obra de Spencer Tunick se transparentan algunos de los procesos de pensamiento del artista en relación con el contexto del arte contemporáneo, por ejemplo su conocimiento y manejo de las prácticas artísticas actuales, donde obras de arte, ya no tienen por objetivo formar realidades imaginarias o utópicas, intentan modelos de acción o modos de existencia, dentro de la realidad existente.

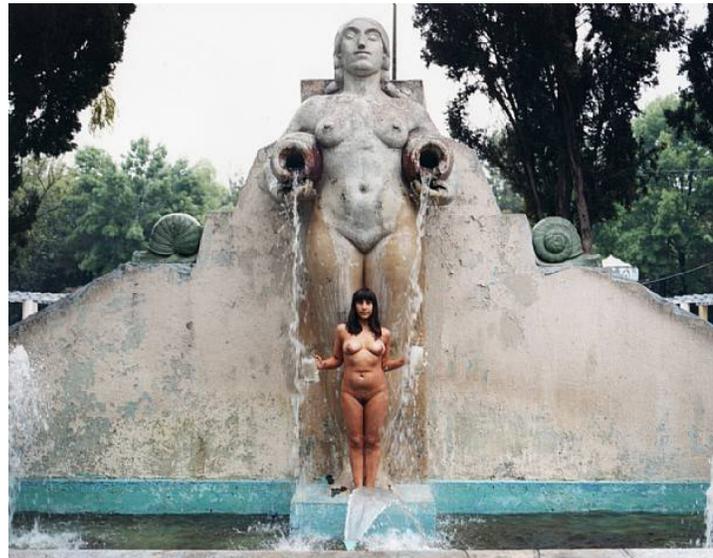


Spencer Tunick, Brujas Bélgica, 2005

Tunick también encaja perfectamente con la figura del artista internacional de la instalación, un nómada postmoderno que se desplaza de una exhibición internacional a otra, llevando en su maleta los elementos de la futura obra o las herramientas para hacerla *in situ*, esta figura, alegórica de los procesos de globalización, que representa una ruptura clave con la figura del artista-artesano vinculado con un taller, donde realiza su obra para ser exportada. El artista se exporta ahora a sí mismo su trabajo se aproxima más al del gerente o el ingeniero, que viajan constantemente para atender proyectos y negocios específicos, el taller, ese lugar ancestralmente vinculado con el artista, queda más como laboratorio de proyecto y diseño que de producción.

Este tipo de obra y metodología están en relación con los procesos creadores del propio Tunick, en sus instalaciones multitudinarias intervienen un sinnúmero de variables que afectarán el desarrollo de su trabajo, como señala Pareyson, *“En el producir mismo del artista, éste es guiado por la misma obra que va haciendo”* no solo en el constructo de la imagen, sino también

en el aspecto comercial y promocional, el precio de su obra ha ido lógicamente aumentando, sino por el mero hecho de cuanto más prestigio más sencilla es la labor logística y organizativa, mayores son las facilidades para obtener los permisos pertinentes por parte de las diferentes administraciones, hay mayor número de voluntarios dispuestos a posar en sus fotografías, es más factible obtener patrocinadores que costeen los gastos de la instalación y más ambiciosos pueden ser los siguientes proyectos. En el noventa por ciento de los casos la elección de la ciudad responde a una invitación por parte de un Museo de Arte Contemporáneo, una vez que le invitan a una ciudad y acepta, en esa ciudad el artista escoge las locaciones que quiere.



Spencer Tunick, Ciudad de México, Condesa, 2009.



Spencer Tunick, Ciudad de México, Zócalo, 2009.

2.4 ACERCAMIENTO AL DEL PROCESO CREATIVO EN LA OBRA DE IGNACIO GRANADOS

PARA PLANTEAR UN PRIMER ACERCAMIENTO y debido a la diferencia temporal en la producción de las obras y las distintas motivaciones que las generaron, se dividirán en tres bloques de acuerdo a su intencionalidad y tematización. Las piezas aquí tratadas fueron realizadas en los siguientes periodos:

- a) Puertas de tiempo y Umbrales de 1992 a 1997
- b) Construcciones en ladrillo de 1997 a 2002
- c) Política simpática y obra reciente 2006 a 2010

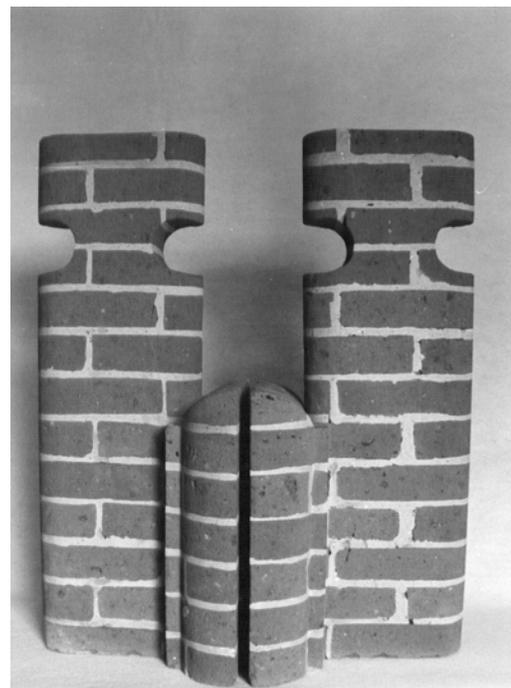
Para el primer grupo Puertas de Tiempo y Umbrales las motivaciones internas y externas eran de diversas naturalezas; Hacia finales de la década de los ochenta me sorprendió la lectura del libro “El presente Eterno” de Sigfried Giedion, en especial lo que respecta al problema de la permanencia y el cambio.

Las intenciones personales en esos momentos y que solo pude detectar más adelante giraban en torno a intereses de pertenencia y a algunos rasgos de la temporalidad. La reflexión sobre el tiempo y la pertenencia eran espacios recurrentes no solo como temáticas sino como necesidades internas que requería cubrir por aquella época.

En cuanto a la postura propia como artista visual, preocupaciones relativas a los procesos históricos y su relación con algunas posturas arte, seguían provocando un conflicto interno desde años atrás.

Por otro lado hacia 1992 iniciaba una estancia de seis años en la ciudad de Taxco Guerrero, permanencia que trajo cambios trascendentes, en la vida y en el trabajo escultórico.

El segundo grupo de obras Construcciones en ladrillo, coincide en el tiempo con el retorno a la ciudad de México en 1998, El proyecto realizado con una beca del FONCA y con un viaje a Italia en 1999. Los cambios incidieron temporalmente a través del re-traimiento y la introspección.



“Umbrales gemelos”, 1996 construcción en ladrillo y talla directa.

Los intereses artísticos propios en ese momento, se direccionaban hacia los conceptualismos y los modelos artísticos que en la segunda mitad del siglo XX se generaron. Los lugares temáticos para este momento se habían en torno al contexto espacial y se perfilaban hacia una independencia de modelos de la tradición escultórica en la que fui formado.

Tercer grupo: política simpática y obra reciente. La independencia de la tradición en la obra personal ha sido gradual y parcial, pero los intereses fueron ampliándose en el sentido de enfatizar los procesos de concepción o ideación de los proyectos e influir en la conducta perceptiva, imaginativa o creativa del receptor. Las intenciones giraron en torno a las relaciones de poder, la memoria histórica o problemáticas sociales y las reflexiones artísticas se orientaron principalmente sobre la ampliación de límites.



“Tierra a la vista”, 1998 Simposio Internazionale di Scultura Golfo del ‘Asinara, Cerde a Italia.



“Atención” 2006, Instalacion presentada en “Insulina Fest”, Ciudad Universitaria Mexico DF. (25 sillones de dentista y plantas vivas)

CAPÍTULO III

PROCESO CREATIVO EN LA PRODUCCIÓN PERSONAL

3.1 PROYECTOS Y EXPERIENCIAS PERSONALES

LA IDEA DE ABORDAR LOS DESARROLLOS mentales y procedimentales del proceso creativo propio, tuvo como motivación principal, llevar al plano consciente algunos aspectos de investigación-producción presentes en obras artísticas personales y permitirme, compartir la experiencia de estos procesos.

Las necesidades internas que provocaron la generación de estas obras, sus referentes contextuales en el plano de mi formación familiar, escolar y generacional o ya en el plano de los intereses sociales, culturales o artísticos que orientaron las búsquedas temáticas e investigaciones particulares en los diversos momentos de las producciones escultóricas, los conceptos propios y por supuesto las diferentes expectativas, metas o aproximaciones proyectadas a futuro, serán consideradas aquí como los *procesos de ideación*, génesis y punto de partida en desarrollos posteriores como la planeación de la ejecución y los métodos de operación e implementación utilizados en la realización física de cada pieza y que llamamos aquí de manera genérica, *procesos de planeación*.

Estos rasgos se exploraron primero de manera general aplicados a grupos de obras por sus coincidentes temporales, temáticos, o de implementación, para después situarnos en tres muestras significativas. Este apartado de la investigación está dirigido principalmente al ámbito universitario, donde los procesos estructuración de proyectos artísticos son de un especial interés entre los estudiantes de artes visuales en el marco de sus procesos formativos y reflexivos.

Al revisar en este apartado obra personal de distintas épocas, que comprenden un periodo de más de veinte años de producción artística, se pretende un acercamiento a las diferentes motivaciones, modelos artísticos, procesos creativos y soluciones operativas que han formado parte de los desarrollos individuales propios del productor visual.

Como es evidente, las ideas que propiciaron y conformaron estos proyectos han ido transformándose junto con el pensamiento de su autor a lo largo del tiempo, los intereses personales han evolucionado de manera no lineal y en algunas ocasiones se han opuesto a posturas iniciales. La experiencia del arte como conocimiento ha modificado la manera de leer las realidades a través de filtros racionales y perceptuales, también por supuesto, las maneras de expresar los pensamientos, tanto espacial como objetualmente.

Las series de piezas aquí tratadas fueron realizadas en tres periodos: “Puertas de tiempo y Umbrales de 1992 a 1997”, “Construcciones en ladrillo de 1997 a 2002” y “Política simpática y obras recientes de 2006 a 2010”.

