



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES VISUALES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

EL PAISAJE EN LA ESCULTURA Y LA ESCULTURA EN EL PAISAJE

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA:

ROBERTO RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ

DIRECTOR DE TESIS

DR. JOSÉ DANIEL MANZANO ÁGUILA
(FAD)

SINODALES

MTRA. LAURA ALICIA CORONA CABRERA
(FAD)

MTRO. AURELIANO EDUARDO ORTIZ VERA
(FAD)

MTRO. LUIS ERNESTO SERRANO FIGUEROA
(FAD)

MTRO. RICARDO PAVEL FERRER BLANCAS
(FAD)

MÉXICO, D.F. MAYO 2014

ABSTRACT

El concepto unificado de paisajes-memoria en mis esculturas, pone en operación significantes que entretujan y ramifican nociones como lugar-identidad-espacio-tiempo; un dispositivo de análisis que permite una ruta de lectura, no sólo en relación a valores formales y visuales, sino a su interpretación dentro de los discursos, donde el sentido y significado de la obra es producto del entorno geográfico, cultural y social. En mi propuesta, el “lugar-paisaje” se inscribe en la duración; es memoria y configuración identitaria, esto permite plantear el concepto de paisajes-memoria como una posibilidad para explorar los aspectos espacio-temporales tanto en mi obra, como en la de artistas pertenecientes a la corriente *Land art* y Arte urbano.

Palabras clave: espacio, escultura, identidad, memoria y paisajes.

AGRADECIMIENTOS

Al Doctor José Daniel Manzano Águila por su apoyo, generosidad, paciencia y por el trato familiar que siempre me otorgó. Especialmente por escoltarme en mi proyecto de investigación durante toda la maestría como director de este trabajo.

Al Maestro Luis Ernesto Serrano por su generosidad, paciencia, y acertadas recomendaciones. Particularmente por su extraordinario entusiasmo que ha contribuido a mi comprensión de las esferas y problemáticas de esta investigación.

A la Maestra Laura Alicia Corona Cabrera por su confianza, apoyo y valiosos aportes al documento final de la investigación, especialmente por su contribución en la redacción de este trabajo.

Al Maestro Ricardo Pavel Ferrer Blancas por sus extraordinarias aportaciones a mi formación como investigador. Sus enseñanzas me han acompañado a lo largo de mi proyecto, sus comentarios han estado presentes en los diversos borradores de este trabajo.

Al Maestro Aureliano Eduardo Ortiz Vera por sus comentarios a los diversos borradores de esta investigación.

A mis amigos:

Elsa Vásquez por su valioso apoyo en recomendarme las lecturas para el marco teórico.

Manuel Velazquez por sus enseñanzas y apoyo durante la realización de este proyecto

INDICE

INTRODUCCIÓN

CAPITULO 1

CONFIGURACIONES DE LA ESCULTURA

- 1.1. LA ESCULTURA DESDE EL HORIZONTE CONTEMPORÁNEO
- 1.2. ESCULTURA COMO OBJETO DE EXPRESIÓN EN EL ENTORNO
- 1.3. CULTURA-NATURALEZA
- 1.4. PERCEPCIÓN EN MERLEAU-PONTY

CAPITULO 2

EL PAISAJE COMO MATERIA Y SOPORTE DEL ARTE

- 2.1. *LAND ART*
 - 2.1.1 ORÍGENES Y DESARROLLO DE *LAND ART*
 - 2.1.2. CARACTERÍSTICAS Y PROPUESTA
 - 2.1.3. LOS AUTORES Y SU OBRA
- 2.2. ARTE URBANO
 - 2.2.1. ORÍGENES Y PROCESOS
 - 2.2.2. FORMAS Y CONCEPTOS
 - 2.2.3. LOS AUTORES Y SU OBRA

CAPITULO 3

LA ESCULTURA EN EL PAISAJE Y EL PAISAJE EN LA ESCULTURA

- 3.1. CATEGORÍA INTERMEDIA “PAISAJE-MEMORIA”
 - 3.1.2. EL PROCESO CREATIVO
 - 3.1.3. CONCEPTOS
 - 3.1.4. TÉCNICAS, MATERIALES Y SOPORTES
 - 3.1.5. La obra

CONCLUSIONES GENERALES

FUENTES DE CONSULTA

INTRODUCCIÓN

En la presente investigación teórico-práctica se exponen las relaciones que existen entre el paisaje y la representación tridimensional, es decir entre la escultura y su relación, dentro y con, el paisaje. Por medio del análisis del arte contemporáneo y a través de las posibilidades expresivas y comunicativas del lenguaje artístico y la memoria personal; con la aplicación de algunas nociones del *land art* y el arte urbano.

El estudio se centró en el análisis de mi quehacer escultórico, entendiendo como tal el marco temporal de los últimos dieciocho años (desde 1992 hasta 2010), en cuyos márgenes se evaluó el proceso de renovación estética que experimenta la manifestación de paisaje-escultura en mi obra. Reconociendo que este tema se verifica como un continuo dentro de mi propuesta. El texto ha sido estructurado como una “ruta de lectura”, lo cual tiene un doble significado, por un lado la noción de “ruta” establece la idea de movimiento, trayectoria y viaje, lo cual está estrechamente relacionado con el recorrido conceptual necesario para valorar el objeto de estudio y los contextos donde se desarrolla mi escultura. Por otro lado, la idea de “lectura” permite ver este estudio como una interpretación representativa de mis ideas y procesos.

A continuación se expone un análisis de los textos que en consonancia con el enfoque de esta investigación, han indagado sobre mi obra. Las fuentes que se revisaron parten de mi archivo personal.

El texto de Francisco Vidargas, *Memorias de la piel, escultura y obra en papel de Roberto Rodríguez*,¹ expone una serie de cuestiones que tienen que ver con mi propuesta estética y su relación con los materiales. Este autor señala que mi trabajo se apuntala como una propuesta en donde la sencillez de elementos, lo orgánico de sus formas y el sentido del espacio construyen el corpus de la obra. También advierte que algunos elementos de los ensamblajes evocan una faceta de la herencia mesoamericana, oceánica y africana, a la vez que se acercan a ciertas versiones de “primitivismo contemporáneo”. De acuerdo a Vidargas “Rodríguez pareciera seguir los caminos de una tradición tribal cuando incluye en sus trabajos elementos sencillos y comunes junto con objetos poco atendidos e ignorados (palitos, huesos, fibras, hilos), combinados con tela, madera, cerámica y materiales de diferentes orígenes.”²

Siguiendo a Vidargas,³ lo abstracto, el paisaje y el uso de las formas orgánicas de tipo vegetal son tres de las principales características que entrelaza mi obra. En particular, advierte cómo lo visual y lo táctil han influido en la exploración del espacio emprendida en mi trabajo. En este texto se hace evidente la relación que existe entre los materiales que trabajo y el tema del “paisaje”.

Otro texto importante de mencionar es el ensayo intitolado: *Esculturas, Roberto Rodríguez de Graciela Kartofel*.⁴ La autora muestra información relevante e introduce el problema de la memoria en mi obra. Señala, que “este artista transita por los territorios del pasado y el presente simultáneamente y al conducir este par de opciones, ratifica su contemporaneidad.” Para Kartofel, mi trabajo establece nuevas prácticas para el entendimiento del pasado. Esta afirmación se basa en la idea de que la *memoria artística*, en este caso la obra, conserva el pasado a través de procesos de selección e interpretación. Kartofel afirma que “la memoria cumple una función para la identidad de un grupo social, favoreciendo su integración. Cada sociedad construye una memoria artística que selecciona lo significativo y le

¹ Francisco Vidargas, **Memorias de la piel...**, op. cit. p. 2.

² *Idem*

³ Francisco Vidargas, op. cit., pp. 2-4

⁴ Graciela Kartofel, “**Esculturas, Roberto Rodríguez...**”, op. cit. p. 3.

confiere una dimensión en el presente, forjando su identidad a partir de estas características. Siendo este un aspecto importante del quehacer artístico de Rodríguez.”⁵

Existen otros textos que coinciden con las afirmaciones anteriores, pero que introducen algunas pequeñas variantes. Tal es el caso del artículo publicado para la exposición *Metáforas de papel*,⁶ cuyo texto fue realizado por Omar Gasca. En este ensayo, el autor analiza la relación entre lo visual y lo táctil, como una irresuelta tensión entre el espacio expositivo y la escultura. Introduce además algunas alusiones a la sencillez, ligereza, levedad y gravedad, y afirma que mis piezas se identifican con la economía estructural, con el *arte povera* y también con el minimalismo. Hay que hacer notar que este ensayo se realiza para una serie de esculturas en papel, que se sostienen del techo, por lo que Omar Gasca nos invita a ver cómo las piezas no se yerguen, es decir, no se levantan y ponen derechas sino que caen y quedan, por el principio de gravedad. El análisis de este texto permitió conocer las combinaciones plásticas que posibilitan, en mis esculturas, la convivencia de lo orgánico y lo inorgánico, de naturaleza y abstracción.

Como se puede apreciar, la mayoría de autores señalan que las formas orgánicas han sido integradas y reinterpretadas en mis esculturas, de tal modo que producen un espacio que tiene resonancias con el entorno geográfico, con el paisaje y la memoria. Este análisis aporta una dimensión que nos permite dar cuenta de la unidad de visiones en torno al tema, pero también de la necesidad de profundizar en estas afirmaciones. A partir de esta inferencia se establecieron los criterios para el estudio de la investigación.

Esta investigación analiza cómo y de qué forma la representación del paisaje en unión con la escultura contemporánea, es determinante para modificar o crear un equilibrio entre cultura y naturaleza. Y cómo se inserta la escultura contemporánea dentro del paisaje urbano. Asimismo cómo las percepciones de las vivencias determinan dicho proceso.

⁵ *Idem*

⁶ Omar Gasca, “**Metáforas de papel**”..., op. cit. pp. 7-8.

Para tal acción, la investigación se desarrolla en tres capítulos, en el primer capítulo se realiza una descripción de la escultura en el campo expandido, concepto retomando los conceptos de Rosalind Krauss, así como algunas características de la escultura como lenguaje. Igualmente se presentan algunos aspectos de la relación del objeto escultórico con su entorno y de cómo es el diálogo entre la escultura y el entorno en las ciudades. Así como la relación con el proceso cultural, es decir la relación que se da entre la naturaleza como campo y la cultura como urbanidad.

En este primer capítulo se despliega un breve apartado para relacionar la percepción de Merleau-Ponty con la obra personal, retomando el sentido de percepción del mundo visual con el proceso vivencial del autor.

En el segundo capítulo se distinguen dos categorías; por una parte el *land art*, con una descripción de los orígenes, el desarrollo de la propuesta, y un recorrido por las características, obras y autores representativos que trabajan desde lo tridimensional. También se mencionan el origen y proceso del Arte urbano, sus formas y conceptos, autores y obra.

En el tercer capítulo se habla de la escultura en el paisaje y el paisaje en la escultura, creando una categoría intermedia a la que se nombra: paisaje-memoria. Además de una descripción de dónde surge y cómo se representa la obra personal. Explicando brevemente el proceso creativo, el uso de conceptos, materiales, soportes y técnicas en el proceso creativo.

Para concluir, se realiza una descripción de la obra personal, que representa la categoría; paisaje-memoria, a partir de los resultados de la presente investigación teórico-práctica.

CAPÍTULO 1

CONFIGURACIONES DE LA ESCULTURA

1.1. LA ESCULTURA DESDE EL HORIZONTE CONTEMPORÁNEO

La comprensión de la categoría de “escultura” no se realiza en una lectura inmediata o en un primer acercamiento, además está constituida por un lenguaje especializado, es decir, el lenguaje plástico y visual, o bien, como expresa Krauss, se encuentra dentro de una disposición interdisciplinaria imbricada con otras disciplinas, que no es un lenguaje común ni perteneciente a cualquier otro tipo de campo del saber artístico, aunque a veces suele tomársele como uno de éstos.⁷ Así, la adquisición de este lenguaje es indispensable para la comprensión de la naturaleza “escultórica” y ésta sólo se lleva a cabo por la constante observación y reflexión de la noción de escultura:

En los últimos diez años una serie de cosas bastante sorprendentes han recibido el nombre de esculturas: estrechos pasillos con monitores de televisión en los extremos, grandes fotografías documentando excursiones campestres, espejos situados en ángulos extraños en habitaciones ordinarias, líneas provisionales trazadas en el suelo del desierto. Parece como si nada pudiera dar a un esfuerzo tan abigarrado el derecho de reclamar la categoría de escultura sea cual fuere el significado de ésta. A menos, claro está, que esa categoría pueda llegar a ser infinitamente maleable.⁸

⁷ *Idem*

⁸ *Ibid.*, p.72

Sin embargo, pese al conocimiento del lenguaje “escultórico” y la constante lectura visual, la exégesis del artista puede generar muchos sentidos o inclinarse a uno sólo, o bien es posible que se confunda en algunos momentos. Entonces, cabe cuestionarse no sólo cuál es el lenguaje propio de la escultura, sino partir de la escultura actual ¿Qué es lo que distingue a la escultura de las demás prácticas artísticas? ¿Será posible que sólo se intente, a partir de la escultura entender la percepción del creador, observar lo que ocurre en él?

Al respecto se puede recuperar un fragmento que Krauss describe de la siguiente forma:

Me permito decir que no sabemos muy bien qué es la escultura. Y una de las cosas que sabemos es que se trata de una categoría históricamente limitada y no universal. Como ocurre con cualquier otra convención, la escultura tiene su propia lógica interna, su propia serie de reglas, las cuales si bien pueden aplicarse a una diversidad de situaciones, no están en sí abiertas a demasiados cambios. Parece que la lógica de la escultura es inseparable de la lógica del monumento. En virtud de esta lógica, una escultura es una representación conmemorativa. Se asienta en un lugar concreto y habla en una lengua simbólica acerca del significado o uso de ese lugar.⁹

De este modo, la categoría de la escultura contemporánea se ha modificado a lo largo de su devenir histórico, ya desde la escultura moderna adopta el dominio de ser un proyecto de representación temporal, situación que abre una veta enriquecedora, que para muchos creadores favoreció la escultura actual. Si bien Krauss señala en su texto cómo la escultura modernista pasó a un límite entre no ser ni una cosa ni otra, a raíz de la propuesta de Robert Morris, la escultura queda entre la no-arquitectura y el no-paisaje. O como bien menciona la autora, se convirtió en una ausencia ontológica.

Así en la contemporaneidad, la escultura retoma su estatuto ontológico de “ser” una representación, no obstante como categoría continúa sin adjetivarse, lo cual se hace evidente en el trabajo actual de

⁹ *Ibid.*, p. 63

muchos escultores donde se observa la escultura como intervención del paisaje o de la arquitectura, “siendo” una obra escultórica pero temporal, y aun así, considerándose como escultura. Sin duda alguna no puede darse un sentido determinante a lo que es la escultura, ya que en el horizonte contemporáneo no estamos hablando de una escultura figurativa sino de un “ser” objeto, variable, temporal y/o atemporal, pero que representa una percepción de lo que vive el artista sobre su acontecer, cumpliendo con uno de los objetivos del quehacer artístico: fisurar al observador ante lo que tiene enfrente.

Ante la problemática que emerge sobre la categoría permeable de la escultura y, particularmente, de la escultura que afecta a nuestro tiempo, Krauss propone un análisis para comprender dicho lenguaje, es decir el campo expandido,¹⁰ el cual concibe una serie de oposiciones racionales, al estilo del cuadro de oposición de la lógica aristotélica, donde plantea el tipo de relaciones formales que se establecen entre la escultura y los factores que afectan o intervienen dicha relación como: el paisaje, la arquitectura, el no-paisaje y la no-arquitectura, cualidades entre las que se encuentra suspendida la categoría de escultura. Así la escultura se concibe como un término periférico dentro de un campo con múltiples posibilidades de estructuras, “el campo expandido que caracteriza este dominio del posmodernismo posee dos rasgos que ya están implícitos en la descripción anterior. Uno de ellos concierne a la práctica de los artistas individuales; el otro tiene que ver con la cuestión del medio”.¹¹

A partir de esto puede establecerse, por principio, que el lenguaje de la escultura contemporánea no tiene una pretensión de verdad que tenga como referente el mundo tal como acontece, sino que puede incluso generar un mundo imaginario que el observador experimenta a través de la interpretación previa que realiza el escultor en la causa y efecto de su proceso creativo. En relación a lo anterior se puede recurrir a Krauss

Con respecto a la práctica individual, resulta fácil ver que muchos de los artistas en cuestión se

¹⁰ *Ídem*

¹¹ *Ibid.*, p. 72

han encontrado ocupando sucesivamente diferentes lugares dentro del campo expandido [...] dentro de la situación del posmodernismo, la práctica no se define en relación con un medio dado –escultura– sino más bien en relación con las operaciones lógicas en una serie de términos culturales, para los cuales cualquier medio-fotografías, libros, líneas en las paredes, espejos o la misma escultura, puedan utilizarse [...] así el campo proporciona a la vez una serie expandida pero finita de posiciones relacionadas para que un artista dado las ocupe y explore.¹²

De este modo, el horizonte o extensión de la escultura contemporánea adquiere categóricamente un estatus ontológico,¹³ pero continúa en el campo de la complejidad para la comprensión de su lenguaje. Para esto, cabe describir su relación como objeto y la incursión como categoría en el entorno.

¹²*Idem*

¹³*Idem*

1.2. ESCULTURA COMO OBJETO DE EXPRESIÓN EN EL ENTORNO

Después de matizar algunas características del lenguaje escultórico y el despliegue de su campo, se aborda el problema de la relación de la escultura como objeto y su entorno, más todavía, de la percepción de la escultura en el entorno.

La escultura está tenazmente sujeta a la interpretación. Su expresividad como objeto tiene sentido porque va dirigido a alguien específicamente: si algo tiene sentido, lo tiene para un sujeto. Sin perder de vista que ese sentido existe hasta ser interpretado. Así el sentido de la escultura, en este caso, sólo se da dentro de un determinado punto, es decir, en relación con su entorno. De esta manera, las relaciones que se han dado a través del tiempo entre creación-escultura, ciudad-entorno, están estrechamente vinculadas con el sentido de una época que permitió la imbricación de la escultura dentro de un entorno determinado.

También, es en esta perspectiva, que el arte escultórico ha trabajado con y desde las ambigüedades de la ciudad como entorno, ajustándola a una “supuesta” función para el bienestar social, con pretensiones ideológicas, en donde el artista ha colaborado dentro de una sociedad, siendo sensible dentro de ella. Asimismo, se considera que ha intervenido en las metrópolis para su transformación a través de sus conocimientos, buscando una profunda comunicación entre la escultura y su entorno.

En las investigaciones que son relativas al campo escultórico y a su ambiente, se decidió unir la naturaleza con la creación artística, en donde la estética de la escultura ya no es una simple representación sino una materia de transformación que se apropia de connotaciones complejas.

Es aquí donde el arte tridimensional, en este caso la escultura, es indudablemente necesario como

emplazamiento en el lugar,¹⁴ para la representación de mundos posibles que incidan en una sociedad contemporánea como un medio de posibilidades conceptuales, estéticas, expresivas y críticas.

Con las realizaciones del hombre, sean articuladas o reducidas a meros arquetipos espaciales. Las seducciones implícitas en este tipo de operaciones se volvían cada vez más complicadas y sutiles, puesto que quedaban claramente ‘sumergidas’ respecto a las auténticas provocaciones, a los desafíos vinculados a la ‘fuga’ de la prisión urbana. Es en este periodo donde cabe situar la preferencia de algunos artistas por estructuras de borde, marcas de la seducción que la manufactura urbana, abandonada y en proceso de degradación, revela y transmite cuando es reconquistada la naturaleza y cuando es releída.¹⁵

En este panorama, una de las modalidades clásicas dentro de la estética urbana y la categoría de escultura en relación con la naturaleza y su entorno, se puede observar ya en la apariencia de algunos parques como el impresionante y armonioso parque Güell de Barcelona, o bien, en los Jardines de Versalles, donde se fusionan escultura-naturaleza y entorno.

Ya en la época moderna se marca una diferencia en cuanto al uso de la categoría de escultura, en Norteamérica los escultores tienen un acercamiento directo al entorno, buscan lo no-construido¹⁶ para crear a partir de este campo expandido, en el cual buscaban plantear aspectos poéticos y filosóficos dentro de un entorno creado a partir de la escultura:

¹⁴La definición dada por Marc Augé sobre los “no lugares” permite aclarar en profundidad esta aproximación a la idea de “lugar” y ligarla a la planteada por José Juan Barba González; Augé definía los “no lugares” como espacios monofuncionales y compartimentados, caracterizados por una circulación ininterrumpida, poco propicios para las interacciones sociales y por ende clasificados como espacios sin identidad. Así un “lugar” puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico. Véase: Marc Augé, **Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad, Barcelona**, Gedisa, 1993 y José Juan Barba González “Ciudad genérica y ciudad queer”, ponencia presentada en “Mesa 6: Otras facetas de la arquitectura: Jornadas Internacionales de Arquitectura y Urbanismo desde la perspectiva de las Arquitectas”, organizadas por la Universidad Politécnica de Madrid y el Ministerio de la Vivienda, diciembre de 2008, pp. 276- 285. Consultado el 11 de abril de 2010, en <http://www.josejuanbarba.com/press/txpdf/Mesa6.pdf>.

¹⁵Luca Galofaro, **El arte como aproximación al paisaje contemporáneo**. Artscares. GG. 2004, pp. 14-15.

¹⁶*Ídem*

A diferencia de Europa donde, en la práctica artística, el momento teórico y el operativo quedaban todavía demasiado separados, en Estados Unidos se actuaba, se buscaba la acción, se trabajaba en el plano conceptual, incluso antes de justificar las relaciones con la herencia del pasado. Durante aquellos años, es especialmente el artista visual quien demuestra una insólita sensibilidad hacia la lectura de las condiciones urbanas y de la ‘ciudad’ como lugar, algo que se siente cada vez más lejano y extraño. Son artistas urbanos que huyen de la ciudad e, incluso, de toda realidad construida y diseñada, para dirigirse a lugares sin construir, con el fin de iniciar, infundir y difundir una nueva relación con el ambiente físico en clave más contemporánea.¹⁷

En esta “nueva” relación que se evidencia entre el objeto escultórico y su entorno, se refleja la complejidad del contexto del pensamiento contemporáneo, ya que confronta el problema de la comprensión de la categoría de la escultura en su relación con el discurso de un contexto urbano en el cual deberá insertarse cada obra. Así se explica en el texto de Gordon,¹⁸ cuando dice que a partir de los años setenta la escultura se convirtió en un nuevo tipo de práctica, la cual posteriormente vivió de experiencias artísticas donde el vocabulario de un paisajismo híbrido se hizo presente.

Es decir, a las alusiones naturales se adhieren representaciones simbólicas que pertenecen a la ciudad contemporánea. A través de un lenguaje que arremete en las ciudades, puesto que ahora los escultores y creadores del entorno buscan públicos que dialoguen con sus significados naturales en un contexto urbano:

El paisaje se ha convertido en el nuevo campo de acción, donde los destinatarios dejan de ser simples observadores y se convierten en elementos indispensables para la definición del espacio que los alberga. Se hace también evidente que el paisaje está emergiendo bajo un nuevo aspecto [...] no representa el paisaje, sino que se implican en él.¹⁹

¹⁷ *Ibid.*, p.12-13

¹⁸ Gordon Mata-Clark. **Interview with Gordon Mata-Clark**. Exhibition catalogue. IVAM, Valencia. 1993

¹⁹ *Ibid.*, p.28

A partir de esta inserción de la escultura como objeto en el entorno se empieza a modificar el sentido de la categoría de escultura, inclinándose a lo natural, no sólo en aspectos de escultura y entorno, sino que la arquitectura hace su aparición, subrayando esta constante que se da a finales de los años setenta, donde los creadores optan por introducirse en el paisaje y trabajan sus significados artísticos desde este concepto y contexto.

En el siguiente apartado se describe brevemente algunas relaciones que se establecen entre la naturaleza como campo y la cultura como urbanidad y sociedad.

1.3. CULTURA-NATURALEZA

De la cita a continuación, se desprende que el artista intenta apropiarse de un territorio, es decir, hacerlo suyo y que se funda en su obra, que no se distinga cuál es el paisaje y cuál la obra, sino que sean uno solo en un territorio. Esta apropiación de un espacio se da en el ámbito de la “representación” del paisaje mediante la escultura contemporánea, en busca de un equilibrio entre cultura y naturaleza, todo ello basado en el conocimiento de una sociedad caracterizada por la creciente urbanización violenta y una falta de sensibilidad colectiva del entorno natural que necesita de la intención de verse atravesado por el paisaje, para Virilo: “el arte se funde en el paisaje como método de implicación para inducir a la reflexión y para generar un contacto con un lugar, un contacto físico o mental pero en cualquier caso, un modo de entrar a formar parte de un ecosistema en constante transformación”.²⁰

Para Delauze y Guattari, el territorio no es un medio, ni siquiera un medio suplementario, ni un ritmo o paso entre medios. De hecho, el territorio es un acto que afecta a los medios y a los ritmos, que los territorializa [...] esta definición de territorio como acción de territorialización puede parecerse a la noción de intervención en el paisaje en tanto que formación de espacios arquitectónicos mediante el arte. Cuando un arquitecto o artista intervienen en la modificación de los ritmos y los medios del paisaje, es decir cuando intervienen en el proyecto de un espacio, sea o no natural, y cuando se proponen evidenciar o anular los límites entre el exterior y el interior, no hacen más que intentar territorializar un lugar determinado.²¹

En la actualidad, la intervención en el paisaje es una necesidad que da forma a la cultura contemporánea. Actualmente las ciudades –especialmente en Latinoamérica– crecen a un ritmo precipitado, provocando la búsqueda de espacios habitacionales que cubran las necesidades de los ciudadanos,

²⁰ Paul Virilo. “**Cuando el arte se convierte en paisaje**”. L’Espace critique, Christian Bourgois, Paris, 1984, p.101

²¹ *Ibid.*, p.60

ocasionando con esto que las metrópolis establezcan nuevos espacios de manera desmesurada, suscitando la explotación del suelo y de los espacios naturales.

A raíz de ello se establecen ciudades en desorden, es decir, se crea una urbanización desproporcionada, con problemas de deterioro ecológico, derroche consumista, desigualdad social, en un hábitat caótico, anarmónico y sin coherencia, estimulado no sólo por el saturación visual sino también una violencia en los límites geográficos (como ejemplo latente se puede observar a la ciudad de México, considerada como una de las urbes con más contaminación visual, sonora y atmosférica), fenómeno urbano causante de caos y, como consecuencia, de una tendencia degenerativa de la vida y la ciudad, donde esta última no cumple con los reglamentos que rigen la imagen citadina, referidos a la conservación de monumentos, zonas específicas y crecimiento de las nuevas zonas, en cuanto a control de alturas, zonas verdes y colocación de anuncios, reglamentos que no se han respetado nunca, tal como lo menciona Oscar Olea en su texto *el arte urbano*.²²

Para ello se recurre a la instalación de esculturas monumentales en determinados territorios, en este caso con la inserción del paisaje como arte público donde estén involucrados el medio ambiente y el paisaje.

Siguiendo a Virilo “el arte se entiende como un sistema ecológico capaz de volver a configurar un proyecto de territorio que, basándose en la valoración de la identidad de los lugares y de las culturas para habitar, puedan recuperar la sabiduría ambiental”.²³

Es sabido que el arte no es sólo un objeto o un producto realizado por una persona, es un proceso colectivizado, donde la socialización no es sólo una alternativa, sino que actualmente se convierte en la posibilidad de integrar al arte en nuevas estructuras significantes dentro de la sociedad, así indiscutiblemente la cultura está involucrada con el arte, y desde los años 70 con el arte natural a través

²² Véase Oscar Olea. *El Arte Urbano*, UNAM. México, 1980

²³ *Op. cit.*, Virilo, 1984, p.101

del paisaje, o por lo menos eso se ha buscado dentro de los territorios que están permeados por una cultura; “los espacios creados por este procedimiento definen, ante todo, un paisaje capaz de condicionar y de influir al observador. El paisaje se convierte en la memoria de quien lo vive y en un instrumento para ser utilizado en la valoración y búsqueda del espacio físico arquitectónico”.²⁴

Por su parte, la escultura como práctica artística vinculada a la naturaleza y paisajismo se adentra en el ámbito urbano para revalorar un espacio –como dice Olea,²⁵ en este sentido son los escultores y arquitectos quienes tradicionalmente deberían trabajar en una práctica estética, desde y con las metrópolis–, considerando que la estética urbana es cuestión de desarrollo del espacio público.

Las ciudades como contenedoras de culturas deben ser reguladoras y formadoras de una conducta estética para sus habitantes, en donde la sensibilidad colectiva se fundamente en la calidad visual del entorno. Es aquí donde el papel del arte –en este caso de la escultura– debe colaborar para crear el equilibrio entre cultura y naturaleza, y su relación con la sociedad. Así también se reconoce la experiencia a la inversa, es decir, traer el paisaje a través de su representación tridimensional a los espacios tradicionales de distribución de la obra de arte y no olvidarse de que el ser vive en un mundo donde debería ser natural su vinculación con el paisaje.

Esta categoría escultórica de naturaleza-cultura la podemos observar en el proyecto de los años 90 titulado *Tierra abierta* (fig.1), que es la representación de la integración del arte con el entorno. Es decir, una pieza de la reflexión de una cultura, el pensamiento que actúa a través de la escultura en el paisaje provocando la sensibilidad de una ciudad. En esta propuesta no se establece el paisaje como una escenografía sino que



Fig.1 Tierra Abierta

²⁴Virilo, 1984, p.101

²⁵*Op. cit.*



Fig.2 Detalle de Tierra Abierta

que provoca las sensaciones de que cada una de sus piezas en forma de campanas tuviera sonido (fig. 2).