Un acercamiento a los contextos en que se plantearon estas obras requiere de la autorreferencia en diferentes planos: artístico, conceptual, existencial y formativo sin intentar llegar a la meta-ficción, como en algunos planteamientos de Roland Barthes donde se percibe el interés por la literatura que se hace consciente de su propia condición y que por ello se hace objeto de sí misma, pero si de la forma recursiva, que se abordo en este caso con la intención de auto-exploración.

3.2 ANÁLISIS DE LOS PROCESOS DE IDEACIÓN Y PLANEACIÓN EN TRES GRUPOS DE OBRA PLÁSTICA

PARA RELACIONAR LOS PROCESOS DE IDEACIÓN (intenciones, temas y conceptualizaciones) de la obra personal con las producciones escultóricas que generaron es necesario referir los procesos de significación y las estrategias o modos de operación que en estas se aplicaron, para esto se tomará una obra representativa de cada grupo, que aunque mantiene coincidencias en lo general con otras obras del mismo grupo, solo se puede lograr un acercamiento significativo a través de las particularidades.

El hecho de llevar a la conciencia estas relaciones como autor mismo de las obras implica un acercamiento parcial e introspectivo, pero también la creación de un constructo autorreferencial, que independientemente de lo poco o muy afortunado que resulte intenta una aproximación a la autoconciencia. Los “cómo” y los “porqués” de la significación de tales contenidos en un significante implica procesos conscientes e inconscientes, de los segundos por su propia naturaleza no puedo abordarlos en los procesos de significación y las estrategias empleadas en el momento de ejecutar la obra propia, se intentará un acercamiento a partir de lo emotivo, lo onírico, las intuiciones y los escritos creativos propios, pero en algunos casos fue posible detectar estos aspectos inconscientes en las piezas terminadas o en los procesos de retroalimentación con el espectador.

Antecedentes:

Formado en un ámbito heterogéneo y decadente a nivel institucional, “La Esmeralda” de los 80’ se dio la circunstancia de conocer a maestros que me influyeron a partir de su experiencia y trabajo artístico, Kyoto, Ota, Francisco Moyao, Miguel Ángel González; intentaré un acercamiento fragmentario, a partir de la memoria y de lo que sus planteamientos produjeron en mi.

Para Kyoto Ota el quehacer artístico estaba relacionado con encontrarse así mismo, “conceptos propios” decía cuando le refería posiciones ajenas “...cuando llegué [a México] estaba buscándome a mí mismo, mi forma de vida, de materia.”, su actitud era ensimismada y contemplativa en algunos momentos, pero activa y concreta en el momento de idear y ejecutar sus proyectos “*Todo elemento necesita una relación y dentro de esa relación pueden existir cosas. Es como el aire, no se puede ver pero con el material frío se convierte en escarcha. Existe interrelación. La materia tiene historia y vida. La escultura puede ser un medio para que la gente sienta la vida y hasta el universo.*” (Entrevista de Ángel Suárez Sierra, 12 escultores finimilenaristas; Artes e Historia México, museo nacional de Arte Moderno, 1998. 72p., color plates, photos, Text by Teresa del Conde and Manuel Centeno.)

Francisco Moyao era incisivo cuando de la relación signo-representación se trataba, en algunos momentos radical, su principal aporte a mi formación, una suerte de conciencia sónica, *“Recuerdo una ocasión estando trabajando la piedra, mis sentidos experimentaban sensaciones trascendentes, mis oídos se llenaban de sonidos melódicos cuando chocaba el cincel con el martillo, no así cuando la dura piedra al ser golpeada con fuerza se hacía pedazos emitiendo gemidos, mi pregunta inmediata fue entonces: ¿Qué las piedras hablan? ¿Quién sabe...? Y a cada momento se agolpaban las preguntas... ¿Por qué las piedras son tan duras? ¿Por qué a pesar de ser de la misma materia dos piedras no son iguales? ¿Es que entonces, se parecen a nosotros los seres humanos que somos de carne y hueso, pero no somos iguales?... Ya entendí, todas las piedras son duras por lo que es común lo esencial en muchas cosas, que es para formar un concepto general que las comprenda a todas. Pero si el pensamiento es concepto, estaríamos frente a millones de seres que conceptualizan... y se me ocurre que como en la metáfora, cada piedra es diferente, “única”, pero también debemos aceptar que la propia escritura de cada ser humano es “única”, personal y diferente de todas las demás, entonces me digo, si ningún símbolo tiene significado natural; por el contrario todo símbolo tiene un sentido artificial, convencional, porque el símbolo es la representación sensorial habitualmente icónica de una idea abstracta así como el objeto material, por eso los símbolos no se parecen nada en los diferentes círculos culturales del mundo. (El arte como forma de vida, Por Francisco Moyao; Artículo publicado en; Nereidas / Revista Con Sabor Urbano Núm. 3, Otoño del 97 UAM Azcapotzalco, México, D.F.)*

De Miguel Ángel González recuerdo su actitud de que la obra fuera lo más apegado al pensamiento que le generó, una visión estricta y cuidadosa, donde el disfrute de los procedimientos materiales resultaba evidente. *“Yo no tomo un objeto y lo ensambló. No. Yo lo hago todo. Esto que me encontré por ahí, que podría parecer un teléfono, curiosamente es el material que se usaba en el taller de mi padre. Son regresiones. El material es casero, se puede fundir en el taller. Le puedo hacer algo que me guste más como, por ejemplo, los tonos de hierro. En cambio, si mando fundir una pieza aparte de que me sale caro se va mucho tiempo. Hago mis moldes en yeso y los meto a la estufa y lo seco, tan pronto estén secos los reciclo. Así me ahorro mucho tiempo, dinero y sale lo que quiero. (Entrevista Manuel Centeno Bañuelos, 12 escultores finimilenaristas; Artes e Historia México, museo nacional de Arte Moderno, 1998. 72p., color plates, photos, Text by Teresa del Conde and Manuel Centeno.)*

Estas remembranzas las viví, las olvidé y de vez en cuando emergen de manera consciente, aunque en mi experiencia, es evidente que las asumí.

Otro aspecto no tan luminoso con el que me formé, era el programa de cinco años de “La Esmeralda” con las licenciaturas de Pintura, Escultura y Grabado, donde la especialización y no la interdisciplina eran el modelo a seguir, egresé en 1988 con el título de licenciado en escultura, y con una formación híbrida entre la tradición y lo contemporáneo, entre la permanencia y el cambio, realicé mis primeras exposiciones individuales con más voluntad que conciencia y con la sensación de que algo me faltaba.

En cuanto a la producción de obra en la etapa escolar e inmediata al egreso de la licenciatura, aunque formativa, mencionaré algunos elementos e intereses que aparecen desde muy temprano y se mantendrán durante largo tiempo:

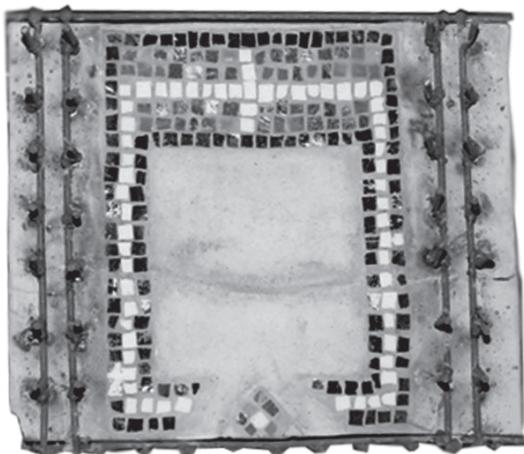


Tepo, 1989 de la serie De Hierro y Tierra, ceramica, madera y metal.

Las referencias nacionalistas y mesoamericanas (tomadas seguramente de la historia de La Esmeralda y de algunos profesores que a su vez, fueron alumnos de Francisco Zúñiga, Ortiz Monasterio o José L. Ruiz); Los intereses por aspectos históricos y temporales; El placer de ejercer poder sobre los materiales participando corporalmente de su transformación; La preferencia por estructuras totémicas, simétricas y con basamento (tradicción).

Por otro lado, la sensación de placer y una fuerte tendencia a lo intuitivo, eran aspectos que se combinaban en aquel momento con los elementos temáticos y formales. Aun recuerdo la agradable sensación que me producía el hundir los sellos de yeso sobre la arcilla roja, el ejercer presión hasta que “reventara” la delgada lamina de barro, el permitir que la materia se “accidentara” y algunas veces poder controlarlo, el provocar heridas en la arcilla con varillas de construcción u otros materiales y dejar las huellas o registros evidentes.

Por otro lado, la sensación de placer y una fuerte tendencia a lo intuitivo, eran aspectos que se combinaban en aquel momento con los elementos temáticos y formales. Aun recuerdo la agradable sensación que me producía el hundir los sellos de yeso sobre la arcilla roja, el ejercer presión hasta que “reventara” la delgada lamina de barro, el permitir que la materia se “accidentara” y algunas veces poder controlarlo, el provocar heridas en la arcilla con varillas de construcción u otros materiales y dejar las huellas o registros evidentes.



Caja mosaico, de la serie Ensamble Musical, 1989, ceramica y metal.



Caja de mezcla, de la serie Ensamble Musical, 1989, madera y metal.



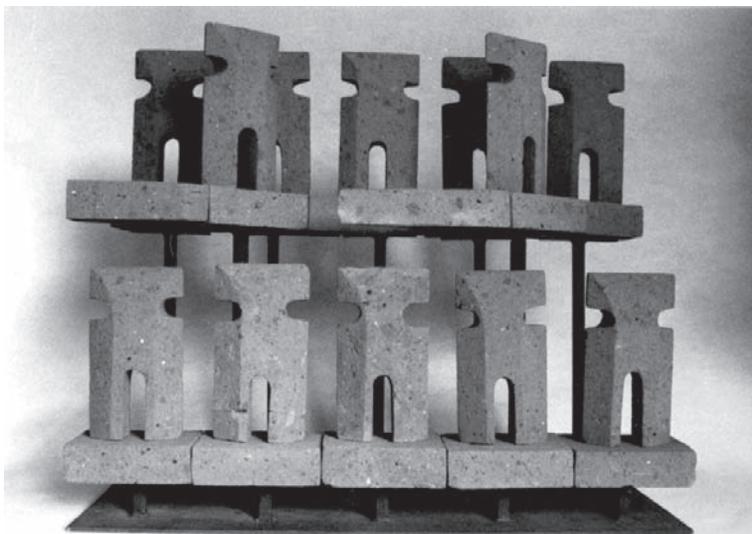
Umbral 1, 1988 de la serie De Hierro y Tierra, cerámica y metal.