La construcción de esta escultura muestra cómo una intervención o una obra de *land art* logran reconciliarse con el entorno y le permite al público reflexionar sobre ello. La escultura casi es estática, quieta, adherida al suelo. Se levanta una expansión persistente entre artefacto y naturaleza la han vuelto ligera, creando una experiencia ambiental y emocional. Observamos un espacio natural, donde el susurro del aire nos une a la naturaleza.

Asimismo podemos analizar la obra Espigas, 2011 (fig. 3), una muestra de diálogo entre paisaje y arquitectura. En esta propuesta se plantea la idea de aprender de la naturaleza y crear espacios que estimulen las mismas sensaciones que tenemos en el paisaje. Es una estructura artificial en la cual, la idea es reproducir el libre movimiento de la naturaleza creando proporciones espaciales complejas, en la cual lo



Fig.3 Espigas

significativo no es la forma, sino la acción del movimiento del viento que está simbolizado por cuarenta y siete piezas elaboradas en madera de cedro policromada de diferentes medidas.

Estas piezas están pintadas en negro y en cada forma redonda tiene dibujados círculos en blanco para dar la idea de semillas, es decir de representar un trigal sumergido en un espacio arquitectónico, ya que el espacio de exposición es parte del proceso en la realización de la obra. De este modo, las piezas fueron trabajadas para responder al espacio arquitectónico donde iban a montarse, ya que la idea primordial era hablar de la escultura y su emplazamiento; provocando en el observador un recorrido físico, visual y emocional que le permita interiorizar los conceptos de tiempo y espacio.

Otra cualidad que sustenta esta obra es el espacio como recipiente, donde se extiende entre las esculturas, las contiene y se vuelve una necesidad para acceder a ellas. En este montaje se busca que el público camine por el espacio entre las piezas, ya que para la apreciación de las mismas es importante la cercanía del sujeto y su percepción. De este modo, para tener una cercanía, pero sobre todo la reflexión y vivenciar la propuesta del paisaje en la escultura o la escultura en el paisaje.

A continuación se retoman algunos aspectos filosóficos de Maurice Merleau-Ponty, que me permiten a través de la descripción sobre la percepción, acercarme a una visión de mi obra por medio de un método.

1.4. PERCEPCIÓN EN MERLEAU-PONTY

Después de la descripción acerca de la escultura contemporánea, su inclusión en el entorno y su relación con la naturaleza, ahora revisaré la propuesta escultórica desde la percepción. A partir del método fenomenológico que propone Maurice Merleau-Ponty, la percepción del mundo como analogía para la creación del paisaje escultórico. Este autor esclarece cómo la percepción no es un simple recodar sino un innovar, es decir que los recuerdos nos sirven para aumentar el horizonte de nuestra percepción: “el horizonte es, pues, lo que asegura la identidad del objeto en el curso de la exploración, es el correlato del poder próximo que guarda mi mirada sobre los objetos que acaba de recorrer y que ya tiene sobre los nuevos detalles que va a descubrir.”²⁶

Cabe subrayar que para este análisis sólo se propone una parte del método de Merleau-Ponty. Ahora bien, considerando que el método fenomenológico no es sino una forma de acercarse al conocimiento del mundo, una teoría de las ideas, de los pensamientos donde albergan todas las sensaciones, raciocinios, emociones y percepciones de lo que se conoce, de lo que se ha conocido. De este modo la riqueza del método permite explicar cómo la propuesta de escultura denominada: paisaje-memoria (categoría que se explica con detalle en el capítulo tres) ha sido creada a través de las percepciones de mi mundo, del acontecer y del entorno.

La escultura como forma no sólo aporta impresiones sino sentimientos y reflexiones, asimismo estas impresiones forman parte de un conocimiento que no versa sólo de sensaciones sino de percepciones, pues:

El conocimiento se presenta como un sistema de sustituciones en donde una impresión anuncia otras impresiones sin nunca dar razón de ellas; en donde las palabras dejan esperar unas sensaciones como

²⁶ Maurice Merleau-Ponty, **Fenomenología de la percepción**. Editorial Altaya. Barcelona, 1999, p 37.

deja el ocaso esperar la noche. La significación de lo percibido no es más que una constelación de imágenes que empiezan a reaparecer sin razón alguna.²⁷

Es en este sentido, que se establece una comunicación entre el proceso creativo y la obra, en ese devenir de imágenes que aparecen incluso sin evocación propia, sino que sólo surgen, como en este caso: el paisaje de la infancia aparece con sus formas, aromas y con la percepción de vivir en el presente, aquel paisaje, aquellas formas en este momento, fenómeno que enriquece la propuesta, y finalmente la obra acabada y madura.

La riqueza de aquellas fenomenologías del arte dedicadas a redefinir las estrategias de indagación y de nueva comprensión de los territorios físicos y teóricos, ha representado una evolución determinante, y casi inevitable, de los instrumentos de comprensión y materialización de cualquier posible transformación espacial y territorial, puesto que la emergencia y la propia evolución de unos mundos emocionales personales (capaces de reestructurar los lenguajes y las simbologías), permite reconquistar y sancionar el derecho a la materialización de los espacios secretos y a su transcripción al mundo real.²⁸

A través de la percepción que propone el autor, se puede categorizar la propuesta del paisaje-memoria, mediante la indagación de los mundos emocionales. Para Merleau-Ponty,²⁹ la percepción es la correlación entre conciencia y mundo, en el cual la percepción es simple percepción de objetos que se da por los sentidos. Así los hábitos de la percepción conllevan necesariamente aspectos psicológicos, emocionales, físicos y racionales que están constituidos en un entramado que nos permite tener un diálogo con el mundo.

Así nos relacionamos con los objetos, con las cosas, y como sujetos hacemos nuestras las significa-

²⁷ *Idem*

²⁸ *Op. cit.* Galofaro, p.15.

²⁹ *Op. cit.* Maurice Merleau Ponty.

ciones que vienen de dichos objetos, en una relación que nos permite el conocimiento de tal objeto sin mayor explicación. En este sentido, para Merleau-Ponty, percibir será penetrar en el mundo en un ejercicio que intercambia objetos y pensamientos. Con respecto a cómo estas relaciones se condensan en el arte y en el campo escultórico, cabría interpretar un fragmento de Luca Galofaro,³⁰ quien dice que estas fenomenologías se pueden alternar a un pensamiento de expresión visual tanto en la composición de un espacio natural como en uno arquitectónico. Es decir, la conciencia de la percepción como fenómeno donde están involucrados todos los campos del sujeto, tanto físicos, emocionales, psicológicos y racionales, nos permite acceder a un concepto de espacio que no es solamente físico sino que a través de la fenomenología podemos percibirlo como un espacio vivido, es decir vivenciado.

De este modo la percepción permite incorporarnos a un mundo intrínseco, mundo hermético, el cual es posible mostrarlo, pero a través del arte, en este caso de la escultura, la noción de paisaje-memoria es la existencia de la coexistencia de las emociones y sensaciones personales. Si bien esta percepción hecha objeto se puede observar también en la propuesta de James Turrell, una obra que se compone por un paisaje adentro de una sala del Museo MoMa de Nueva York, enmarcada por un cuerpo arquitectónico:

Turrell elimina el falso techo de una de las salas suprimiendo así su significado como espacio para exposiciones. Es una actitud que muestra la naturaleza y el paso del tiempo durante un día mediante el movimiento de las nubes o los cambios de luz solar. Nuestro interior se encuentra también fuera. Podemos permanecer en esta sala abierta leyendo y dejando pasar el tiempo; no basta con limitarse a contemplar la obra, tal vez ni siquiera sea necesario. Tenemos que permanecer inmóviles durante todo el tiempo que haga falta para sumergirnos en una realidad que se encuentra en nuestra cabeza, día y noche, a lo largo de toda la vida, pero a la cual prestamos escasa atención. En ese momento recordamos que no somos nada, pero que somos conscientes frente a una realidad inmensa que nos permite existir y que existe por encima del tiempo, mientras quedamos sujetos al devenir que transcurre cada

³⁰ *Op. cit.* Galofaro, p.15.

vez con mayor rapidez. Lo realmente importante es que exista un espacio preparado para acogernos. De ese modo cambia la noción de paisaje o, mejor, se transforma.³¹

En esta obra vivencial de Turrell podemos observar una percepción fenomenológica, ya que el autor no sólo nos trasmite lo que él vivió en determinado espacio, sino que nos hace partícipes experimentando esas sensaciones y, a su vez, nos abre una veta para evocar consciente o inconscientemente las percepciones que llegan a nuestra mente como imágenes que no se controlan, que sólo van y vienen. Este método nos permite afirmar que los espacios del arte deben vivirse, no exclusivamente dedicarse a la contemplación, sino a su vez a la reflexión.

En lo que respecta a la noción de paisaje-memoria, se afirma que es la reproducción de paisajes que realizo a través de la escultura. Entregando a los observadores un acontecer, un fragmento de los paisajes de la memoria. Es una obra que abre el diálogo, no exclusivamente con el paisaje y la naturaleza, sino con una forma de intervenir un espacio a través de las percepciones personales que a su vez experimentan otros; es una propuesta que exhibe en un escenario la propia disciplina escultórica con los fenómenos sensoriales de la memoria.

Para ejemplificar el surgir de esta propuesta que nace del paisaje como materia donde el soporte es el arte, se narra en el siguiente apartado una descripción de dos movimientos que fungen como inspiración de la propuesta paisaje-memoria, por una parte la relación de paisaje y naturaleza, el *land art*, y por otra parte, el arte urbano que retoma como instrumento los conceptos urbanos para involucrarlos con el arte, de esta manera el paisaje se fortalece con métodos referenciales de propuestas de escultura artística.

³¹ *Op. cit.* Gordon, Mata-Clark, 1978, p.29.

CAPÍTULO 2

EL PAISAJE COMO MATERIA Y SOPORTE DEL ARTE

En el presente capítulo se exponen dos maneras de hacer arte que se consideran importantes: el *Land art* y el arte urbano. Realizando una descripción de los orígenes, características y obras de ambos movimientos para posteriormente mostrar como se retoman estos conocimientos en la obra personal. A su vez se puntualizan algunas propuestas de creadores que han desarrollado su trabajo a través de estas propuestas, tales como Tonia Raquejo, Michael Lailach, Dorothy McGrath, Oscar Olea, Fernando Rivera y Martin Ashton.³²

2. EL *LAND ART*

Un diálogo íntimo entre el ser humano y la naturaleza, así es el resignificar del Land art en la actividad creativa, retomando la evocación del medio natural como un referente imprescindible; cuando la creación se aprehende de los materiales que la naturaleza manifiesta, o bien las obras se sitúan con plenitud en la tierra integrándose al paisaje.

³² Retomo estos autores por ser los que han tenido una mayor presencia en el movimiento de *Land Art*.

En ese momento no estaba seguro de qué forma adoptaría mi obra de arte [...] mientras contemplaba el emplazamiento, éste reverberaba hacia los horizontes para sugerir un ciclón inmóvil, mientras que la luz parpadeante hacía que el paisaje entero pareciera temblar. Un terremoto latente se extendió por la quietud palpitante, por una sensación de rotación sin movimiento. Este lugar era un rotativo que se encerraba en una redondez inmensa. De ese espacio giratorio surgió la posibilidad de Spiral Jetty. Ninguna idea, ningún concepto, ningún sistema, ninguna estructura, ninguna abstracción podía mantenerse unida a otra en la realidad de esa evidencia. Mi dialéctica del site y non site giró hacia un estado indeterminado, donde lo sólido y lo líquido se perdían el uno en el otro.³³

De este modo, parte de la intencionalidad de esta investigación es mostrar el desarrollo del paisaje como materia y soporte en el arte, considerando que “uno de los movimientos artísticos principales que retomo es el entorno natural fue el Land art. Sus artistas hicieron eco de los nuevos conceptos espacio-temporales divulgados por la ciencia-ficción, este movimiento utilizó el paisaje como escenario artístico para debatir las ideas preconcebidas del arte”.³⁴ Es decir, los artistas innovaron y repercutieron con nuevos conceptos del espacio hasta que el movimiento monopolizó a través del paisaje como escenario artístico, argumentando en contra de los símbolos preconcebidos de cuáles deberían de ser los escenarios del arte.

³³ Veasé <http://arte-tierraymaya.blogspot.com/2006/10/testimonio-de-un-land-art-una-de-las.html>. Un testimonio del Land art, de una de las obras emblemáticas de Spiral Jetty, elaborado por Richard Smithson. 2005. Página consultada en febrero 2010.

³⁴ M. Lailach, *Land Art*. Taschen, Alemania, 2007.

2.1. ORÍGENES Y DESARROLLO DE LAND ART

Se tienen las referencias de que el *Land Art* se originó en los años setentas no obstante se dice que sus primeros referentes fueron en la década de los 60 con las intervenciones de Dennis Oppenheim, cuando “en torno a la reflexión sobre la cuestión del site o lugar, un grupo de artistas se lanzaron a la conquista del territorio por medio de manifestaciones artísticas cuyo sentido emergiera esencialmente del contacto con la tierra.”³⁵

Desde entonces la intervención del paisaje se consideraba como una práctica, una actividad artística y reflexiva, es decir una dialéctica entre el arte y el entorno natural a través de un movimiento que hacía una fisura en las ideas preconcebidas del concepto y creación de la escultura, pues “el *Land Art* marcó una ruptura con la noción de escultura al expandir su campo de actuación de la sala de exposiciones y la galería al ámbito abierto de la naturaleza, al tiempo que la materia que daba cuerpo a la obra era la de la naturaleza misma. Se creaban insólitas relaciones entre el espectador, la obra, el espacio y el tiempo”.³⁶

No obstante se puede recuperar lo que menciona el autor Michael Lailach, quien expresó que cerca de los años 70 se observó una irritación y asombro cuando el crítico de arte John Anthony Thwaites externó su opinión en 1969 tras la proyección por televisión de la película *Land Art*: “salen a los desiertos y los mares. Allí donde la soledad es mayor, allí se entregan a sus juegos con los elementos”.³⁷

En dicho film la cámara es observadora, registra lo que hace, observando como el viento arrastra las creaciones momentáneas, cuando no se ven cubiertas por las aguas. Desde entonces se afirma que

³⁵ *Op. cit.* <http://arte-tierraymaya.blogspot.com/2006/10/testimonio-de-un-land-art-una-de-las.html>.