Lo material, lo táctil, lo espontáneo y los contrastes, emergían de manera natural sin imponerlo, compitiendo por supuesto con restricciones formales y compositivas.

De esta competencia, salió perdiendo la espontaneidad y en series posteriores dominaría una especie de sintetismo analítico, donde, se mantendrá, el lenguaje de los materiales como herramienta discursiva.

Dos años después de terminar la licenciatura hacia 1990, comencé a dar clases en “La Esmeralda”, para 1992 fui invitado como maestro de escultura al centro de extensión Taxco de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Con algo de experiencia profesional y docente, el cambio de ambiente y un poco de nostalgia, la ciudad de Taxco, Gro se presentó como un territorio a descubrir; Las propuestas de Giedion (El Presente eterno), mi interés por el arte Virreinal y Mesoamericano, y una buena cantidad de literatura, me acompañaron en las largas caminatas por los callejones, donde algunas construcciones del siglo XVIII dejaban ver sus ornamentos en ladrillo tallado ya a medio derruir. En una suerte de

PRIMER GRUPO: UMBRALES Y PUERTAS DEL TIEMPO



Niveles Temporales, 1997, construcción en ladrillo y acero, “mención de honor”, Primera bienal de arte en cerámica, centro cultural Alfa Monterrey, N.L.

unidad material y cromática (a falta de unidad arquitectónica), blanco y rojo, pintura-ladrillo y teja, se combinaban a manera de una gran escenografía turística, las construcciones recientes con las virreinales, en una mezcolanza de celosías, balcones y techumbres de todos los estilos, cosa que en esos momentos me pareció fascinante por el asunto de la dinámica de la constancia y el cambio, que se mantenía en esos tiempos como idea rectora de mis proyectos.



Detalle arquitectónico en ladrillo tallado S.XVII, calle del arco, Taxco de Alarcón Guerrero.



Figurilla de Mezcala, Comunidad Carrizalillo, Chilpancingo, Guerrero



Dibujo ente, Ignacio Granados, 1997

Las series fotográficas que a manera de estudios formales, tomaba obsesivamente poniendo énfasis en las repeticiones y el desgaste, en los ladrillos y el cemento, rápidamente se trasladaron a los procedimientos escultóricos, donde se combinaron con una imagen icónica del pasado –la figura de Mezcala– que se caracteriza por su esquematismo exacerbado, en el cual las formas orgánicas son representadas por apenas unas pocas líneas sobre la superficie pulida de la roca.

El tabique, (como llamamos en México a los ladrillos recocidos de 6x12x24 cm) esas piezas de construcción de barro cocido, encajaban perfecto con los materiales que se utilizaron desde el inicio de las civilizaciones y permanecieron adaptándose a los cambios que la cultura y el tiempo les impuso, incluso tenían un aspecto atemporal y nostálgico; Rápidamente cambié la de piedra y la madera por bloques de ladrillo unidos con mortero y los talle directamente a la manera tradicional como si fueran una sola pieza. La sintaxis interna y la manera de relacionar estos artefactos con el espacio circundante, eran por demás arcaicas, formas totémicas, verticales, simétricas y contemplativas, basadas en un esquema antropomorfo y en ideales históricos e interpretativos, es decir en elementos paradigmáticos que estuvieron presentes

en las bellas artes y en momentos de crítica a estas, las vanguardias históricas del siglo XX.

Todas estas características fueron ideadas de manera consciente, la intencionalidad, las temáticas, los conceptos personales, la estructura sintáctica y los procedimientos técnico-formales, respondían a mis necesidades expresivas en aquellos tiempos. El control racional estaba actuando en los procesos creadores propios.

Para acercarme a los aspectos irracionales de mis procesos creativos (interpretándolos como sueños, universo emotivo y las derivaciones que privilegian el ejercicio de la voluntad, la individualidad y los impulsos sexuales por encima de la comprensión racional del mundo objetivo), narraré una experiencia personal, que tuve a principio de la década de los 90’.



Puerta 1, 1996, construcción en ladrillo

“Pasaba el medio día, el calor era adormecedor, realizaba el trayecto cotidiano de Naucalpan a Texcoco en transporte público, a la altura de Venta de Carpio se encuentran todavía algunos tramos de lo que fue el albarradón de Ecatepec o dique del lago de Texcoco, esa estructura del siglo XVII que amainaba las frecuentes inundaciones de la ciudad de México en el virreinato; Me había impactado desde que la conocí, una larga barda y pequeñas construcciones (compuertas y capillas) a manera de garitas de vigilancia, aparecían de cuando en cuando, ya huérfanas de lago se habían quedado como presencia del pasado entre la mancha urbana, eran un reconfortante punto de interés en esos largos y monótonos recorridos.

Esa tarde el tráfico era lentísimo, el calor muy intenso y yo estaba adormilado, sudoroso y molesto por el tratamiento para los parásitos que había iniciado esa mañana, llevaba la ventanilla abierta y el brazo recargado en el borde, a la derecha de la calzada se hundía a unos seis metros, la primera hilera de casas, que después se extendían de manera salvaje por todo el valle, a la izquierda algunos campos de siembra y la larga barda del dique paralela a la calzada. Fijaba la mirada en una de las compuertas, cuando de repente vi como se iluminó con un resplandor cristalino, escuché un fuerte sonido de pájaros y volví la cabeza hacia el lado opuesto, en lugar de la ciudad desordenada y caótica, estaba el lago de Texcoco enorme y brillante al sol de medio día, el borde de la carretera correspondía a la orilla del lago que mas adelante se apretaba de árboles y se perdía en el horizonte.

Yo miraba sorprendido desde el microbús, pequeños grupos de canoas bordeando la orilla, eran largas y rectangulares similares a las trajineras de Xochimilco pero sin la cubierta que las identifica, todas

pintadas de blanco, a bordo de estas alcanzaba a distinguir a los remeros sin camisa, con una especie de faldilla blanca, todos descalzos, algunos transportaban verduras y frutas, otros pequeños animales en jaulas curvas a manera de cúpulas, yo alcanzaba a escuchar los murmullos de sus voces en un idioma que no conocía.

Muy lejos sobre el lago se veían unas líneas blancas, que sabía, eran las, calzadas prehispánicas que unían los islotes con tierra firme, al final de estas, una gran mancha blanca de construcciones bajas y montículos de colores vivos, el conjunto tenía una larga barda que lo protegía, sentí miedo, estaba viendo a la distancia, la ciudad de México Tenochtitlán como debió ser a finales del siglo XV; Rápidamente regresé la mirada en línea recta hasta donde me encontraba, pero antes de llegar a la orilla de la carretera observé muy de cerca una embarcación, en ella había cuatro personas tres hombres y una mujer dos de ellos en los extremos con largos remos, hacían que la canoa se moviera lentamente, la mujer sentada sobre una gran cantidad de flores me daba la espalda y parecía mirar al cuarto hombre que yacía tendido sobre el fondo, los miré con interés, mientras daban la vuelta para dirigirse en línea recta hacia la ciudad, el hombre tendido llevaba una camisa bordada, las piernas desnudas, con un brazo extendido apretaba un objeto y el con el otro, recargado en el borde tocaba con sus dedos la superficie del agua, sentí la humedad en mis dedos, yo miraba desde el microbús a aquel hombre que levantando la cabeza me miro, su cara era la mía y lo que sentía el, lo sentía yo.

Regresé la vista rápidamente hacia la compuerta del dique, la alucinación había terminado, no había avanzado nada, los autos y el embotellamiento habían regresado, las casas grises y caóticas estaban ahí, como siempre, el calor era muy intenso”. (Ignacio Granados, Relato actual de una alucinación espontánea en el verano de 1991)

Esta experiencia trascendente en la historia personal, se coló a mis procesos creativos como una especie de puente con el pasado histórico y se ha mantenido latente desde entonces. . El aporte del inconsciente, se hizo presente en los procesos de creación.

Con respecto a la producción plástica, algunos elementos que no lleve a la conciencia en ese momento y me fueron observados posteriormente, eran: La abundancia de permutaciones similares a las utilizadas en el minimalismo o en el geometrismo Mexicano, el desplazamiento de los valores de entrantes y salientes, por un énfasis hacia lo material y lo perceptual, el reduccionismo paulatino y muy débilmente un interés hacia el espacio circundante, estas observaciones, despertaron intereses que después aparecieron formalmente, aunque no de una manera tan racional.

Mi estancia en Taxco duró seis años, en el transcurso de estos se dieron cambios importantes en mi vida personal, con respecto a la producción creadora, obtuve la beca de jóvenes creadores del FONCA, realicé un viaje a Japón para participar en un simposio y hacer una obra pública, realicé dos proyectos para sitio específico; En cuanto a la producción escultórica se fueron dando cambios de manera gradual. La idea de proyecto la aterricé un tiempo a manera de series, con una intención y varias temáticas, la serie puertas de tiempo duro unos cuatro años, mientras se iba transformando en otra cosa, yo intentaba explorar y experimentar un grupo de contenidos hasta que estos se agotaran o los intereses cambiaran de rumbo.

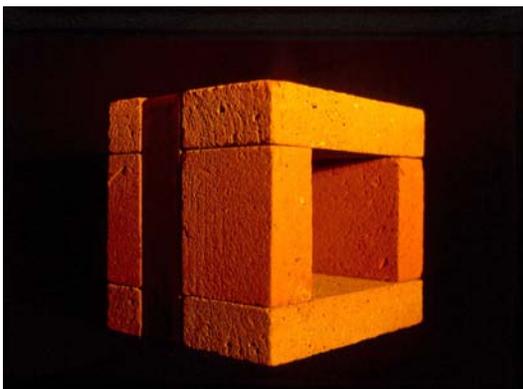
Una de las preocupaciones principales que surgió en las puertas de tiempo, era la manera de abordar la temporalidad, deseaba rememorar el pasado y al mismo tiempo ser actual, para eso me fui haciendo de algunos recursos materiales y espaciales.