³⁶ *Op. cit.* Lailach, 2001

³⁷ *Idem*

un nuevo mito que corresponde a la naturaleza se situó sobre las artes plásticas:

La iniciativa para rodar la película partió en buena medida de Gerry Schum, a un tiempo director, productor y cámara de la misma. Schum iba en la búsqueda de un nuevo espacio para el arte y tenía la esperanza de encontrar en la televisión posibilidades hasta entonces inexploradas para la expresión artística. En consecuencia presentó su obra como una exposición televisiva”.³⁸

En la película *Land Art* se mostraron en conjunto ocho obras de otros tantos artistas norteamericanos y europeos, algunos como: Marinus Boezem, Jan Dibbets, Barry Flanagan, Michael Heizer, Richard Long, Walter de María, Dennis Oppenheim y Robert Smithson. Dichas creaciones fueron pensadas evidentemente para presentarse en pantalla y durante el lapso de una emisión de TV. Cualquier otra opción hubiese sido impracticable, ya que las obras fueron creadas en sitios específicos y hasta entonces inéditos en la actividad artística: un pantano, la costa, una cantera, el desierto y demás escenarios naturales. Algunos de los artistas no habían trabajado nunca en esos escenarios, por lo cual muchos quedaron convencidos de no volverlo a hacer jamás, no obstante, los criterios del proyecto se consideraron experimentales y únicos.

Otra de las contribuciones que puedo mencionar que corresponden a los orígenes y conocimientos del movimiento es la presentación de la película: 12 hours tide object with correction of perspective (12 horas de marea, objeto con corrección de perspectiva), obra del holandés Jan Dibbets, quien dispuso de una excavadora pesada que intervino en una playa de la costa holandesa, dejando una huella que creó el dibujo de un trapecio sobre la arena. En las imágenes televisadas daba la impresión de que la excavadora recorría el borde de la pantalla y el espectador tenía la ilusión óptica de recrear una figura rectangular sobre la superficie convexa del televisor.

Esta *corrección perspectivista* en la pantalla fue intencional, ya que el montaje de las imágenes y los ángulos de la lente fueron finamente seleccionados para que en la transmisión, el trapecio se transformara

³⁸ *Ídem*

en un rectángulo. En palabras de Dibbets: “todo el asunto se ha construido específicamente para la televisión. De ese modo, en el momento en que la gente sigue el proyecto por televisión tiene un lapso de tiempo de una obra de arte original, un Dibbets original en sus casas. Cuando termina la obra de arte deja de existir la televisión como objeto artístico”.³⁹

La película fue emitida una sola vez a las 22:40 horas del 15 de abril de 1969, a través de la primera cadena ARD de la televisión alemana, “pese a ello, el título de Land Art se convertiría en santo y seña del trabajo artístico con el paisaje. El nombre en realidad es una contracción de landscape art (arte del paisaje). La elección de Schum resultó acertada: la crítica aceptó de inmediato el término”.⁴⁰

Sin embargo, Tonia Raquejo en su libro *Land Art* comenta que el autor de este término fue Walter de María para puntualizar sus primeras intervenciones en el paisaje en la década de los 60, y que posteriormente se desarrolló para nombrar la obra de otros artistas:

Éste estaba todavía por definir, y por ello mismo, invitaba a las interpretaciones más dispares: juego con los elementos, huida hacia los espacios abiertos, dejar rastro, la búsqueda de la flor azul del romanticismo alemán, alteración artificial del mundo[...] más allá de las distintas valoraciones del fenómeno, la crítica estuvo de acuerdo en que el concepto estético del paisaje había ganado con el nacimiento del *land art* una nueva y enriquecedora dimensión (Tonia Raquejo, 2005).⁴¹

Así, a través de la historiografía del arte he estudiado diversos movimientos que se han adjuntado el título de vanguardias, mismas que se articulan en una afluencia de procesos artísticos creando, posteriormente, escuelas y tradiciones en las artes plásticas. Como este movimiento podemos analizar el Land art, que como describí anteriormente se dio a conocer cuando sus transmisiones televisivas fueron masivas, sin embargo cabe reiterar que esta corriente artística se originó en la década de los

³⁹ *Idem*

⁴⁰ *Idem*

⁴¹ Tonia Raquejo, *Land Art*, Nerea, tercera edición, Madrid, España, 2003.

60 con el objetivo de monopolizar a la naturaleza en un encuentro con el arte, haciendo uso del paisaje y de todos aquellos elementos ligados con la naturaleza y la tierra, el arte se apropia y hace suyo el escenario natural y como torre de babel establece un nuevo lenguaje, logrando una poética del mismo, es decir, una creación artística.

2.1.2 CARACTERÍSTICAS Y PROPUESTA

Lo propio del Land art es hacer uso del medio natural, de ahí su nombre: *arte tierra*, porque sus intervenciones disponen del paisaje como escenario de la obra artística, o bien, como soporte o material de la misma.

El *land art* utiliza como materia prima para sus obras el entorno, donde el soporte y material es el propio paisaje. Para el *land art* las nuevas topografías del arte son lo mismo montañas que desiertos: lagos, volcanes, playas, altiplanos y zonas pantanosas ofrecen un cúmulo de posibilidades ilimitadas que en su sentido y significado se modifican en función del punto de vista del espectador.

La manera principal es la instalación en el paisaje en donde sus trabajos llegaron a interactuar con el medio ambiente ahora de forma más directa, modificando partes del panorama. Los creadores del *Land art* realizan cauces, pequeñas grietas o grandes surcos; innovan con el movimiento de tierra empleando excavadoras para construir y deconstruir el paisaje. Ejemplo de ello es el artista Richard Long, quien sólo camina hasta dejar su propia huella, su marca en los caminos recorridos, quizá dejando piedras o espirales con objetos que la misma naturaleza le brinda, al estilo derridiano de una figura o imagen ya construida –como es el paisaje– hace otra con sus mismos elementos, pero modificando su fisonomía.

El paisaje es parte fundamental de la obra, es el que revela incontables veces el qué hacer y el que-hacer artístico, como el arquitecto que dialoga primero con el entorno y, posteriormente, la obra se vuelve la continuidad de esa conversación. Para dejar emerger la metamorfosis que permite la experiencia artística, recuperar valores ancestrales, comunicar ideas, pensamientos, y particularmente, emociones y sensaciones.

Es distintivo del *Land art* establecer una conexión, entre el paisaje y el Arte. Ante el espectador se

abre un mundo que exhorta a la reflexión. Es importante que el artista entienda el lugar en el cual va a trabajar. Del mismo modo lo hace el *Land art*, desde una perspectiva general dejando una marca o huella del hombre con los elementos que son determinados por el paisaje; es una analogía entre la arquitectura y el paisaje que nos acerca al movimiento y su creación.

No obstante, la forma que puede resultar no es apropiable, es decir no se puede manipular, y como consumación se alcanza una obra efímera. De ahí que tenga que ser fotografiada la obra para que quede un registro. Se llevaba una bitácora de la experiencia artística con planos, bocetos o audiovisuales, para mostrar al espectador en el museo o galerías la impresión visual de lo que había sido la obra *Land art*, y el observador tiene que reconstruir como mapa mental, el acontecer propiamente realizado de la obra, como en algún momento lo describió el historiador del arte Antje von Graevenitz.

Considero importante exponer algunas características que se forman como principios dentro del movimiento. En párrafos anteriores he mencionado que no sólo se trata de intervenir un espacio natural o hacer creaciones monumentales y efímeras, o que se pueda hacer uso de materiales que la misma naturaleza haya modificado para adjuntar a la creación artística, sino que subrayo algunos principios importantes dentro del *Land art*, como:

- Las obras se conciben para una instalación concreta.
- Su creación implica la alteración de espacios, estructuras y paisajes.
- Las obras no son movедizas.
- Las obras son efímeras.
- Renuncia a la creación de objetos de arte a favor de una experiencia artística en un entorno natural y social.
- Retoma en varias ocasiones las formas del sitio de emplazamiento.
- Su distribución es a partir de documentos como las fotografías.
- Utiliza formas orgánicas y abstractas.
- Emplea los materiales del entorno donde se instala la obra.

Sin embargo, cada artista y creador hace uso y aplicación de estos principios de diversas formas, aunque todos emplean materiales propios de la naturaleza, en cada una de sus intervenciones su lenguaje es diferente, ya que varios insertan determinados elementos no naturales que les permiten realizar determinados juegos de lenguaje y experiencias estéticas. Para entender y acercar al lector a estos juegos de lenguaje, en el siguiente apartado realizo una descripción del autor y su obra para interpretar sus modos, uso de materiales y referentes naturales.

2.1.3 EL AUTOR Y LA OBRA

RICHARD LONG



FIG.4 RICHARD LONG

“Mi obra es arte abstracto extendido por los espacios naturales del mundo [...] mis esculturas de dentro y de fuera están hechas con un espíritu similar. Los mundos urbanos y rural dependen mutuamente entre sí y ambos revisten igual importancia en mi obra”.

Cuando en los años 60 Richard Long consideró el paisaje como soporte de su obra, los creadores de aquella época juzgaron que su arte era de una amplia sugestión urbana, ya que el paisaje se con-

sideraba inadecuado porque se identificaba con cuestiones ancestrales. Sin embargo, el autor decidió que el principio de su obra existiría en la naturaleza.

Lo original en la obra de Long se fundamentó en caminar, es decir, exclusivamente caminar por el mundo con la perspectiva de hacer consciente una actividad tan cotidiana. Caminar sin objetivo, pero sí con sentido. No obstante que el caminar pueda parecer tan rutinario, tiene implicaciones como: recorrer, avanzar, deslizarse, moverse, vagar... pero particularmente implica llegar a un lado, es un proceso que se vive en un tiempo determinado, en un espacio en el cual el ser avanza en su existencia consciente.

Long hace uso del caminar como herramienta de su obra de Land art, también se ocupa de materiales naturales que traspasa a otros espacios, tal es el caso del museo –como se observa en la (fig. 4),

además de galerías de arte, o su propia casa. Demostró así que el *Land art* puede apropiarse de otras extensiones y espacios de acción.

Indudablemente para el artista los espacios se convierten en una interrogante donde la obra puede ser construida, es la pregunta y respuesta, la dialéctica del espacio y el creador, como en la obra que realizó en el desierto del Sahara, en la cual dibujó una espiral en el suelo para dejar el signo de un torbellino que estampó el territorio a su paso. Así, para Long el ser humano no puede ser percibido sino a través de la naturaleza, en una relación íntima y contemplativa.

Personalmente considero que su obra es una metáfora de la vida, es decir, una figura que camina y recorre cada instante de la experiencia vivida, y al igual que la vida, se van dejando huellas, o bien, quedan registros en la memoria, y así como una escultura tiene un caminar, un recorrido.

ANDY GOLDSWORTHY

Escrupulosamente, Andy Goldsworthy coexiste en un quehacer creativo con los materiales naturales de su entorno, sin herramientas se manifiesta como arrojado al mundo a través de una condición natural, podría decir que casi infantil. Andy busca en cada momento el asombro por lo cotidiano, mundano y simple que da la observación de “las cosas minúsculas, busca el elusivo momento del equilibrio enfrentado al tiempo, ese momento en que la obra, frágil y quebradiza, pasa de una dimensión a otra, un momento que él considera de energía”.⁴²



FIG.5 ANDY GOLDSWORTHY

⁴² Op. cit Lailach, 2001

Precisamente como se observa en la (fig. 5), Goldsworthy instala un compendio de piedras que organiza con determinado trazo, donde remite a patrones antiguos de cultivo por medio de la práctica de materiales del entorno natural. Una obra con un orden profundo que evoca a la evolución humana; como un orden orgánico natural con geometrías simples que predisponen a la escritura.

Goldsworthy aclara que no representa lo primitivo, sino que sugiere como una posible interpretación con mínimos fragmentos del pasado. “Goldsworthy utiliza las energías de la naturaleza: movimiento, cambio, luz, deterioro. Se detiene en un lugar porque intuye que hay algo para descubrir y aprender. Trabaja con el norte, el lado musgoso de un árbol, va al polo, estudia las construcciones con los Inuit. No pretende dominar la naturaleza.”⁴³ Considero que su obra artística enfatiza el cambio, subraya el tiempo del Land art, de lo efímero que va modificando su obra y su propia labor.

Nils-Udo

“Naturaleza y reflexión por el medio ambiente” puede definir la obra de Nils-Udo, creador que apuesta por la armonía entre la naturaleza y la convivencia humana, y constantemente está en la búsqueda de beneficiar los espacios naturales que interviene.

Su actividad artística se dio a conocer dentro del movimiento medioambiental a partir de los años 60. Se fundamentó en realizar obras con una escala de paisaje, donde juega con los materiales estableciendo vínculos entre el sitio y sus intervenciones, en las cuales “existe un evidente propósito de



FIG.6 NILS-UDO

⁴³ *Ídem*

captar y recoger en los movimientos naturales sus corrientes de energía, de ponerlas en tensión y transformarlas en fuerza expresiva.”⁴⁴ Para el autor existía un sueño en cada rincón de la naturaleza, y en sus documentos visuales es posible observar e interpretar cada una de sus experiencias.

DAVID NASH

“La mayoría de sus acciones son registradas por medio de la fotografía y video, éstos se convierten en instrumentos indispensables para dar testimonio de esta fugacidad y de esta manera circulan por museos y galerías.”⁴⁵



FIG.7 DAVID NASH

En David Nash, el concepto de tiempo se entrelaza con su trabajo, la filosofía de su obra se fundamenta en la observación de la transformación de la naturaleza, de lo perecedero, frágil y momentáneo que pueden ser las huellas de la actividad humana. Nash oscila entre las

formas del paisaje y transforma la naturaleza con armonía y encanto fugaz, se divierte con materia orgánica viva, con árboles, frutos, y disfruta de la acción del *Land art* en el desarrollo que la naturaleza va realizando en conjunto con su obra.

CHRISTO & JEAN CLAUDE

Para analizar e interpretar a Christo & Jean Claude, qué mejor que la narrativa de Carlos Arturo Fernández, un estudioso sobre los creadores y la creación efímera, quien expresó clara-



FIG.8 CHRISTO & JEAN CLAUDE

⁴⁴ Mc Grath Dorothy, *El Arte del Paisaje*. Paidós. España, 2002

⁴⁵ *Idem*

mente que: “desde los años 70 cada uno de sus proyectos es acompañado por un escrupuloso estudio sobre el impacto ambiental que conduce a la protección más extrema del medio ambiente y de todas las especies vivas que pudieran verse afectadas. De ordinario, los lugares quedan en mucho mejor estado que antes de la intervención porque para realizarla se han removido la basura y desechos acumulados a veces por años”.

Como se puede observar en la figura 8, el efecto es una belleza sublime de las obras efímeras, en sus documentos visuales se reconoce la colaboración de los autores, sin embargo en su momento se cuestionaron notablemente los productos de las propuestas, pero no sólo se interroga a la obra misma, sino que ésta logró interrogar al propio observador que vivió experiencias únicas ante una inusitada propuesta.

ALAN SONFIST



FIG.9 ALAN SONFIST

Por su parte, el quehacer de Alan Sonfist apuesta por la especulación, regenera fragmentos del paisaje urbano a través de colocar plantas y animales nativos. Así observamos en su obra Paisaje del tiempo una pieza de 8 mil pies cuadrados que se localiza en Greenwich Village, New York. Como el autor es un pionero de la actividad artística vinculada con la ecología, en dicha obra el terreno contiene vegetación del bosque pre-colonial que habitaba el lugar donde se encuentra la ciudad.

Sonfist recupera parte de la historia natural para mostrar a los enajenados habitantes urbanos un aspecto del fenómeno natural en comunicación con los monumentos públicos: en este momento lo más

importante en la sociedad es la sobrevivencia. El balance del mecanismo global está amenazado, el mundo del arte es muy estrecho, es más importante comprender el mundo de Einstein. “Sólo mirando en conjunto la civilización y la naturaleza podemos sobrevivir”, afirmaba Alan Sonfist.

PATRICIA JOHANSON

No quiero dejar fuera de esta lista de creadores a Patricia Johanson, quien considera la reconciliación entre la naturaleza y civilización. Pretende con sus creaciones despertar la conciencia de la civilización, en lo que actualmente sería una analogía de *Avatar*:⁴⁶ que los habitantes urbanos tengan y sientan una conexión única con la naturaleza, para a través de esta comunicación y respeto garantizar la supervivencia de plantas y la población animal.



FIG.10 PATRICIA JOHANSON

Apuesta por el paisaje público, mismo que permita un equilibrio y armonía entre las necesidades de los seres humanos con la naturaleza, como podemos observar en la figura 10, donde la creadora reconoce a través de su obra cómo se enfoca en la renovación de lo urbano, rescatando los ecosistemas. Johanson expresaba que sus diseños restablecían la ecología con el acceso público, transformando la imagen tradicional de los parques en jardines ecológicos donde pueda mostrar el mundo estético con los exuberantes fenómenos de la naturaleza.

AGNES DENES

Agnes Denes literalmente sembró y cosechó trigo entre los rascacielos del centro de Manhattan: 1.8 acres de trigales.

⁴⁶ Me refiero a la narrativa de la película *Avatar* de James Cameron, que muestra esta peculiar conexión y respeto sublime por la naturaleza.



FIG.11 AGNES DENES

En la figura 11 se aprecia la contradicción visual entre las monumentales construcciones de Nueva York con el dorado natural de la plantación de trigo. Al respecto, la creadora expresó: “Mi decisión de sembrar un campo de trigo en Manhattan en vez de diseñar simplemente otra escultura pública, nació de mi necesidad en llamar la atención sobre cómo tenemos mal ubicadas nuestras prioridades y el deterioro de los valores humanos, como un llamado para que la gente vuelva a pensar sus prioridades.”⁴⁷

Indudablemente en cada uno de los rincones de Manhattan se puede respirar el aire artístico de una mezcla tanto de creadores como de propuestas, es un paisaje profesional y fructífero para cualquier artista, así que intervenir al estilo Land art puede crear una sensación fascinante y enriquecedora, no sólo para la metrópoli del mundo, sino para todas las personas que podemos apreciar la imagen visual y reinterpretar cada paisaje que el estilo de Agnes Denes puede brindar.

Considero que conjugar la situación del arte-naturaleza, particularmente repensando y despertando conciencias sobre el acontecer ecológico, es una contribución que no se cierra al nivel artístico y creativo, sino al nivel humano y simbólico de las controversias globales.

Para el creador, el simbolismo del trigo se puede considerar universal, ya que es uno de los alimentos primigenios en la historia de la humanidad, de abundancia en todos los sentidos para el acontecer histórico de la vida humana. Así Agnes piensa que el nuevo rol del artista va más allá de crear un arte decorativo, cómodo o de herramienta política. Un arte que cuestione el estatus y la dirección que ha tomado la vida. Llama a una nueva actitud analítica. Dice que hacer arte hoy es sinónimo de asumir nuestra responsabilidad para con nuestros semejantes.

⁴⁷ Me refiero a la narrativa de la película Avatar de James Cameron, que muestra esta peculiar conexión y respeto sublime por la naturaleza.

HANS HAACKE

Cajas de condensación, una de las series más registradas de Hans Haacke, consistía en agua encapsulada en plexiglás, como puede observarse en la figura 12. El creador imprimió una particularidad en su obra y apostó por lo orgánico, mostrando su preocupación por los procesos naturales del sistema ecológico, que expresó con genialidad a través del Land art.

Su obra fue de impacto para el observador, que no sólo disfrutaba de una propuesta de intervención original sino de los propios cambios del agua, su evaporación y condensación. Estas cajas crearon un acontecimiento que direccionó al arte, inspirando posteriormente a otros artistas a usar elementos similares y colocarlos en museos y galerías.



FIG.12 HANS HAACKE

2.2 EL ARTE URBANO



FIG.13 BEVERLY PEPPER

Después del recorrido por los conceptos y materiales más significativos dentro del movimiento Land art, presento una narrativa del movimiento de arte urbano, de sus materiales, conceptos y autores. Asimismo expongo un entramado de cómo el Land art ha influido sobre algunas propuestas significativas dentro del arte urbano y cuál es la importancia de esta urdimbre en mi obra personal, además de cómo se utiliza la creación en el entorno natural dentro del arte contemporáneo,

como puede observarse en la figura 13 de Beverly Pepper que introduce este apartado.

Tanto el desarrollo del arte como de la creación de lo denominado como metrópoli, urbe o ciudad, tienen entre sí una tenue diferencia en su aparición, es decir, no se puede hablar de la sociedad como tal, previamente concebida como tribu o pueblo y el arte, ya que se considera que el arte se creó primero y la sociedad en su conjunto se encontró luego con la necesidad de expresarse a través del mismo.

No obstante, lo que particularmente me interesa es la relación que se vive entre ambos en las ciudades contemporáneas, de su proceso dialéctico y representativo. No considero imprescindible conocer el momento de la inserción del arte a las nuevas metrópolis, sin embargo me parece necesario destacar la importancia de la correlación de la creación artística con la sociedad.

Estas prácticas juntas han intentado dar una lectura propia de la realidad de la sociedad a través de

buscar un orden a las grandes metrópolis y extensiones de movimientos y signos que integran el rostro de las ciudades, es decir, el fenómeno urbano se ve agraciado por luminoso por la intervención artística del paisaje. De este modo, el urbanismo y el arte posibilitan y abren una brecha para analizar integralmente la estética urbana, fundamentada de manera más profunda y filosófica, donde se incluyen aspectos políticos y la relación de las ideologías y perspectivas históricas, además de las prácticas del arte y su presencia en las grandes ciudades como parte integrador de las mismas.

Para entender un poco más estos procesos realizo una descripción sobre los orígenes del urbanismo, su práctica estética y artística, y por supuesto de la incursión que ha tenido con el paso del tiempo en las sociedades, aportando el nacimiento del arte urbano o arte público.

2.2.1 ORÍGENES Y PROCESO



FIG. 14 PROYECTO DE FIRMA LISBOA PORTUGAL

A través del tiempo, es decir se considera que los historiadores dan inicio del urbanismo en Grecia y Roma, donde se registró la relevancia y manifestación de la creación de ciudades por motivos religiosos y políticos, ciudades que recurrieron a una forma, ya con cierto sentido estético y no solamente utilitario, como podemos observar en la figura 14. Desde entonces el urbanismo se reconoció como un conjunto de conocimientos que representan la creación, desarrollo, reforma y progreso de los poblados, pero con un orden, obedeciendo las necesidades materiales y estéticas de la vida humana.

Así, Oscar Olea menciona cómo en este antiguo origen se inició la gestación de las ciudades como hábitat, incursionando las artes como ritual, ya que provocaron normas de conducta entre los hombres y la naturaleza. Surgió la aparición de la expresión artística como acción del hombre y sus significados, en donde las simetrías de las artes primitivas fueron consecuencia de los hábitos sociales que establecieron la visión futura de la ciudad como una obra de arte por excelencia.

Desde que la humanidad inicia su acontecer en convivencia, interviene el urbanismo como arte o técnica. Los vestigios nos posibilitan observar estas resignificaciones, como en la belleza de la Acrópolis o de algunas ruinas de ciudades faraónicas, greco-romanas, mayas, grandes urbes que hicieron uso del conocimiento de sus construcciones con intenciones artísticas y no casuales:

[...] las ciudadelas religiosas y cívicas se orientaron de forma que proporcionaran un sentido de equilibrio estético, se trazaron calles siguiendo un sistema en cuadrícula y las viviendas se integraron

en las instalaciones culturales, comerciales y defensivas. Los romanos continuaron estos principios. Sus diseños de arcos, gimnasios, foros y templos monumentales constituyen ejemplos clásicos de urbanismo basado en una estricta observación de la geometría. Sus ciudades coloniales, planificadas como campamentos militares llamados castra en singular (castrum), estaban dispuestas formando una rejilla de calles rodeadas por murallas defensivas rectangulares o cuadradas.⁴⁸

Incluso se reconoce que muchas de estas ciudades fueron diseñadas por el considerado padre del urbanismo, el arquitecto griego Hipódamo de Mileto, quien desde esa época buscaba diseños geométricos para la creación de los centros de las urbes, por ejemplo, Priene y El Pireo.

Posteriormente, estas ciudades que emergieron con conceptos urbanos avizoraban la posibilidad de realizar construcciones con una estética particular. Se tienen pocas referencias de ciudades con ese enfoque estético, sin embargo, con el paso de la historia y después de la caída del Imperio romano, las ciudades emergen por necesidad de amplitud sin tomar en cuenta los aspectos físicos y estéticos de las mismas.

Dentro del auge del Medievo, entre los siglos V y XIV, las ciudades fueron concebidas en relación a las jerarquías, es decir a los reyes y sus ostentosos castillos que eran los de mayor importancia, posteriormente las iglesias y monasterios, y finalmente las aldeas que se erigían sin importancia alguna, sin un modelo determinado en la distribución de sus calles y casas.

Así podemos observar cómo la importancia de la religión y la política en todas las épocas, han motivado la peculiaridad de ciudades en sus construcciones, es decir, en la búsqueda de prevalecer una armonía y estética perfectas en cada uno de los detalles de las construcciones. Por otra parte, podemos observar las construcciones que se desarrollaron en la etapa del Renacimiento. A partir de conceptos

⁴⁸ Artículo escrito por: Luisa García. Miembro oficial equipo ARQHYS.com. Santo Domingo, publicado en: <http://www.arqhys.com/contenidos/escultura-arquitectura.html>.

y planos con efectos ornamentales y plásticos, se levantaron edificios monumentales destinados a las jerarquías monárquicas.

A diferencia de los inicios de la época moderna ya se incluyen aspectos funcionales mayores al sentido estético y artístico. Incluso a finales de los años 60 el urbanismo se sitúa en las ideologías del progreso, situación que afecta no sólo al diseño sino a los temas de orden social, económico y político.

Es decir, la urbe se instala en la funcionalidad de los barrios, industrias y comercios, en busca de lo práctico para la sociedad, y cuando se apela a construcciones sencillas sin formas, como los multifamiliares, son contadas las unidades que optan por un diseño con sentido estético o natural.

A mediados del siglo XX, hasta nuestros días, el arte urbano emergió con fuerza: se construyen edificios, donde intervienen arquitectos y creadores, formando grupos de diversas disciplinas que crean proyectos en los que se incluye el sentido estético del diseño contemporáneo como se observa en la figura 15, además de la armonía con la naturaleza y los propósitos ecológicos. Así los aspectos multidisciplinarios se acoplan para que el arte urbano esté presente en todas las grandes metrópolis, mostrando no sólo la parte estética y artística de la ciudad sino que ahora se preocupan por regresar a la naturaleza como hábitat natural del ser humano.



FIG.15 DISEÑO CONTEMPORÁNEO

2.2.2 FORMAS Y CONCEPTOS

El arte urbano: una perspectiva de observar a la ciudad como una obra artística con doble dimensión, tanto espacial como temporal, en la que se muestran las diferentes posturas de las disciplinas que convergen en ella. La ciudad será una muestra latente del estudio de objetos del pasado en los que suele someterse la dimensión histórica.



FIG.16 CIUDAD, OBJETO ARTÍSTICO

Indudablemente la ciudad es un espacio para la intervención artística que se envuelve en infraestructura y condicionantes naturales, como se aprecia en la figura 16, donde los vínculos con otros territorios se tienen que ver permeados por la función y relación de diálogo, ya sea de carácter comercial, político, económico o simbólico.

Creo que hemos considerado a la ciudad como un conjunto de sociedad-hombre-gobierno, que proporciona un espacio urbano (figura 17) en el que a través de la historia se va redefiniendo. Y por supuesto, un espacio donde el papel principal lo tiene el hombre, mismo al que Fernando Rivera hace llamar urbanita.

El urbanita es el que, a diferencia del hombre de la Revolución Industrial que vivía dentro del casco urbano enclavado en el medio ambiente rural, nace y se desarrolla dentro de la ciudad como una totalidad, domina al campo y lo utiliza para su supervivencia. Este nuevo hombre, el urbanita, nace en la ciudad, se desarrolla y vive en ella, alejado del concepto de naturaleza.



FIG.17 SOCIEDAD- HOMBRE-NATURALEZA

La naturaleza del nuevo urbanita está dentro de la ciudad misma, y aquella se convierte en las calles y avenidas, los parques recreativos hechos por la mano del hombre, la escuela, el cine, su vestimenta, el automóvil, el edificio, departamentos. Todo constituye, en general, su naturaleza urbana. Ahora este nuevo urbanita va hacia la naturaleza –en sentido tradicional– cuando las posibilidades se lo permiten, sólo por unos momentos y retorna a su medio natural que es la ciudad.⁴⁹



FIG. 18 ESPACIO SOCIAL

Este nuevo hombre –urbanita– es el que vive y convive, desde y en la ciudad como su hábitat, donde se desarrolla sin la necesidad de la naturaleza; la busca ocasionalmente, pero no como su forma de vida sino como un complemento momentáneo de la misma, aunque sin despegarse de un habitual sistema urbano. Retorna a la ciudad como parte de su medio natural, mismo que difícilmente abandonaría, ya que forma parte esencial de él.

La forma de este espacio urbano, que en muchas ocasiones ha tenido las intenciones estéticas, artísticas y de regreso a la naturaleza, ha venido a desplazar el hábitat que sí le era natural al hombre, insertándolo en una selva “urbanizada” como se interpreta en la figura 18. Con respecto a esto, Lefebvre sostiene que:

El espacio urbano no es distinto en un país que en otro, independientemente de las cuestiones geográficas, lo que en realidad los diferencia son las relaciones que se dan entre los hombres; lo que verdaderamente cambia es el espacio social, lo que hace la diferencia precisamente es el hombre y su relación –desde todos los ángulos con los demás hombres.⁵⁰

Asimismo observamos que la metrópoli actual no es un espacio inactivo en el cual realizar actividades generales, al estilo de un trabajo como el que se realiza en una colmena, sino que es un espacio en

⁴⁹ F. Rivera. El Urbanita. Política y Urbanismo, SEP., México. Martin Ashton. Arquitectos del Paisaje, Atrium, España, 2000.