En cuanto a los materiales, el ladrillo de milpa fue cambiado por el ladrillo extruido de aspecto industrial y mayor resistencia, en la manera de organizar y disponer las piezas el pegado con mortero, fue desplazado por el ensamble a gravedad, sin ningún tipo de pegamento, solo un cable de acero que los hilvanaba, el cable cambio radicalmente la

**SEGUNDO GRUPO:
CONSTRUCCIONES EN LADRILLO**



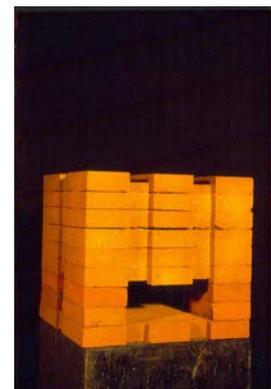
Puerta tiempo, 1997, construcción en ladrillo; 1997 en “Esculturas Temporales”, X Jornadas Alarconianas, Casa y Plaza Borda, Taxco de Alarcón, Gro.



Compacto 3, 1998 construcción en ladrillo extruido.



Compacto 2, 1998 construcción en ladrillo cuarteron.



Compacto 1 1998 construcción en ladrillo cuarteron.

situación espacial de los bloques dándoles ligereza y afectando la sensación de gravedad, el espacio se abrió y los bloques suspendidos tomaron una dimensión distinta, ya no me esforzaba por buscar la historia lejana en el tiempo, a través de composiciones elementales la idea de temporalidad simplemente esta estaba ahí.

*Soporte de espacio vacío,
1999, Construcción en ladrillo extruido y
cable de acero, Cuarta Bienal Monterrey
FEMSA*



Los procesos de cambio son lentos y graduales en el paso de una serie a otra, una gran cantidad de piezas de transición se construyen, antes de percatarme que ya estoy en otra cosa cuando menos lo pensé, la referencia al esquema antropomorfo de mezcala había desaparecido, ya no estaba valorando los volúmenes por medio de la técnica tradicional de la talla directa, estaba procediendo de una manera distinta, estaba generando, relaciones que involucraban a los espectadores de manera activa, estaba construyendo y ensamblando, estaba pensando en las correspondencias entre la arquitectura y los bloques apilados, no estaba representando nada al plantearme como intención resolver aspectos de temporalidad, *La intención superaba el control consciente.*

*Elevación, 1999 "Creación en movimiento
generación 97-98", Galería Central C.N.A*



En lo personal este fue un momento de cambios, El regreso a la ciudad de México, el cambio de ritmos de vida, costumbres, de amigos. Los aspectos irracionales los ilustraré con un sueño de aquella época:

“Jijilpan Palacio Municipal 1754, decia el letrero de aquella casa antigua cercana a la iglesia, yo leía desde el atrio, bastante extrañado por cierto, mientras me acercaba a la fachada del templo. Aquellos raros personajes en los nichos eran de no creerse, no representaban santos, eran como boliches antropomorfos y su rostro tenia al frente una saliente cónica parecida a un pico de pingüino, estaba atardeciendo y la luz de los reflectores iluminaba las figuras por detrás, esto hacia que la textura lisa de las piedras pulidas generara un brillo extraño, entré al edificio con actitud morbosa quería saber que hacian en esa construcción que parecia del siglo XVIII aquellas figuras tan extrañas.

El lugar se veia vacio pero no abandonado, parecía recién restaurado, pasé por la puerta lateral de la nave hacia el claustro, algunas habitaciones se encontraban abiertas, entré en una de las celdas, dos mujeres y un niño estaban mirando algo que se adhería a una de las vigas del techo, -parece un capullo gigante, pensé al comparar el grosor de mi pierna con el diametro de aquella cosa.

Salí de la habitación para dirigirme hacia las escaleras, ya en el segundo nivel del claustro observé la reja abierta que conducía a la parte exterior de la nave y las cúpulas, entré por la pequeña puerta y subí despacio la angosta escalinata, ya en el techo pude ver que los remates y ornamentos tenían tallados los mismos personajes, me acerqué a uno que estaba en volado cerca a la esquina de la torre, parado sobre la cornisa, toque la figura que me parecio que movió la cabeza, retiré mis manos rápidamente echando el cuerpo hacia atrás, perdí el equilibrio, me abracé a la figura para no caer, entonces me di cuenta que la figura era el remate de un tubo por el que fui resbalando (como un bombero) y descendí hasta un patio interno donde la terminación del tubo era otra de esas esculturas con cabeza de pingüino, toque el piso abrazado a ella, la figura habló, dijo algo ininteligible, son esculturas parlantes -pensé, esa era la maravilla de aquel lugar.

Caminé hacia el claustro todavía sorprendido, pasé por la habitación del capullo gigante, ya no había personas y la cosa esa estaba en el suelo, la miré detenidamente y pude ver las escamas con sus dibujos característicos era una boa, se había desprendido de la viga del techo y se encontraba en el piso como si estuviera dormida, tenía una parte muy gorda — se había tragado unos conejitos, pensé para mis adentros” (Ignacio granados, Relato actual de un sueño a finales de la decada de los 90’).

En el título “Política Simpática” se combinan dos términos de naturaleza distinta, por un lado aunque el término política se refiere al proceso orientado ideológicamente hacia la toma de decisiones a favor de los objetivos de un grupo, también se define como política a la comunicación dotada de un poder, una relación de fuerzas. Desde una conceptualización personal, *la relación de poder establecida en el acto comunicativo*.

El término “simpática” es retomado de un libro que me produjo un fuerte impacto en épocas estudiantiles, La rama dorada de James George Frazer, el término “Magia Simpática”, según este autor refiere a dos categorías de magia llamadas imitativa y contagiosa. La magia imitativa reconoce el principio mágico-simbólico de que “cada efecto reproduce su similar, o que cada efecto asemeja a su causa, por otro lado la magia contagiosa, afirma que una vez las cosas han estado en contacto, los efectos durarán mucho tiempo después de que se haya producido una separación; En los dos casos, se supone que las cosas interactúan a distancia mediante una relación secreta, una mutua simpatía.

Política Simpática alude en un nivel sígnico a las relaciones de poder y a los principios mágicos de imitación y contagio.



Serrote y martillo, 2005 de la serie Política Simpática, fundición en metal y talla en madera

La solución es de lo más simple, me desprendo de la idea de escultura, no son esculturas son objetos transubstanciados. La transubstanciación en la doctrina católica refiere a “*la consagración del pan y del vino que se opera en el cambio de toda la substancia del pan en la substancia del Cuerpo de Cristo y de toda la substancia del vino en la substancia de su Sangre*”. (Canon del Concilio de Trento).

De tal manera que en el proyecto, los principios de imitación y contagio cambian la substancia (a nivel signo) de las herramientas por la substancia sobre la que ejercen su poder transformador. La hoja de metal del serrote es ahora de la madera que corta, el mango de madera ahora es ahora de metal, en esta lógica inversa el procedimiento de factura artesanal de los

Marro y esmeriladora, 2005 de la serie Política Simpática, talla en recinto y lingotes de metal



objetos pierde valor de significado y los objetos se independizan de la tradición que los generó. *La obra fue construyendo su propio programa.*

En la pieza que presenta una esmeriladora con marro y cincel, los objetos fueron elegidos por ser herramientas que utilizo personalmente en el trabajo de la talla en piedra, la cercanía con mi persona y actividad fue de lo más directa, me interesaba establecer nexos sólidos entre el objeto y el sujeto (como en la magia).

Hacha y machete, 2006 de la serie Política Simpática, fundición en metal y talla en madera



En lo que respecta al material, la roca volcánica (recinto) fue elegida por sus características materiales, color, porosidad, densidad y consistencia, el objetivo principal era trabajar con su apariencia pétrea, con las fuerzas que remiten a sus procesos geológicos a su origen tectónico, no con un mármol que semejará la piel humana, — cito de memoria a Henry Moore.

La nueva esmeriladora debía ser lo más parecida a su modelo eléctrico, ajustándose por su puesto a la nueva consistencia y fragilidad, no me interesaba interpretar su forma de una manera estética, sino funcional y solo cuando esto fuese estrictamente necesario (como en el caso del disco, que tuvo que engrosarse para no quedar tan frágil), para lograr este parecido utilicé uno de los antiquísimos métodos de transportación por medio de puntos, que aprendí del maestro Ramiro Medina en la Esmeralda.



Hoz y marro, 2006 de la serie Política Simpática, fundición en zinalco, talla en madera y piedra volcánica.

Los procedimientos técnicos se adecuaron a los materiales y a la exigencia de reproducción, en el caso de la hoz y el marro, sus mangos de zinalco (un metal de bajo punto de fusión desarrollado en Instituto de Investigaciones en Materiales de la UNAM), fueron vaciados en moldes de yeso que se sacaron directamente de las herramientas originales.

Este interés por la apariencia de realidad transubstanciada del objeto y no por la estética en el proyecto resultaba de primera importancia, por eso los cuidados técnicos, aunque si hubiese encontrado estos objetos a la venta en el mercado, preferiría simplemente comprarlos.

Proyecto Umbra

Uno de momentos más apasionantes en mi experiencia artística se da al concebir de manera global una visión estructural de la obra ubicada en un espacio-tiempo determinado, ya sea una galería, museo, salón, parque, plaza, calle o cualquier otro lugar. A diferencia de obras

personales pasadas que se ubicaban en un espacio neutro, museístico, los proyectos recientes crean el espacio y generan sus propias secuencias temporales.

El proyecto Umbra se realizó en 2008 para el cubo de luz de la galería Luis Nishizawa de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, se trata de una propuesta conmemorativa vinculada a la historia de la ENAP. La obra estaba ligada a la exposición de obra gráfica y pintura de un artista del siglo XIX de la antigua Academia de San Carlos.



“Proyecto umbra” 2008, Galería Luis Nishizawa ENAP UNAM

Al plantearse la posibilidad de colocar una obra para ese espacio no existía ningún plan previo, la idea era realizar una obra para sitio específico, una de las primeras mesetas que me planteaba era la circunstancia conmemorativa, la historia de la ENAP y su presencia en la actualidad, pues se relacionaba con mis preocupaciones sobre la temporalidad. Otra de las mesetas era, la de realizar una intervención espacial con los mismos elementos del lugar (un árbol central, la grava del piso, los muros pintados y la puerta de vidrio que da acceso al cubo

de luz), la idea de las sombras surgió de manera espontánea pues estaba trabajando con ellas en proyectos de imágenes digitales y la relacione de manera libre con el asunto del pasado histórico.



“Proyecto umbra” (detalle gravas) 2008, Galería Luis Nishizawa ENAP UNAM

Una de las primeras acciones fue documentar fotográficamente el espacio y la obra gráfica a exhibirse, al trabajar las imágenes en la PC los personajes de los grabados se convirtieron en sombras y el árbol como presencia actual se proyectaba sobre estas, no dibujé, a diferencia de mis prácticas tradicionales habituales, los procesos de planeación del proyecto se aterrizaron directamente en el ordenador.

La estructura de la obra se fue dando sin programa, cada paso sugería el siguiente, yo intuía que en los procesos mentales de este proyecto estaba superando la idea de construcción por la de rizoma, no se fijaba con rigidez la dirección del proceso creativo, ni clasificaba por grados de importancia, no tenía centro ni periferia y las salidas eran elegidas de un infinito de posibilidades.



“Proyecto umbra” (detalle rejilla) 2008, Galería Luis Nishizawa ENAP UNAM

Aunque el proceso rizomático representaría una serie interminable de elementos, movimientos laterales, latitudes, longitudes, que se entrelazan unas con otras, sin proporcionalidades, dimensiones que se atraen unas a otras de forma muy extraña y sorprendente, debo reconocer que mi formación tradicional no me ha permitido todavía tales libertades, percibo una manera distinta de pensar y de enfocar el proceso creativo, pero no puedo cambiar mi historia, sin embargo las posibilidades se han abierto enormemente.



“Proyecto umbra” 2008, Galeria Luis Nishizawa ENAP UNAM

3.3 ESTRATEGIAS DE PRODUCCIÓN

DEBIDO A LOS CAMBIOS PRODUCIDOS EN LA concepción artística propia, he podido detectar el uso de diversas estrategias de producción, que van desde planos no conscientes que siguen inercias de maneras tradicionales de entender el arte como: la mimesis, la expresión y la interpretación, materializadas a través del uso de normas estrictas empleadas en las técnicas tradicionales de la escultura, hasta planos conscientes que toman en cuenta algunos paradigmas actuales del arte, llevados a la práctica por distintos medios.

A continuación una breve reseña de las diferentes técnicas, medios, estrategias o modos en que se objetivaron proyectos tan diversos.

En los antecedentes y el primer grupo de obra, no se trabajó con estrategias propiamente, sino con un repertorio de técnicas aprendidas previamente en donde había que pensar la pieza en función de los procedimientos técnicos empleados, estos procedimientos incluían técnicas cerámicas, procedimientos de ensamblado con distintos materiales (madera, acero soldado, mosaico bizantino y mezclas diversas), talla directa en madera y piedra entre otras.

En el segundo grupo se siguen empleando los procedimientos de talla directa pero principalmente el ensamblaje por gravedad o apilamiento simple, así como procesos constructivos diversos y una relación consciente con los espacios arquitectónicos circundantes. Se empieza a mostrar de manera tenue, la inclusión de la relación interactiva con el espectador y una despreocupación por la representación.

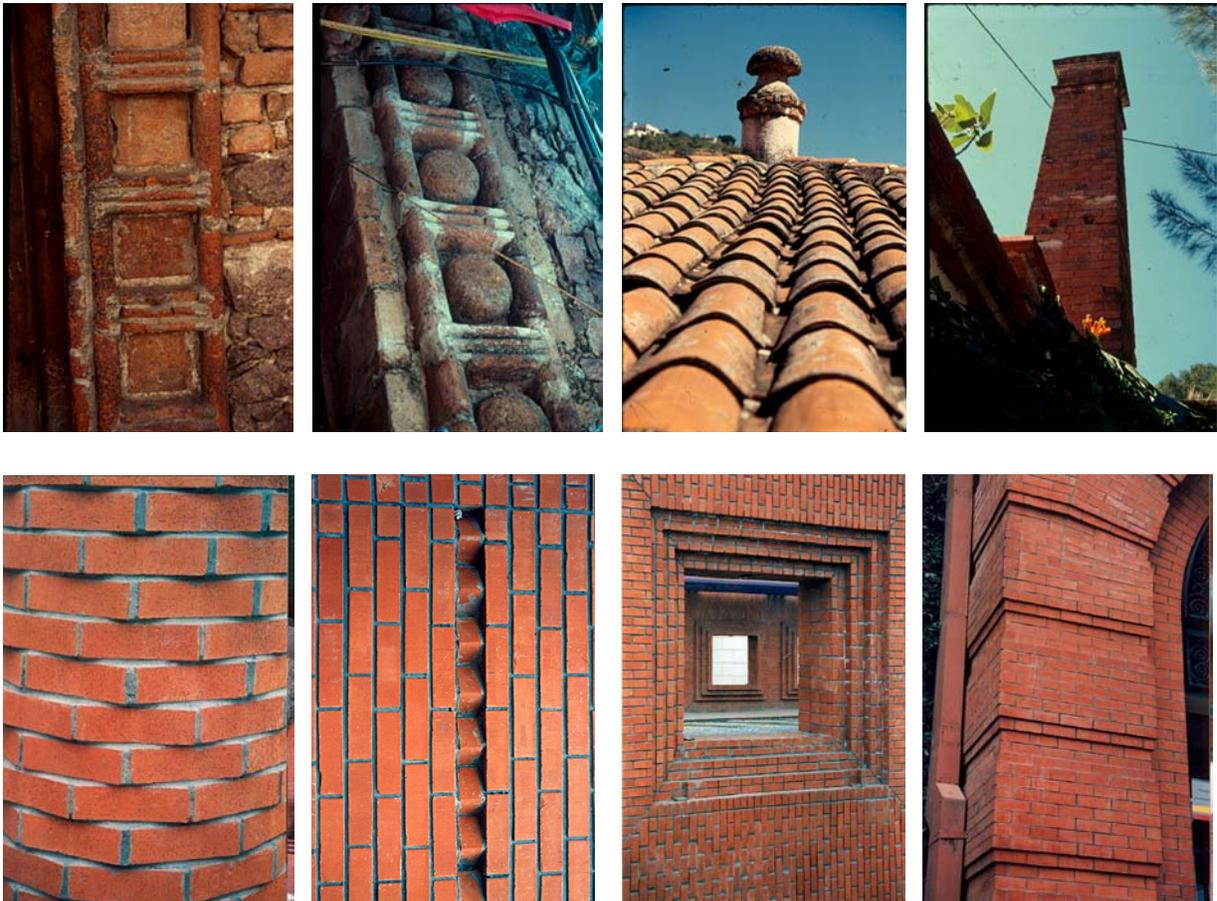
En el tercer grupo, aunque nunca abandonó los procedimientos tradicionales como la talla directa o la fundición, estos se presentan en otro contexto, no pienso la pieza según la técnica, sino que utilizo mi repertorio técnico solo como una posibilidad ajustable a las ideas planteadas, y junto a estrategias no convencionales. Los recursos plásticos no se construyen a priori sino que se presentan de manera casi mecánica como respuesta a las ideas rectoras del proyecto.

3.4 DOCUMENTACIÓN VISUAL Y PROCEDIMENTAL DE LAS OBRAS.

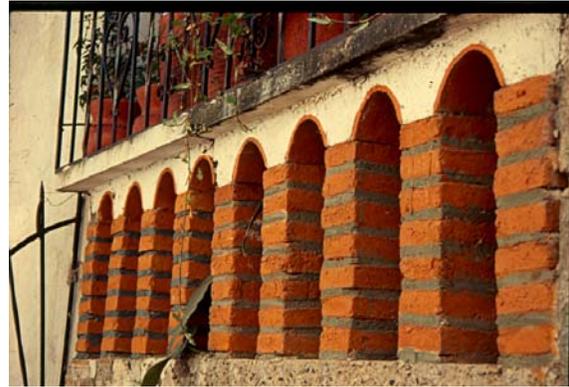
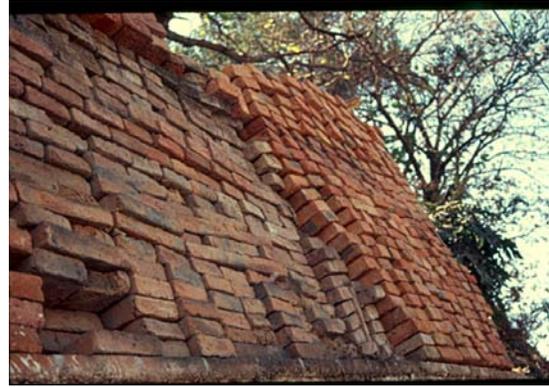
LAS DISTINTAS INTENCIONES Y TEMAS de investigación que detonaron estos proyectos, fueron documentadas en algunos casos mediante escritos, dibujos o fotografías, realizados previamente al nacimiento de las obras, también se documentaron parte de los procedimientos de realización material de las obras. Este material inédito y no considerado obra de exposición se presenta aquí con un interés didáctico y como conexión necesaria entre los procesos de investigación y producción de las piezas analizadas.