⁵⁰ *Idem*

el que los actos son particularizados y regidos por procesos complejos, y con significados que se van reflejando a través del proceso histórico de manera progresiva. En este sentido, Olea recupera lo que dice Lefébvre, quien considera a la ciudad como obra y no como objeto desvinculado de la conducta total de sus habitantes. Dice que como obra que es, su fisonomía cambia constantemente por efecto del diálogo entre el hombre y las cosas, que se resuelve finalmente en una manera de vivir, de tal suerte (fig.19), que cuando nuevas tendencias y necesidades aparecen, la ciudad debe cambiar y ajustarse a ellas o el hombre la abandonará total o parcialmente.



FIG.19 CIUDAD COMO OBRA

Sin embargo, considero que hasta este momento, el arte urbano continúa siendo como una utopía, en algunas ciudades, ya que nos damos cuenta de que en la actualidad las grandes metrópolis se caracterizan por su aglomeración de personas, automóviles, levantamientos de casas en lugares no indicados, contaminación visual y atmosférica... provocando el desorden estético, intelectual, visual, natural y emocional en la sociedad.

Estas características subrayan los contenidos fundamentales del arte urbano, mismos que radican en la necesidad de que las ciudades retornen en cierto sentido visual a la naturaleza, para que influyan directamente en el desarrollo del comportamiento humano, en su inteligencia, y no se sean solamente utopías culturales. Al respecto, Oscar Olea menciona que esto sería posible en la medida que se cumplan al menos tres condiciones previas a la construcción o remodelación de las nuevas metrópolis:

La conciencia del problema entre los propios artistas; su inclusión dentro de equipos interdisciplinarios que investigan el fenómeno urbano para su comprensión; la inclusión de las proposiciones artísticas dentro de los centros de decisión estatal que permitan canalizar los recursos suficientes para la

realización, ya que este tipo de arte no podrá ser alcanzado, ni por individuos, ni por grupos aislados o desvalidos”.⁵¹

Sin embargo, es evidente que para la realización de los puntos que mencionó Olea, el arte urbano tiene que continuar su desarrollo en conjunto con múltiples disciplinas que se centren en los mismos proyectos urbanos.

Para Las disciplinas como la filosofía o el arte, la importancia de la forma y contenido del arte urbano podría estar en el hecho de que se ha comprobado que actualmente la sociedad vive aspectos de enajenación, estrés, agresividad, falta de atención, deshumanización, y mucho de ello se debe al contexto, desarrollo y la influencia directa que tiene el ser humano con la ciudad misma, y sería ocioso insistir en esto, si no fuera por la facilidad con que lo olvidamos. “Preferimos ignorar la presión que la ciudad ejerce sobre nuestros actos, salvo en aquellos momentos en que la agresividad se hace evidente al entrar en conflicto con nuestras tendencias y necesidades rebasando los límites de la tolerancia física y psíquica a la coacción”.⁵²

Por tal motivo, el arte urbano es el proyecto idóneo para reintegrar en el ser humano su desplazamiento emotivo, intelectual, creador, sensitivo y humano. A través del urbanismo, es posible recuperar los valores humanos y llegar a una nueva comunicación social en la que se conciban nuevos espacios recreativos, lúdicos, interesantes visualmente y con la participación real de la comunidad y creadores.

En párrafos anteriores relaté grosso modo un panorama general del urbanismo y arte urbano, pero ¿cómo incursiona la práctica artística en la ciudad? Es sabido que la ciudad no es exclusivamente un espacio donde se genera la economía y política, sino es un lugar en el cual se transcribe una ideología mediante un conjunto de imágenes que actúan como reflector para expresar y comprender la realidad social.

⁵¹ Oscar Olea, *El Arte Urbano*, UNAM. México. 1980

⁵² *Ídem*

La metrópoli es el espejo del pluralismo de conocimientos, estímulos y alternativas que se dirigen explícita o implícitamente al urbanita, mismo que realiza una lectura de dicho pluralismo complejo, que afecta su sensibilidad así como su intelecto. La ciudad es un espacio de información que requiere ser leída por un sujeto a la que va dirigida, cada ciudad muestra un conjunto de prácticas en las que el artista y su obra están presentes en relación dialéctica, según Olea, “la metrópoli actúa como regulador de la conducta estética de los ciudadanos”.⁵³

Para hablar de práctica y estética urbana, es necesario remitirse a diversas áreas de investigaciones tanto formales como estructurales, y sus relaciones entre los objetos y su funcionalidad para los seres humanos. Por una parte la práctica artística se enfoca en la actividad profesional de los artistas, y por supuesto la incidencia que tienen en el espacio urbano, aunque se debe mencionar que son especialmente los escultores y arquitectos quienes se habían apropiado en un principio de esta práctica en forma evidente.

Sin embargo, se ha criticado la parte de la práctica artística, por enfocarse en la mayoría de los casos en cuestiones exclusivamente de apariencia, tales como la remodelación de los rostros de la ciudad, la conservación de zonas históricas o arqueológicas, así como el uso populista de los monumentos.

Para evitar estos problemas es necesario que el espacio público florezca desde una perspectiva interdisciplinaria, en la cual los creadores, artistas, urbanistas, sociólogos y especialistas, trabajemos vinculados en el diseño de los espacios públicos.

Según Olea, en lo que corresponde a la estética urbana, ésta se refugia en prácticas privadas discontinuas y privilegiadas, negando la práctica estética como unión de lo cultural, de lo colectivo y como estructurador de la vida cotidiana que es; acceder permanentemente y no sólo en momentos en la conducta misma del urbanita y en su participación cultural, ya que el “urbanita” vive en una ciudad

⁵³ *Idem*

con apariencias y cambios formales, pero no estructurales, ni existe una correlación de la obra con el contexto. Es por ello que sigue siendo un espectador pasivo y ajeno totalmente a la estética urbana. Indudablemente la estética urbana debe formar parte de la experiencia y vida del ciudadano, puesto que todos ellos viven en una cotidianidad urbana, perceptible o no para los que habitan en la ciudad, ya que la mayoría ignora los beneficios de la creación estética. La estética urbana implicaría una reflexión crítica y propositiva sobre la realidad, a través de la relación recíproca de objetos y personas que habitan el mismo espacio;

La estética urbana no puede surgir de una mirada distraída o superficial sobre los hechos urbanos, por más que pretendan ser agudas disquisiciones científicas, sin entender que la ciudad, como finalidad de la práctica artística debe ser identificada, depurada y asumida a través de la sensibilidad y del intelecto. Esta falta de interés por parte de los artistas ha hecho que su actuación sea ineficaz y confusa.⁵⁴

Hasta este punto podemos anotar que el arte urbano tiene que ser un punto causante y provocador de las conciencias, y no sólo de las apariencias, en el que se establezcan espacios estéticos con la armonía necesaria para que la comunidad viva en relación con la naturaleza, cultura, privacidad y el pluralismo de información, razas, formas que es evidente en las grandes metrópolis, pues “la belleza y arte urbano no está únicamente en la limpieza, armonía, cuidado formal de su fisonomía, sino en que todo ello sea el reflejo de la forma de vida de quienes la habitan”.

El arte urbano ha llegado para mostrar a la ciudad como un espacio para el Arte, además de que busca la relación con la conducta social de los individuos; es el encargado de transformar y alterar las formas de la urbe, así como analizar los aspectos estéticos que afectan de una u otra manera a la sociedad en su conjunto.⁵⁵

Existen además factores políticos, económicos, sociales, culturales, artísticos, filosóficos, como fundamento del arte urbano, con significados hasta semióticos y de comunicación social. Mismos que

⁵⁴ *Ídem*

⁵⁵ *Ídem*

configuran el resultado de la tarea urbanística y sus relaciones, implicaciones y prácticas en beneficio de la sociedad.

Por ende, el arte urbano tiene que desarrollarse para mostrar invariablemente la vida de la sociedad, en donde el urbanita sea un individuo independiente y libre. Es a través del arte urbano que se puede lograr la sensibilidad colectiva que modifique las conductas sociales. El arte urbano es un instrumento paralelo al desarrollo de la inteligencia humana y su sensibilidad, es en la ciudad donde se refleja la dinámica social, económica, industrial, tecnológica y artística, y ha sido parte del proceso que provoca el incremento de la población, el crecimiento urbano, el deterioro del medio ambiente, y por tanto, de todos los ámbitos de la vida.

Considero que se debe partir de nuestro propio contexto urbano, para modificar y regresar a la naturaleza, y una integración de las sociedades con menos problemas de agresión y deshumanización, que actualmente son tan evidentes. El arte urbano en nuestros días es un compromiso de múltiples disciplinas en las que los artistas tenemos que estar presentes.

2.2.3. EL AUTOR Y LA OBRA

BEVERLY PEPPER



FIG.20 BEVERLY PEPPER

En la obra de Pepper rige la diversidad, no obstante, siempre recurre a la reflexión a través de un hilo conductor en su temática que le permite ir entramando todos sus proyectos. Su filosofía es un pensamiento de la diversidad, su búsqueda es a través de la sutileza al introducir las esculturas en medio de la arquitectura o la urbanidad; teniendo persistentemente la presencia de un hábitat natural.

A través de su práctica escultórica, reconozco uno de los principales proyectos que es: *Sol i ombra*, creación entre los años 1986 y 1991. Dicho proyecto monumental se estableció como parte de la remodelación de los contornos de la estación del *Nord*, un antiguo ferroviario de Barcelona.



Fig.21 BEVERLY PEPPER

A través de un análisis se puede observar que la obra se establece en las ideas que dejan las estaciones climáticas. El espacio se inventa como una atesorada carga de elementos escultóricos que se involucran con el paisaje, además de que el paisaje transmuta en una monumental escultura.

De tal manera, Pepper imprime su proceso creativo entre los cambios climáticos y su interacción con la vida “Fragmentando en dos espacios



Fig.22 BEVERLY PEPPER

el proyecto de la obra, en primera instancia se establece *Espiral Arbrada*, un espacio de 40 metros de longitud destinado a los cálidos días de verano (figura 20, 21 y 22), donde se goza de la suspensión del tiempo caliente bajo una sombra que provocan los árboles, y al centro una espiral, protegida del sol por una pérgola. El segundo espacio, dedicado a los días de invierno, se nombra *Cel Caigut*, puesto que las cerámicas juegan como si reflejaran un cielo de verano incluso en invierno, disfrutando de un sol invernal”⁵⁶ como se observa en la figura 23.

DAN KILEY

Es reconocido por su espléndido trabajo en el Oakland Museum, un esbozo de los años 60 considerado como un clásico, en el cual se integran perfectamente la arquitectura y el paisaje. Dicho trabajo mantiene un orden escrupuloso en su estructura, adaptando la naturaleza al proyecto escultórico y viceversa.



Fig.23 DAN KILEY



Fig.24 DAN KILEY

En el espacio creado alrededor de un edificio, que mantiene grandes espacios profundos, con plantas irregulares, Dan creó techos como jardines y terrazas y techos de cemento que sirven de miradores panorámicos del lago Merrit y de la ciudad de California.

Técnicamente son más de dos hectáreas de vegetación, la cual atenúa y complementa la geometría de la estructura, como se aprecia en la figura 23. “Los 38 mil árboles y arbustos se agrupan por requerimientos comunes, pero jugando a la vez con contrastes de tamaño, texturas y formas (fig.24), dando como resultado un lugar para establecer contacto con las estaciones y los elementos”.⁵⁷

⁵⁶ Martin Ashton. *Arquitectos del Paisaje*, ob. Cit. P. 17

⁵⁷ *Idem*

Finalmente, un breve recorrido por la obra de Paul Friedberg, que es el reflejo de la practicidad, de la solución de recursos, materiales y espacios. Constantemente busca detallar hasta los mínimos espacios, por supuesto apostando por lo original e innovador, es decir, sus soluciones creativas siempre están de la mano de la búsqueda de nuevos recursos.

La figura 25 expone uno de sus paisajes escultóricos, donde realiza una estética a través de pequeños paisajes que emergen de la centralidad y geometría del espacio.

Una técnica a la que constantemente recurre es el uso del agua, ya sea por fuentes o canales que simulen su fluir. Asimismo Friedberg perpetuamente busca una amplia selección vegetal que manifiesta dependiendo del clima del entorno, obteniendo como resultado una estética escultórica profesional donde se goza de espacios colmados de naturaleza y estética visual.



FIG.25 PAUL FRIEDBERG

Así, podemos concluir que el paisaje en los autores de *Land art* y *Arte urbano* es parte del soporte de su creación con sus variadas propuestas creativas y vemos en algunos de ellos intervenciones sutiles evocando aquellos primeros gestos hechos sobre un orden orgánico, revelando pequeños fragmentos del pasado, otros mirando al hombre a través de la naturaleza; para otros el acto de caminar se vuelve una herramienta para con sus pasos delinear, medir tiempo y existencia, para fluctuar entre lo pequeño y lo grande, la cercanía y la distancia. Vemos cómo a través de intervenciones se recuperan eventos naturales para el habitante urbano, haciéndolos monumentos públicos a partir de estos trozos de naturaleza para honrar nuestra herencia.

También encontré en estas propuestas, algunas ideas que cuestionan la forma de vida y nuestro entorno, así los autores y creadores del *land art* tienen puntos de coincidencia con el arte urbano, pues en ellos también radica la idea del paisaje, aunque sean utilizados en diferentes sentidos, por ejemplo el reflexionar sobre la ciudad y sus habitantes, no exclusivamente en otorgar una visión estética, sino

en crear obra, para y el, entorno que ya es habitado, es decir que se asume un compromiso estético, artístico en conjunto con las reflexiones intelectuales y las percepciones de la sensibilidad humana.

Es por esto, que en el siguiente capítulo realizaré un entramado de mi propuesta artística, en la cual, retome algunas cualidades que me fueron útiles sobre las corrientes del *land art* y del *arte urbano*, pero desde una visión filosófica y psicológica como es la que propone Merleau Ponty, unidas a mi proceso creativo dando como resultado una categoría que identifica mi propuesta como paisaje-memoria.

CAPÍTULO 3

LA ESCULTURA EN EL PAISAJE Y EL PAISAJE EN LA ESCULTURA

En el presente apartado, hago una exposición del desarrollo de mi investigación, anclando en el entramado de la categoría intermedia; paisaje-memoria, la relación de mi proceso creativo y su relación con la percepción, así como con conceptos, uso de materiales y soportes. Finalmente expongo la noción de escultura en el paisaje o el paisaje en la escultura.

3.1. CATEGORÍA INTERMEDIA “PAISAJE-MEMORIA”

Para el desarrollo del presente capítulo, hablaré de la categoría intermedia, con esto me refiero a una propuesta que realiza la doctora Rosa Nidia Buenfil,⁵⁸ que si bien, ésta se enfoca en la investigación educativa, personalmente la retomo para explicar parte mi proceso creativo. Así hago un breve paréntesis para definir dicha categoría, ya que considero que puede resolver parte de esta investigación. La doctora Buenfil considera la categoría intermedia como una figura analítica de la investigación, que si bien no ha adquirido un estatus epistémico propio, puede resultar como una herramienta heurística en la investigación:

⁵⁸ Dr. Rosa Nidia Buenfil Burgos, es investigadora del Centro de Investigación y de Estudios Avanzados del Instituto Politécnico Nacional (Cinvestav). Es PhD en Teoría Política de la Universidad de Essex, Inglaterra.