Documentación ladrillos

Las imágenes muestran estructuras de repeticiones simples, las dos primeras pertenecen a una fachada del S. XVII, donde los ornamentos en ladrillo tallado y recubierto, sustituían a la cantera por su economía



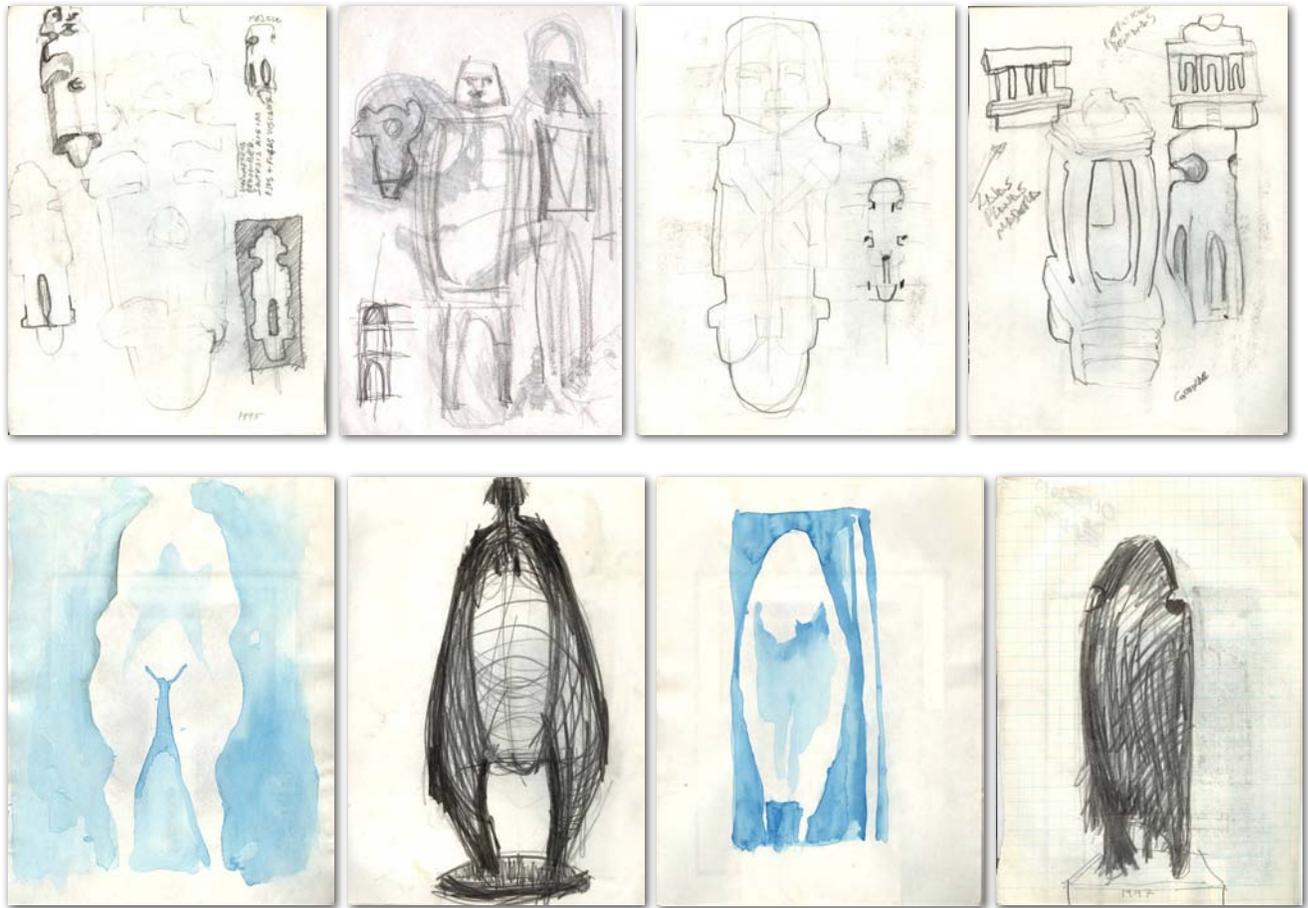
Documentación fotográfica de detalles arquitectónicos (Taxco Gro. y Monterrey N.L.) Información visual, procesos de ideación de las dos primeras series, 1992-2000.



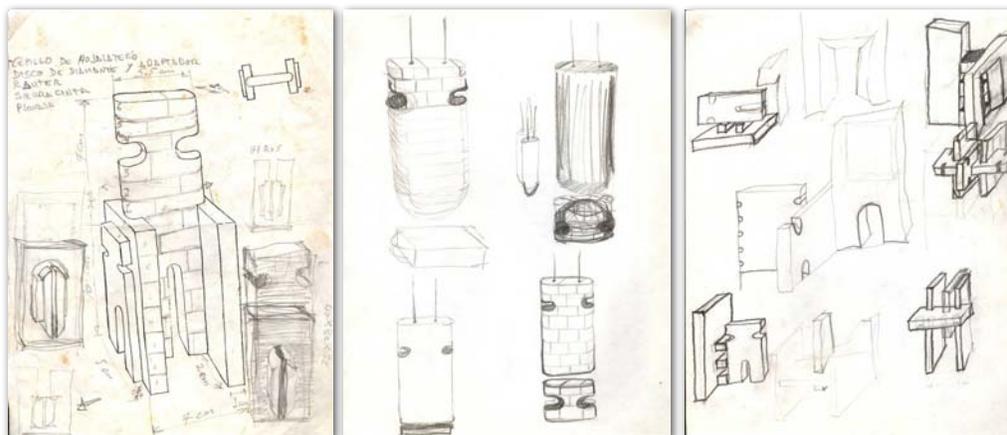
Dibujos

Dentro del proceso creativo, las series de dibujos responden a naturalezas distintas.

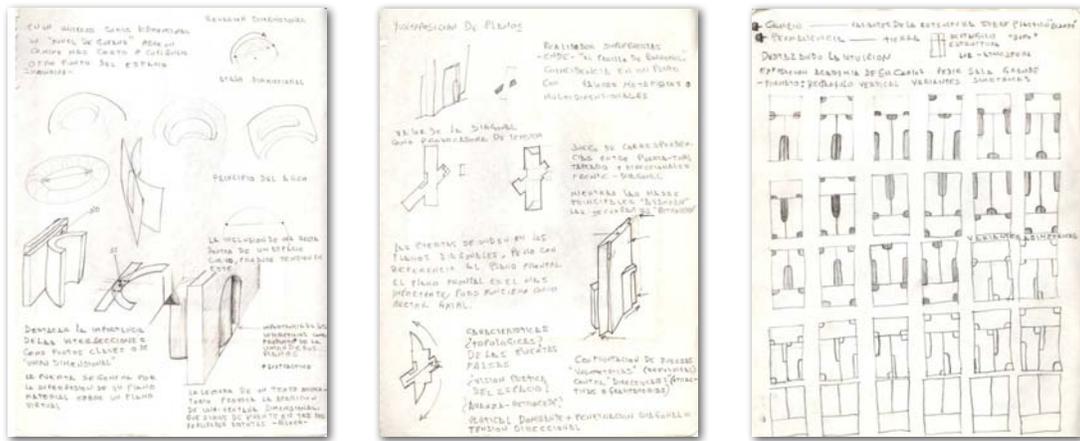
Dibujos de tanteo y transformación, donde las ideas se van estructurando como formas.



Dibujos de estudio y planeación, donde las obras particulares se concretan o planean posibilidades.



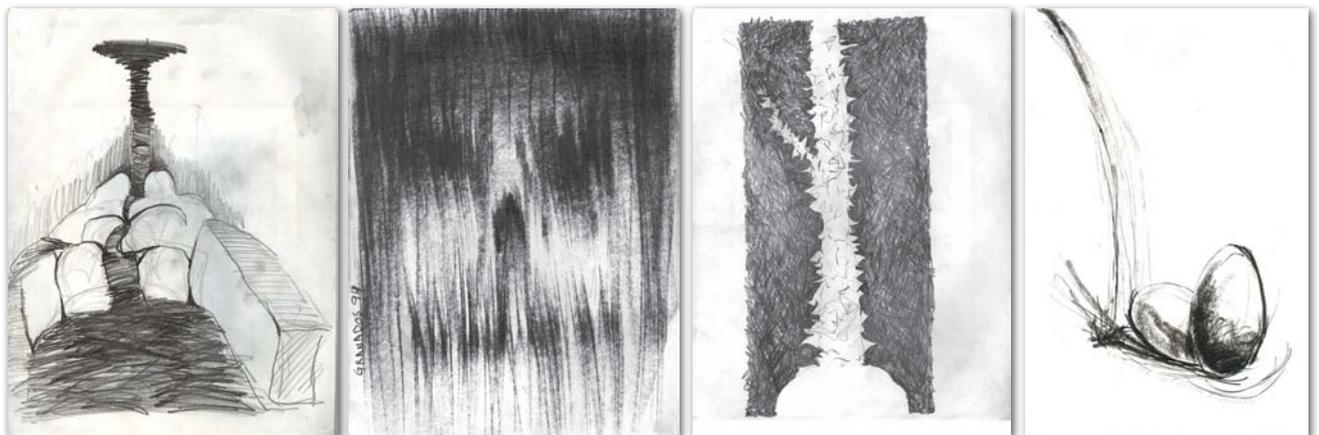
Estudios formales, donde se analizan las posibilidades sintácticas.



Dibujos estructurales y constructivos, donde se especifica a detalle algunos aspectos de su construcción.



Dibujos expresivos y placenteros, donde me alejo de algunas restricciones formales.



Documentación fotográfica de algunos aspectos de la realización física de los proyectos.



CONCLUSIONES

AL ABORDAR LOS DESARROLLOS MENTALES y procedimentales del proceso creador, se contribuye a la toma de conciencia de los aspectos que intervienen en la concepción, planeación y realización de proyectos artísticos, desde la óptica de los propios artistas y dirigiendo principalmente estas reflexiones a productores visuales en formación.

Documentar los procesos y experiencias de la producción artísticas se expande el objetivo inicial de la investigación a la búsqueda de canales para compartir la experiencia de los procesos de investigación-producción presentes en obras personales.

La relevancia del estudio de estos procesos por parte de artistas y estudiantes de arte se relaciona con el nivel de conciencia en el manejo de contenidos, realidades, situaciones o medios con los que se trabaja, así como con la capacidad de direccionarlos hacia reflexiones particulares y realizaciones artísticas.

Los aspectos metodológicos aquí tratados son el resultado de la experiencia docente y artística propia, pretenden una observación o análisis más riguroso en la comprensión de los diversos procesos que ocurren en el proyecto artístico. Esta metodología ha sido llevada a las aulas desde hace más de diez años, ajustándose e integrándose a los programas de diseño básico y taller de experimentación visual, escultura I y II, en estas materias, sobretodo en el taller, los alumnos reflexionan y aplican estos criterios en la realización de proyectos individuales.

El conocer y documentar como se estructura un proyecto artístico, no permite acercarnos más a la reflexión de nuestra producción artística, revisando las ideas propias, los motivos, y reflexionar acerca de las estrategias que empleamos en su realización.

DEFINICIÓN DE TÉRMINOS CENTRALES

Acto Creativo: consiste en “ver” una relación nueva entre dos o más cosas que permita conseguir un efecto, resolver un problema o producir un determinado resultado.

Creatividad: denominada también *inventiva, pensamiento original, imaginación constructiva, pensamiento divergente...* pensamiento creativo, es la generación de nuevas *ideas o conceptos*, o de *nuevas asociaciones entre ideas y conceptos conocidos*, que habitualmente producen *soluciones originales*.

Estrategia: dentro del campo artístico posibilita a un sujeto de voluntad y poder, formula distinciones de lo propio en relación a los otros o lo ajeno. Con relación al término estrategia Michel Certeau en “La Invención de lo cotidiano” señala: “*la estrategia es un lugar susceptible de ser circunscrito como algo propio y de ser la base donde administrar las relaciones con una exterioridad de metas o de amenazas*” (Certeau; 1979).

Idea: Desde cuatro puntos de vista se suele realizar el análisis del término «idea» en casi todos los tratados: *lógico, ontológico, trascendental y psicológico*. Las ideas son entendidas en un sentido lógico cuando se las equipara a un concepto. Adquieren sin embargo un significado ontológico cuando se las equipara a cierta realidad o materialidad. En este sentido tradicionalmente se suelen hacer sinónimos los términos ontología y metafísica. Pero a pesar de que la propensión a identificar los dos términos está muy arraigada en nuestra tradición cultural, presumimos, sin embargo, que tal identificación es insostenible, pues ambas transitan en dimensiones distintas, aunque combinables entre sí. El término metafísica puede ser entendido como el modo sustancialista e inmovilista de entender la realidad como un todo. En este sentido podría hablarse de una ontología metafísica, pero sin que el término quede privatizado por este adjetivo. El sentido trascendental se suele aplicar a las ideas cuando se las sobreentiende como posibilidad del conocimiento. Por último, cuando se aplica el término «psicológico» a las ideas se las suele equiparar con cierta entidad o representación mental.

Resumiendo, podríamos decir que es el propio desarrollo ontológico material del mundo (del cual forman parte los propios cuerpos humanos) quien determina la formación de las ideas trascendentales a partir precisamente de actividades racionales categoriales (científicas o pre-científicas) y que a su vez estas ideas determinan trascendentalmente las representaciones mentales de la conciencia en sentido psicológico. Los dos momentos de la determinación forman una circularidad dialéctica dado que al constituir las ideas trascendentales el término medio de esta determinación concluimos que es el propio desarrollo ontológico del mundo que cuenta con las propias conciencias subjetivas como determinantes suyos el que determina estas propias conciencias.

Podremos –por lo tanto– hablar de ideas en sentido ontológico en tanto en cuanto estas ideas se nos presenten en la tradición filosófica. Es esta evidencia trascendental la que nos permite establecer las ideas ejes del *materialismo filosófico* ejercitado explícita o implícitamente en el propio desarrollo histórico de la filosofía. Estas ideas ejes han sido expuestas por Gustavo Bueno en *Ensayos materialistas* y nos remitimos en este punto al término ontología. (J. M. Fernández Cepedal, Diccionario de filosofía contemporánea, dirigido por Miguel Ángel Quintanilla, Ediciones Sígueme, Salamanca 1976; páginas 213-216)

Ideación: Génesis y proceso en la formación de las ideas.

Inventiva: Para Robert M. Gagné, puede ser considerada como una forma de solucionar problemas, mediante intuiciones o una combinación de ideas muy diferentes, de conocimientos variados.

Impugnar: (Del lat. *impugnare*).tr. Combatir, contradecir, refutar. (Diccionario de la lengua española) Oponerse a algo por considerar que no es cierto o legal.

Metodología: Según “*su naturalización filosófica, como el arte de dirigir el espíritu en la investigación de la verdad. Por esto el interés por la construcción del concepto proyecto... como proceso metodológico orientado al descubrimiento de la vivencia personal y profunda, para suscitar en el colectivo el deseo del prolongamiento o renovación, haciendo también eco de la consideración filosófica del termino arte.*” (Vera: 1988; 12)

Paradigmas: El concepto paradigma procede del griego *paradeigma*, que significa ejemplo o modelo, en principio se utilizaba en la gramática para definir su uso en un cierto contexto, y en la retórica para referirse a una parábola o fábula. A partir de la década de los 60, comenzó a utilizarse para definir un modelo o patrón en cualquier disciplina científica o contexto epistemológico.

Paradigmas del pasado consolidados en las bellas artes como modelos del arte tradicional: La *mímesis*, la belleza, la expresión y la interpretación. Paradigmas actuales en el arte se tomaron en cuenta: el espacio expandido, la muerte del autor, la estética de la recepción, la estética relacional, entre otros, que fueron llevados a la práctica con diversos métodos, por ejemplo: lo precario, lo *nómade*, los materiales vagabundos y el desinterés por las habilidades manuales. Paradigmas que a su vez muestran cuatro orientaciones derivadas de los precedentes encontrados en las vanguardias artísticas: *híbrides*, politización, interés por lo social e interactividad.

Pensamiento creativo: que es común al artista, al científico se propone la tarea de descubrir nuevos hechos y principios, en tanto que el artista se propone como meta la interpretación de cosas, relaciones o valores imaginarios. Pero en ambos casos Podemos seguir las cuatro fases de proceso: 1) preparación, 2) incubación, 3) iluminación y 4) verificación. (Landau, 1987;)

Proceso: Marcha, curso, evolución, desarrollo, sucesión, serie, fase, transformación, procedimiento, técnica, tratamiento, medio. *Diccionario de sinónimos y antónimos* © 2005 Espasa-Calpe

Proceso creativo: Todo proceso creativo es análogo al proceso de solución de un problema; se trabaja con la información que se tiene a mano, se ponen en juego las experiencias anteriores, se las combina y traslada a las nuevas estructuras (*patterns*), que en su nueva configuración resuelven un problema, el cual satisface alguna necesidad del individuo (Arnold, 1964).

En diseño se podría definir como un proceso de análisis mental cuyo fin es la comunicación.

Fases que componen el proceso creativo

La *fase preparatoria* comprende la percepción de un problema y la reunión de las informaciones que a dicho problema se refieren.

La *fase de incubación* es un tiempo de espera, en que se busca inconscientemente una solución.

En la *fase iluminativa* irrumpe de repente la solución mientras que

La *verificación y examen de la solución encontrada* tienen efecto en la fase cuarta. (Landau, 1987)

Procesos de ideación: llamaremos *procesos de ideación* al origen y desarrollo de los procesos de representación mental, que se presentan como posibilidad de conocimiento, el termino ideación, tiene que ver con la *génesis en la formación de las ideas*; Los “*procesos de ideación*”, dentro del proyecto artístico están presentes en las necesidades internas que motivan la generación de realizaciones, en los referentes contextuales y artísticos que orientaron sus temáticas y áreas de investigación, en las conceptualizaciones de las que formarán parte y en las diferentes expectativas, metas o aproximaciones proyectadas a futuro.

Procesos de planeación: más allá de relacionarse con la planificación de pensamientos para “ver” proyectada una obra a futuro, se consideran aquí en el sentido de una toma de postura en la construcción y organización de las actividades elegidas para la implementar materialmente las obras artísticas es decir, la planeación de desarrollos, técnicas, modos de operación o estrategias utilizadas en la ejecución física de los proyectos.

Proyecto artístico: el espacio donde se encuentran las necesidades de planeación, las preguntas esenciales y los procesos de autoconciencia del autor.

El término proyecto, del latín *projicere*: “lanzar para adelante” significa etimológicamente “empresa”, “plano” o “designio”. Un proyecto es un plano previo a la concepción de algo, y en el ámbito artístico, el proyecto, será un espacio donde la acción de planear, reflexionar e investigar hará posible declarar los contenidos principales y originales de las obras y propuestas del artista; Esto por supuesto no significa que los desarrollos posteriores al proyecto lleguen a cumplirse como se planearon, en algunos casos ni siquiera llegaran a concretarse, regularmente los obras quedarán distanciadas de las intenciones iniciales que las generaron, sin embargo estas características dan al proyecto artístico un dinamismo particular, nunca establecido o permanente.

El proyecto artístico, en esta propuesta, está conformado por dos momentos generales que atienden distintas instancias en la conformación del proyecto: la concepción (ideal) que aquí llamamos procesos de ideación y se enfocan al plano intelectual y reflexivo; y la ejecución que aquí llamamos procesos de planeación, y trabaja en lo que se refiere a la existencia y la realidad de la propuesta.

En el esquema de los elementos constitutivos del proyecto artístico tenemos que de los procesos de ideación que identificamos con la concepción del proyecto se desprenden la tematización y la conceptualización. De los procesos de planeación y ejecución se desprende el desarrollo de estrategias.

Rizoma: un sistema cognoscitivo en el que no hay puntos centrales —es decir, proposiciones o afirmaciones más fundamentales que otras— que se ramifiquen según categorías o procesos lógicos estrictos (Deleuze & Guattari 1972:35).

Realidad: (del latín *realitas* y éste de *res*, cosas) significa en el uso común «todo lo que existe». De un modo más preciso, el término incluye todo lo que es, sea o no perceptible, accesible o entendible por la ciencia y la filosofía o cualquier otro sistema de análisis.

Realidades hay varias, infinitas. La realidad no solo esta ahí frente a nosotros, es más que eso: es una construcción individual que conlleva a la colectividad para poder existir, pero que además de eso posee infinitas posibilidades para el desarrollo de una experiencia real. La realidad no es igual para todos, forma parte de un desarrollo y unas habilidades propias de cada ser, de su mundo, de lo que su mente ha elaborado a partir de nuevos conocimientos y de la relación que ha tenido con éstos. Por lo tanto la realidad es construida entre todos, pero no influye de manera igual para todos, porque hay relaciones que no hemos experimentado.