La categoría intermedia es el recurso analítico que se constituye precisamente para tejer los lazos que permitan transitar entre las lógicas y los conceptos ubicados en el plano teórico de lo general y abstracto, al plano de lo histórico y particular. Por lo anterior esta figura de intelección se construye *ad hoc*, y lo que para un objeto de estudio resulta una categoría intermedia para otra puede no serlo [...] es una herramienta que dependa de su relación con el objeto en construcción y no tiene una positividad o autonomía propia.⁵⁹

La noción de paisaje-memoria⁶⁰ dentro de mi propuesta escultórica, acerca al land art y al arte urbano; se ajusta a ciertas características de cada una de ellas. Por ejemplo, de la primera adapto particularmente la naturaleza, muestro a partir de la memoria, es decir: las experiencias obtenidas del paisaje percibido, así como los materiales y usos referentes a la tierra. De la segunda, utilizo lo relativo al entorno, la arquitectura y la relación del contexto con aspectos naturales. Es decir, mi propuesta no se sedimenta en ninguna de ellas sino que se alterna entre ambas, creando otra noción, que distingo como: paisaje-memoria.

Es por esto, que hago uso de la noción intermedia de la doctora Burgos, porque funciona como una herramienta analítica que me permite construir lazos entre los aspectos teóricos de diversas corrientes y su relación con el objeto (construcción compleja de los aspectos abstractos de mi memoria, la percepción sensorial y cognitiva de mis paisajes y el resultado en una pieza). Es una herramienta que obedece a una relación entre mi creación-objeto en construcción, pero sin la ausencia total de otras corrientes. Es decir, paisaje-memoria es una categoría que hace uso de emplazamientos de otras corrientes como el land art y el arte urbano, que a su vez me permiten realizar un entramado con mi memoria.

⁵⁹ Ofelia Cruz Pineda y Laura Echevarría Cano (Coordinadoras), **Investigación Social. Herramientas Teóricas y Análisis político del Discurso**, Ed. Casa Juan Pablos, México, 2008, p.33

⁶⁰ Tesis "Paisajes-memoria. Ruta de lectura para la obra escultórica de Roberto Rodríguez, Xalapa, Veracruz, 1992-2010" del maestro Manuel Velázquez, que denominó con esta categoría mi propuesta de escultura. Propuesta para optar por el título de Maestro en Estudios de Arte por la Universidad Iberoamericana, con modalidad de artículo publicable por la misma Universidad.

Paisaje-memoria, surge de manera intuitiva, con la unión de teorías, corrientes artísticas e interpretación personal, pero principalmente con la experiencia obtenida del paisaje percibido. El concepto como tal, se expresó para nombrar mi propuesta tridimensional, que germinó en la tesis: “Paisajes-memoria. Ruta de lectura para la obra escultórica de Roberto Rodríguez, Xalapa, Veracruz, 1992-2010” investigación que realizó Manuel Velázquez sobre mi obra. Dicho estudio se centró en el análisis de mi quehacer, con un marco temporal de los últimos dieciocho años de obra desde 1992 hasta 2010, en cuyos márgenes se evaluó el proceso de renovación estética que experimenta la manifestación de paisajes-memoria en mi obra.

De tal manera que la noción de paisaje-memoria se fundamenta en dicha propuesta como un concepto unificado de paisajes-memoria, creando un concepto con significantes que tejen y bifurcan términos como lugar e identidad, mismo concepto que Velázquez considera como un dispositivo de análisis que permite una ruta de lectura, no sólo en relación a valores formales y visuales, sino a la interpretación dentro de los discursos, donde el sentido y significado de la obra es producto del entorno geográfico, cultural y social.

De la misma forma, en la presente investigación retomo la definición: paisaje-memoria pero ahora vista como una noción intermedia, que puede ser usada de ahora en adelante, para designar otra obra, sea escultórica, pictórica o demás propuestas en las cuales el creador haga uso evidente de su memoria cognitiva y sensorial junto con la elaboración de obra donde se observe la trama y urdimbre del paisaje, pero, como en este caso, no se encasille ni en el *land art* ni en el arte urbano, sino que forme parte de esta categoría intermedia.

Paisaje-memoria, es un concepto que evoca y relaciona las imágenes de zonas geográficas, en su mayoría montañosas que observé a lo largo de mis vivencias. Es una categoría que me permite vivir de nuevo la sensación pasada, pero accediendo a la reinención del paisaje, a la reflexión propia y a la percepción de imágenes que interactúan en un proceso cognitivo en el cual se tejen las representaciones paisajísticas, la imaginación y creación.

Analógicamente al párrafo anterior, sería un acto perceptual que no puede ser aislado sino que va en cadena con innumerables actos que en este caso relacionan las imágenes del pasado que conforman en mi mente piezas escultóricas, estas imágenes van unidas a las relaciones sensoriales observadas en un pasado y observables en una memoria, tal como Arnheim lo concibe

Un acto perceptual no se da nunca aislado; es sólo la fase más reciente de una corriente de innumerables actos similares, se ha llevado a cabo en el pasado y pervive en la memoria. De modo semejante, las experiencias del presente, almacenadas y amalgamadas con el producto del pasado, precondicionan los preceptos del futuro. Por tanto, la percepción en el más amplio sentido debe incluir la imagería mental y su relación con la observación sensorial directa.⁶¹

Así paisaje-memoria es una noción representativa de mi obra, que no se queda en una simple escritura memorística sino que se vuelve todo un acto complejo de las percepciones.

⁶¹ Rudolf Arnheim, **El pensamiento visual**. Paidós. Barcelona, 1998, p. 93

3.1.2. EL PROCESO CREATIVO

Después de varios años de trabajar con el tema del paisaje en la escultura, o la escultura en el paisaje, el uso de la memoria se convirtió en una manera para iniciar mi proceso creativo. Es decir, se transformó en la noción intermedia de paisaje-memoria, a partir de retornar a mis vivencias sensoriales, mis percepciones físicas, emocionales y cognitivas; que fueron y siguen siendo mi guía en el proceso creativo.

En el desarrollo del arte se ha discutido innumerables veces, sobre el proceso creativo, para evitar un eterno retorno sobre una definición apropiada, clara y precisa sobre qué es el proceso creativo, qué debe ser, cómo debe realizarse; ocupó una definición viable sobre dicho concepto considerándolo como menciona Acha;

Un proceso que entendemos a los múltiples intentos los artistas para plasmar innovaciones y poder iniciar o cambiar nuestras búsquedas en la territorialidad, modalidad o tendencia elegida por cada uno de los creadores; no existe el artista que resulte satisfactorio su primer intento [...] por razones metodológicas, consideramos el proceso creativo de 10 a 12 años de duración, con varias etapas o aspectos: la concepción-ejecución de cada obra; la maduración de ésta, durante el intervalo entre la obra; y la solución o creación mayor que se presenta como la cima de sucesivas soluciones menores en las 300 obras aproximadamente necesarias.⁶²

De este modo, mi concepción de escultura contemporánea y el proceso creativo se han transformado y consolidado en múltiples sentidos, desde el cómo presentar y realizar mi obra hasta la maduración en sus modos de producción, como menciona Acha; misma que se realiza desde el punto de partida de la obra, en mi caso, al considerar que todo ser humano posee una afluencia de vivencias, algunas

⁶² Juan Acha, *Las actividades básicas de las artes plásticas*. México, 1994, p. 76.

registradas en la memoria otras incluso sólo en la inconciencia, sin embargo cuando tenemos cierta percepción de un objeto, éste nos remite a la memoria, a los detalles de las vivencias que tenemos registradas. Es decir, como parte de mi proceso creativo ahora reflexiono y maduro más la pieza, a pesar de que siempre he prescindido de la base tradicional -ahora lo hago más consiente- y en diálogo con la pieza, para transmitir el paisaje, conjuntamente he trabajado en mi proceso creativo con la altura de las piezas, en algunas creaciones tenían que tener una altura de la proporción humana, para vivir la sensación de enfrentarse a la obra.



FIG.26 MONTAÑAS

pieza se une con otra, creando ambientes transitables, lo cual tiene que ver con mis experiencias de la infancia, traer esa memoria al presente, en las cuales la vivencia sigue presente, lo importante es la experiencia, la vivencia y la percepción del mundo vivido.

Retomo del párrafo anterior, lo que expresó Acha; el proceso tiene múltiples intentos para crear y dar inicio a la búsqueda de nuestro territorio creativo. Personalmente realizo algunos pasos que a veces pueden ser consecutivos, en otras ocasiones los modifico de lugar, pero en general parto de la idea, de formas que se acompañan del cómo el proceso in-

En las piezas de Trazos de paisaje, exposición de series que se presentó en la Pinacoteca Diego Rivera en la ciudad de Xalapa, Veracruz, fig. 26, eliminé totalmente la base. Las piezas se encontraban en el suelo y algunas colgadas, fig. 27, estos recursos forman parte del trabajo creativo, un desarrollo en los modos no sólo en las formas. Tiempo atrás tenía el gusto por la realización de piezas sueltas, actualmente disfruto más del trabajo en serie, es decir una



FIG.27 ENREDADERA

vade la memoria, el recuerdo. Debo aclarar que no es una memoria del recuerdo puro, como se vivió en un momento sino que se ha enriquecido de viajes posteriores, cultura, sensaciones, estudios, teorías, es un recorrido por la memoria pero filtrada con nuevas ideas y conceptos, que posteriormente imprimo en una pieza o en series de piezas, es una actividad de ideas y prácticas que van unidas “actividad que nos demanda partir de lo evidente: el artista plástico no concibe primero su obra y después la ejecuta. Por lo general su concepción y ejecución van juntas, se alternan e interactúan mutuamente”.⁶³ Al igual que Acha considero que en el proceso creativo la concepción y construcción de la obra van articuladas, así en mi obra personal paisaje-memoria y el resultado de las piezas se enriquecen juntas y se realizan igual.

De igual modo, en el proceso creativo de la elaboración de la obra hago uso del lenguaje de los materiales, les permito expresarse, porque considero que cada material tiene su lenguaje propio, particular, juego unos con otros, transporto el lenguaje de la cerámica a la madera, el lenguaje del papel a la madera, el de las fibras naturales al de los textiles, así estos lenguajes pasan de unos a otros aportando su lenguaje al otro, creando un enriquecimiento en el material, esto me permite que haya más posibilidades de discurso. A través y durante el proceso creativo escucho, concibo y produzco con los materiales lo que me puede decir y aportar, en este caso, el lenguaje de la cerámica lo incluyo al lenguaje de la madera; por ejemplo retomo los acabados y el aspecto que tienen que ver con el lenguaje de la cerámica, para aplicarlos en las piezas de madera a partir de pintar, pulir y dar acabados con acuarelas, dando como resultado piezas muy cercanas con la cerámica, como se percibe en la figura 28, cabe aclarar que no se trata de imitar otro material sino enriquecer los lenguajes de cada material, como dice Acha.



FIG.28 MONTAÑAS

⁶³ *Ibidem* p.77

El impulso que comienza con esbozos o con la producción directa de una obra. Varía el modo de abordar cada concepción-ejecución: algunos bocetos de nuestro estudio da lo mismo: el boceto y la obra son igualmente una parte del proceso creativo. El impulso se concreta en el modo preferido de concebir y ejecutar alternadamente, para ir en busca del esclarecimiento de sus fines y de sus medios.⁶⁴

En dicho proceso la idea-concepción y ejecución-producto están indiscutiblemente enlazadas, se vibra con las emociones en cada pieza, se va al encuentro con los recuerdos, son piezas que se entregan a las formas, en las cuales no se observan sólo paisajes sino una cuestión idealizada que se relacionan con los espacios y los diferentes contextos. Así subrayo que en este proceso creativo considero que la importancia radica en las raíces del creador, considero que es en lo que puede cambiar el proceso de creador en creador. La parte de raíz o esencial de mi proceso creativo es personal; como soy yo, mi experiencia, mi historia, quien soy. Casi siempre a nivel orgánico, en lo natural, no obstante como explica Acha cada concepción-ejecución constituye un proceso, en el cual interviene la espera, la búsqueda y el encontrar así como la autocrítica ante una posibilidad infinita de creación.

⁶⁴ *Ibidem* p.79

3.1.3. CONCEPTOS

Como no podía ser de otro modo, el proceso creativo se beneficia de usos y conceptos cotidianos de la creación, tanto en la idea como en la ejecución, concepciones que pueden ser aplicadas por el creador de manera consiente o inconsciente, personalmente el proceso de mi obra tiene mucho que ver con la relación de los conceptos de aplicación de los espacios, sean abiertos o cerrados. Si bien, más que hacer uso del espacio, es darle un ambiente a la escultura en un espacio representativo, manipular un espacio a partir de piezas que representen una experiencia o sensación, es una amalgama entre la escultura y arquitectura, un espacio con la idea de la experiencia personal y aplicación de la categoría: paisaje-memoria, trasladar al interior de la galería las vivencias y que el espectador las viva como suyas, las sienta a partir de una vivencia visual.

Sólo para los seres humanos existen los conceptos de tiempo y espacio, en esta ocasión, permiten ser el encuentro con la vivencia y el recuerdo explorado de un pasado; emocional, visual, psicológico, físico y sensorial, es así que en el desarrollo de mi práctica artística busco la maestría en mi quehacer en cómo decir las cosas, en la manera de cómo expresarme, en la materialización de una idea, que tiene que ver con dichos conceptos de tiempo y espacio. Personalmente no sólo juego con los conceptos sino que dialogo con la estética que tiene que ver, particularmente, con lo esencial en mí, es decir de cómo materializar algo, es como la forma adecuada para cada objeto, concepto o forma. Armonía que coincide con un todo. En la cual, el paisaje-memoria se vuelve el motivo de creación, un paisaje que tiene que ver con la reflexión y la síntesis vivencial.

3.1.4 TÉCNICAS, MATERIALES Y SOPORTES

Para concluir, y antes de presentar mi obra personal, describo el uso de materiales, técnicas y soportes en la realización de la misma. La pieza es, en definitiva, un amalgamado dinámico de valores y representaciones que tenemos de las cosas que se van sujetando en una insistente formación temporal y de sentidos. Personalmente la técnica es como mantener un oficio, de cómo darle forma a un concepto. Las técnicas se relaciona con las personalidades y el carácter de cada creador, que a su vez tiene que ver con la congruencia y diálogo con los materiales, personalmente me expreso más fácil con una técnica desde la visión tridimensional porque se conduce con mi personalidad y representación vivencial “los materiales y los vehículos usados para la actividad artística también tienen caracteres específicos a los que se responde de forma muy parecida a como una persona responde a otra. Unos nos atraen, otros nos repelen y muchos nos son indiferentes. Está, por ejemplo, la diferencia entre los medios directamente sensoriales y los verbales”.⁶⁵

Del mismo modo, los soportes llevan una congruencia con lo demás, con la idea, la representación, el material –en mi caso la percepción- con el sentido, el lenguaje de la pieza. Los materiales, soportes y técnicas están entramados unos con otros, no pueden estar a manera de archipiélagos, cada pieza es como una escultura habitable, es un concepto que armoniza el material con el lenguaje, es otro elemento más, define mucho la experiencia que podemos traer a un espacio y tiempo. Personalmente trabajo considerablemente con materiales naturales como la madera de cedro, su importancia radica en el traslado a otro espacio a otro tiempo, que me despierta los sentidos; del olfato, el tacto, la vista, el oído, cada uno de ellos me hace estar en contacto con la pieza, me hace sentir involucrado de manera holística.