“Hay tantas realidades como puntos de vista.” José Ortega y Gasset

“La realidad es simplemente una ilusión, aunque una muy persistente.” Albert Einstein

Solución de problemas: Esta constituye un proceso creativo (Guilford 1967, p. 435). Durkin (1937) considera bajo un triple aspecto los modos de acometer el problema: 1) tentativa y error, 2) reorganización repentina y 3) análisis progresivo.

El comportamiento de «tentativa y error» se describe como un «tantear a ciegas», con actuaciones cuya necesidad o utilidad no le ha establecido antes. Una comprensión efectiva sólo puede darse retrospectivamente en un momento posterior.

La «reorganización o visión repentina» sigue a ese estadio de prueba y explotación; se elimina la confusión persistente hasta entonces y se le abre al individuo la posibilidad de prever y entender, acompañada a menudo de una excitación y de un sentimiento de satisfacción y alivio,

En el «análisis progresivo» es característica la postura general en la búsqueda planificada de una meta a la que se aspira. La atención se concentra en la exigencia de la meta perseguida y en las notas específicas y los requisitos de aquello que ha de alcanzarse. El conocimiento de la vía de solución y la comprensión de las operaciones solutorias se desarrollan aquí poco a poco, paso a paso. En esta categoría se pueden considerar operaciones análogas a los «modelos de búsqueda» de Johnson (1955) y el «hallazgo por resonancia» de Duncker (1945), cuando el individuo puede remitirse a unas estructuras aprendidas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO T. (1983). **Teoría estética**, Barcelona, España, ed. Orbis, pág. 23
- AICHER, Otl, (1997) **El mundo como proyecto**, Barcelona, Gustavo Gili Diseño.
- BREA, José Luis. (1996) **Ornamento y Utopía: Evoluciones de la Escultura en los años 80' y 90'**. Valencia, Revistarte, Proyectos e Ideas. UPV, n° 4, vol. I, 1996: 95-112 y <http://www.upv.es/laboluz/revista/>
- CERTEAU, Michel (1979). **La Invención de lo cotidiano**. México, Universidad Iberoamericana.
- DALLAL, Alberto, compilador , (2002); **El Proceso Creativo**, Memorias, XXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte Instituto De Investigaciones Esteticas, UNAM.
- DELEUZE, Gilles & Guattari, Félix (1972). **Capitalisme et Schizophrénie 1. L'Anti-Œdipe**. París: Minuit.
- ECO, U. (1987) **Apostillas al nombre de la rosa**, Lumen-Ediciones de la Flor, Buenos Aires.
- ECO, U. (1995) **Interpretación y sobre interpretación**, p.78
- GARMA, Amanda (2005) **Conceptos relativos a la creatividad artística siguiendo los lineamientos de Umberto Eco**, Revista Venezolana de Ciencias Sociales, enero-junio, año/vol.9, número 001, UNERMB Cabimas, Venezuela, pp9-21
- GONZÁLEZ, M^a del Pilar, (1981). **La educación de la creatividad (técnicas creativas y cambio de actitud en el profesorado)**; Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, sept.-1981. Capítulo 2, Teorías sobre la creatividad. 2.4.
- HEGEL, George; Wilhelm Friedrich, (2001). **Estética: Introducción**, Argentina, Editorial Leviatán. 174 pp.
- LANDAU, Erika, (1987). **El vivir creativo: teoría y práctica de la creatividad**; Barcelona, Editorial Herder.
- MARCHAN, Fiz, Simón. (1970-1974). **Del Arte objetual al arte de concepto: Epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna"**. 8ª ed., Madrid, Ed.Akal, 2001,484 pp. Marchan Fiz cita a Kiri-lli en La théorie visuelle, Opus International, pág. 35.
- MARTÍNEZ Celis, Néstor (2005). **Procesos de investigación-creación en el programa de artes plásticas de la universidad del atlántico**. Revista, Zona Pacifica 8, Salón de octubre

-
- www.salondeoctubre.org/talleres/investigacion_creacion.pdf
- MUNDET, J. (1991). **Creación de empresas. Factores de éxito**. Barcelona P.P.U.; S.A. 23-29.
- NOVAES, María Elena (1973) **Psicología de la aptitud creadora**, pp. 19-25. Buenos Aires: Editorial Kapelusz.
- PAREYSON L. (1954) **Estética–Teoría della la formativita**, Turín. Ed. De “Filosofía”, 2 a ed. Bolognia, Zanichelli, 1960 (Citado por Umberto Eco. La definición del arte. Ed. Martínez Roca, S.A. Barcelona 1970, nota, p. 14)
- POE, E.A. (1944). **Filosofía de la composición**, Emecé, Buenos Aires.
- PRETA, Loreta. (1998) **Pensar imaginario** en Imágenes y metáfora de la ciencia, Alianza, Madrid
- PIRSON, Jean-François **La estructura y el objeto** Barcelona 1988, Promociones y Publicaciones Universitarias.
- SERRA Catalina, (Entrevistadora), **La paz no es un concepto pacífico**. Entrevista a Krzysztof Wodiczko : extracto del suplemento del El País, 2001 07 14, Madrid, España.
<http://www.elpais.es/suplementos/babelia/20010714/b19.html#arriba>.
- SUREDA, Joan, Guasch A. Ma. **La trama de lo Moderno**, Ed. Akal, 2nda edición, Col. Arte y Estética, Madrid España, pág. 149.
- TATARKIEWICZ, W. **Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética**. Madrid, (1995) Tecnos.
- URBINA, Neida. **El arte conceptual: punto culminante de la estética procesual o el arte como proceso**. 2005 SABER ULA Revista estética 006 pág. 1.
<http://www.saber.ula>.
- VERA, Cañizares, Santiago. **Proyecto Artístico y Territorio**. España, Ed. Universidad de Granada, 2004, pág. 12.

FUENTES DE INVESTIGACIÓN

- AICHER, Otl. (1997). **El mundo como proyecto**, Barcelona, Gustavo Gili Diseño.
- ANZIEU, D. (1993). **El cuerpo de la obra: Ensayos psicoanalíticos sobre el trabajo del creador**. México: Siglo XXI Editores.
- AMIGÓ Fernández de Arroyabe María Luisa (2000). **El arte como vivencia de ocio** Publicaciones Universidad de Deusto España.
- ARIETI, S (1973). **La creatividad: La síntesis mágica**. México: Fondo de cultura económica.
- BOZAL, V. (2000). [edición de], **Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas**, 2 vols., Visor, Madrid, 1996; ed. aumentada,
- BREA, José Luis. (1996). **Ornamento y Utopía: Evoluciones de la Escultura en los años 80' y 90'**. Revista Arte, Proyectos e Ideas. UPV, n° 4, vol. I, 1996: 95-112 y

-
- <http://www.upv.es/laboluz/revista/>
- ECO, Umberto (1970). **La definición del arte**. Ed. Martínez Roca, S.A. Barcelona.
- FRAZER, James George (2006). **La rama dorada**, México: Fondo de Cultura Económica.
- GARMA, Amanda (2005) **Conceptos relativos a la creatividad artística siguiendo los lineamientos de Umberto Eco**, Revista Venezolana de Ciencias Sociales, enero-junio, año/vol.9, número 001, UNERMB Cabimas, Venezuela, pp9-21
- GOMEZ Molina, Juan José [coord.] (1999); Lino Cabezas... [Et al]. **Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo**. Madrid, Ed. Cátedra, 622pp.
- HEGEL, George; Wilhelm Friedrich. (2001). **Estética: Introducción**, Argentina, Editorial Leviatán. 174 pp.
- LANDAU, Erika, (1987). **El vivir creativo: teoría y práctica de la creatividad**, Traductor, Gancho, Claudio; Editorial Herder, S.A., Barcelona.
- MORGAN, Robert C. (2003) [trad. Ma. Luz Rodríguez Olivares]. **Del Arte a la Idea (Ensayos sobre Arte Conceptual)**. Madrid, Ed. Akal, ,156 pp.
- MUNARI, Bruno. (1987). **¿Cómo nacen los objetos?** Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 388pp. (Colección: Diseño).
- MUNDET, J. (1991). **Creación de empresas. Factores de éxito**. Barcelona P.P.U.; S.A. 23-29.
- PIRSON, Jean François. (1988). Pról. José Roy Dolcet, [traducción, Raquel Luzzarraga y Alonso de Illera]. **La estructura y el objeto: Ensayos, experiencias, y aproximaciones**. Barcelona, Ed. Promociones y Publicaciones Universitarias, 133pp.
- QUINTANILLA, (1976). Miguel Ángel, (dirigido por) **Diccionario de filosofía contemporánea**, Ediciones Sígueme, Salamanca; páginas 213-216
- RODRIGO, M.J. (1993). **Las teorías implícitas**. Madrid. Visor
- ROMO, M. (1998). **Teorías implícitas y creatividad artística**. Arte, Individuo y Sociedad.
- VERA, Cañizares, Santiago. (2004). **Proyecto Artístico y Territorio**. España, Ed. Universidad de Granada, ,150 pp.
- WOLLHEIM, Richard. 1987 (1987) **El pintar como arte**. Cambridge, masa.: Prensa de la universidad de Harvard.

PÁGINAS DE INTERNET

<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/fuks2.html>

Conceptos relativos a la creatividad artística Amanda A. Garma, A Parte Rei, revista de filosofía

<http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/20361>

Revista estética no 006 ponencias

www.salondeoctubre.org/talleres/investigacion_creacion.pdf

Procesos de investigación-creación en el programa de artes plásticas de la universidad del atlántico. Néstor Martínez Celis

<http://www.jstor.org/stable/778981>.

(Conversations about a Project for a Homeless Vehicle, Author(s): Daniel Nystrom, Krzysztof A. Makowski, Oscar A. Alcober, Victor Source: October, Vol. 47 (Winter, 1988), pp. 68-76 Published by: The MIT Press) Stable URL