⁶⁵ *Ibidem* p.65

En el caso de mi obra paisaje-memoria, adquiero y uso algunas técnicas, materiales y soportes del land art y arte urbano, que se vuelven como referentes por ser lo más cercano a lo que hago, porque no hay algo que trabaje paisaje y memoria, así utilizo los conceptos pero no las formas. Tienen que ver mucho con lo que hago, del arte urbano el acercamiento de la naturaleza a la ciudad, crear una sensación de bienestar y reflexión y del land art la convivencia y extensión de lo natural y orgánico, en el presente convertido en una noción intermedia que es mi obra personal: paisaje-memoria.

3.1.5. LA OBRA

Tal como lo menciona Arnheim, percepción y memoria se muestran conforme a las cosas que vemos o que vimos, juegan con la urdimbre de nuestro mundo visual. En este breve apartado muestro lo que observé, y lo que ha registrado la memoria, pero a través del tejido en mi paisaje-memoria; es de tal manera que describo una obra y su relación con estas percepciones.

La interacción más útil y más corriente entre la percepción y la memoria se produce en el reconocimiento de las cosas que vemos. El conocimiento visual adquirido en el pasado no sólo contribuye a detectar la naturaleza de un objeto o una acción que aparece en el campo visual; le asigna además al objeto presente un lugar en el sistema de las cosas que constituyen nuestra visión total del mundo. De este modo, casi todo acto de percepción implica subordinar un fenómeno particular dado a algún concepto visual, operación muy típica del pensar.⁶⁶



FIG.29 COORDILLERA

Al igual que Espigas mencionada en un apartado anterior, la pieza de Cordillera es una obra que representa el dialogo entre el paisaje con la arquitectura, idea que unifica los conceptos de tiempo y espacio tan propios del arte tridimensional como de la arquitectura (fig. 29). Esta obra se diseñó sobre la idea de enseñanza de la naturaleza para crear espacios artificiales pero con sensaciones espaciales que se encuentran diseminados en el entorno; en el paisaje natural. Así Cordillera emerge con el fin de trasladar el diálogo natural-artificial a la arquitectura.

Cordillera, es una estructura artificial pero que reproduce el movimiento libre que sólo la naturaleza es capaz de ofrecer y entregar al ser humano y a su entorno. De

⁶⁶ *Ibidem* p.102

este modo se crean configuraciones espaciales, en las cuales lo que importa es la acción del movimiento de las montañas que está representado en las piezas. Son 30 piezas en cerámica de alta temperatura en diferentes medidas que van de 25 x 27 x 20 a 20 x 25 x 17 centímetros. Las piezas están contenidas en cubos de metal en forma de jaulas de 40 x 40 x 40 centímetros. Son piezas horizontales y algunas verticales construidas en barro, en tonos blancos y algunos tonos café oscuro, con la intención de crear fuertes contrastes y evitar que la pieza en su conjunto se vea plana.

Del mismo modo, cada una de las piezas goza de grafías que les permite mantener texturas diversas, igualmente cada una de las piezas es de apariencia orgánica, es decir se acercan totalmente a la naturaleza, sin embargo el uso de las jaulas permite que el montaje y soporte de las mismas, se recreen con posibilidades del lenguaje arquitectónico con las jaulas como formando un muro dan un montaje complejo en su estructura y lenguaje. Esta propuesta de Cordillera se presentó por primera vez en la galería Celda contemporánea de la Universidad del Claustro de Sor Juana Inés de la Cruz de la ciudad de México (fig. 30), cabe mencionar que dicha galería conserva en su interior restos de los cimientos originales de la primera construcción, así los cimientos están en medio de la galería provocando un reto para colocar cada pieza de escultura en un espacio, ya que las piezas mismas compiten con la obra escultórica que es el edificio y su arquitectura.



FIG.30 COORDILLERA

En esta galería emerge la idea de integrar la escultura con el espacio, los cimientos que se conservan son en forma de escuadra, de una parte mide alrededor de 90 centímetros por 60 centímetros, y dos pequeños cuadros de 20 de altura, por 40 centímetros de ancho, medida que utilizo para la construcción de las jaulas, para ponerlas sobre estos muros, de la misma forma como se colocan los tabiques en las construcciones, sobre los restos de los muros re-construí los muros con las piezas, con la idea de rehacer estas paredes antiguas recreando espacios.



FIG.31 COORDILLERA

Estas mismas piezas se montaron en otro espacio; el Jardín de las Esculturas del Instituto Veracruzano de la Cultura (IVEC) en la ciudad de Xalapa Veracruz. Cordillera se construyó para dividir un espacio, un espacio de 3 x 3 metros (fig. 31), la idea de poner las piezas de cerámica dentro de unas jaulas, aparte de lo práctico del montaje era la transparencia que se logra con las rejillas para poder observar a través de las jaulas, de esta manera podía lograr que se viera que había un espacio dentro del espacio creado, el piso del interior de la sala se cubrió de tierra y sobre ésta, estaban dos jaulas con sus respectivas cerámicas, otro de los cambios que se hicieron en este lugar fue el cambio de color, en esta ocasión se pintaron los muros de un café obscuro para lograr una separación del resto del espacio, ya que esta vez fue una exposición colectiva, las dos jaulas que se encontraban en el interior se iluminaron con una luz cenital, con el objetivo de lograr un contraste con las otras jaulas, las cuales tenían una luz diferente que hacía notar más la idea de un muro por los brillos del metal, con la idea de provocar en el espectador a hacer recorridos físicos y visuales, que le permitan interiorizar los conceptos de tiempo y espacio.

Otro de los lugares donde se montó Cordillera es en la galería de la Facultad de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana, (fig. 32) el lugar que ocupó es más grande, por tal motivo, esta pieza creció, en lugar de ser treinta piezas, se montaron setenta, también con la idea de intervenir el espacio de la galería, dividiéndolo en dos, pero se dejó una entrada para poder acceder

Estas mismas piezas se montaron en otro espacio; el Jardín de las Esculturas del Instituto Veracruzano de la Cultura (IVEC) en la ciudad de Xalapa Veracruz. Cordillera se construyó para dividir un espacio, un espacio de 3 x 3 metros (fig. 31), la idea de poner las piezas de cerámica dentro de unas jaulas, aparte de lo práctico del montaje era la transparencia que se logra con las rejillas para poder observar a través de las jaulas, de esta manera podía lograr que se viera que había un espacio dentro del espacio creado, el piso del interior de la sala se cubrió de tierra y sobre ésta, estaban dos jaulas con sus respectivas cerámicas, otro de los cambios que se hicieron en este lugar fue el cambio de color, en esta ocasión se pintaron los muros de un café obscuro para lograr una separación del resto del espacio, ya que esta vez fue una exposición colectiva, las dos jaulas que se encontraban en el interior se iluminaron con una luz cenital, con el objetivo de lograr un contraste con las otras jaulas, las cuales tenían una luz diferente que hacía notar más la idea de un muro por los brillos del metal, con la idea de provocar en el espectador a hacer recorridos físicos y visuales, que le permitan interiorizar los conceptos de tiempo y espacio.



FIG.31 COORDILLERA

a su interior en el cual se encontraban tres módulos con jaulas, creando un ambiente transitable. De tal manera, Cordillera se exhibe no sólo con los conceptos de espacio y tiempo, de paisaje-memoria, sino con la cualidad subyacente de ser el espacio como recipiente, donde el espacio se extiende entre las esculturas y las contiene. En la búsqueda de que el público recorra el espacio entre las piezas con un acercamiento directo para vivir la percepción del paisaje-memoria. De esta forma, la obra cambia y se expresa en lenguajes diversos al cambiar de espacios y ambientes, Cordillera, se deconstruye en otra montaña que conversa con otro espacio y arquitectura, lo único que no cambia en ella es su relación con el entorno natural.

CONCLUSIONES

El debate actual del arte se sostiene sobre la inter y multidisciplinariedad, el cual ya no se obsesiona por la necesidad de una definición de arte tridimensional, por la búsqueda de la categoría de escultura. Actualmente la escultura se encuentra imbricada con otras disciplinas que la acercan a la reflexión y crítica desde el terreno escultórico en unión con disciplinas como la arquitectura y el entorno.

Observamos que en la contemporaneidad, la escultura se apropia de un lugar ontológico de “ser” una representación en “sí”. Aunque no tenga un sentido determinante de qué es escultura, si puede reconocerse en diversas disciplinas, como en la arquitectura, el arte urbano y *land art*, por mencionar sólo algunas. En donde es muy sutil la línea entre una disciplina y otra. Así se reconoce a la escultura como sujeto de interpretación, donde el intérprete siempre estará relacionado con la obra y su entorno, generando relaciones entre: creación-escultura, ciudad-entorno, vinculadas con el sentido de una época que permite la imbricación de la escultura dentro de un entorno propio.

Hoy por hoy, el entorno urbano tiene la necesidad de la presencia física de la escultura, para su incidencia en la sociedad contemporánea como un medio de posibilidades conceptuales, estéticas, expresivas y críticas. Desde esta perspectiva me acerco a la disciplina del arte tridimensional y a su relación con el entorno. De este modo, el paisaje y la escultura encauzaron el trayecto de la investigación para colocar la propuesta escultórica pero desde un análisis de la percepción. Es decir, retomé el método

fenomenológico que propone Maurice Merleau-Ponty, particularmente la percepción del mundo como analogía para la creación de mi paisaje escultórico, ya que el autor explica cómo la percepción no es un simple recordar sino un innovar, es decir que los recuerdos nos sirven para desarrollar el horizonte de nuestra percepción. En este sentido, establecí un intercambio entre el proceso creativo y la obra, en ese acontecer de imágenes que emergen sin recuerdo propio, el caso de mi obra, en la cual surgen los paisajes de mi memoria de vida.

De esta manera, la percepción que propone el autor, me permitió tener una teoría que fundamentó mi propuesta: paisaje-memoria. A través de la percepción visual, psicológica, emocional, física y cognitiva en relación con mi conciencia y mundo actual logrando la urdimbre en mi relación con el proceso creativo y mi obra final.

No obstante la investigación se vinculó a dos propuestas más, por una parte el movimiento del *Land art*, el cual expone características profundamente ligadas con la naturaleza y su entorno, con un lenguaje de la tierra y sus materiales. Una propuesta que renuncia a la creación de objetos galerísticos, a favor de la experiencia artística y creativa en un entorno natural haciendo uso de formas y materiales orgánicos.

Por otra parte, el arte urbano me brindó las necesidades del arte tridimensional de vincularse con los espacios arquitectónicos, buscando una armonía en el entorno ya establecido. Movimiento que muestra la ciudad como un objeto artístico en sí mismo, pero a través de la estimulación de las relaciones con los individuos y el análisis de los aspectos estéticos.

De estos dos movimientos, retomé algunos aspectos para el desarrollo de esta investigación y obra, anclando el entramado de la categoría intermedia; paisaje-memoria, la relación del proceso creativo y la percepción. Se nombra categoría intermedia por la propuesta que realiza la doctora Rosa Nidia Buenfil, que si bien, está enfocada a la investigación educativa, me funcionó para la creación de una nueva categoría en el proceso creativo, con lo cual expliqué que mi propuesta no se inclinaba ni al

land art ni al arte urbano, sino que retomaba cualidades de cada una, pero que mi obra personal no se situaba en alguno de los movimientos, que se encontraba en medio de ambas propuestas, pero con el complemento de otras características. Por tal motivo determiné una categoría intermedia que se designo: Paisaje-memoria.

Esta propuesta en primera instancia surgió de manera intuitiva, con la unión de los movimientos mencionados, la interpretación de mi obra y esencialmente con la percepción visual de mi memoria paisajística. El recorrido de la investigación permitió entramar tres aspectos importantes; por una parte recuperar y dar respuesta a mis preguntas de investigación: cómo la representación del paisaje personal en unión con la escultura contemporánea es determinante para modificar o crear un equilibrio entre cultura y naturaleza, y cómo se inserta la escultura contemporánea dentro del paisaje urbano empleando los elementos para lograr el efecto deseado y finalmente cómo la memoria determinan el resultado de mi obra.

El segundo aspecto es el resultado del referente teórico, es decir a partir de esta investigación obtuve como resultado dicho referente, haciendo uso de la propuesta filosófica de Merleau-Ponty, que me permitió ubicar la unidad y síntesis de mi proceso vivencial, analizando cómo las percepciones sensoriales me llegan del mundo, y se incorporan a mi memoria estableciéndose en un archivo fenomenológico propio de mis vivencias que son reflejadas en mi proyecto escultórico.

Finalmente el tercer aspecto ha sido mi referente empírico o mi objeto de estudio, es decir la propuesta visual, que ahora se denomina: paisaje-memoria. Este proceso de investigación me permitió aterrizar en esta categoría intermedia que fundamenta toda la propuesta y proceso creativo personal. La categoría intermedia; paisaje-memoria se volvió un concepto con significados que entrelazan y se ramifican en términos como lugar e identidad personal, es decir como un módulo de análisis que permite una ruta de lectura, en relación a valores formales y visuales, así como interpretativos, dando paso al sentido y significado de la obra como producto del entorno geográfico, cultural y social. De este modo la investigación resolvió los planteamientos iniciales y aumento el conocimiento creando ésta nueva categoría: paisaje-memoria, permitió analizar y aplicar como las vivencias y el mundo visible

está en conjunto con un todo que modifica las experiencias de cada sujeto que las vive y experimenta de forma diversa, hábitos o fenómenos que posteriormente dan resultado a la obra de cada creador organizando un sistema interno que lo anima a la creación, así como el mismo Merleau-Ponty lo expresó: el propio cuerpo está en el mundo como el corazón en el organismo; mantiene continuamente en vida el espectáculo visible, lo anima y lo alimenta interiormente, forma con él un sistema.

BIBLIOGRAFÍA

- Arthur C. Danto, (1999) **Después del fin del arte**, Paidós, Transiciones, Barcelona.
- Christopher Alexander, (1975) **Urbanismo y participación: el caso de la Universidad de Oregón**. Barcelona.
- Cynthia Freeland, (2003) **Pero ¿esto es arte?**, Cátedra, Madrid.
- David Knowlwa, 2000. **The Third eye, Bloomsbury Publishing**. Londres.
- Fernando Rivera, (2000) **El Urbanita. Política y Urbanismo**, SEP., México. Martin Ashton. Arquitectos del Paisaje, Atrium, España.
- Fernando Winfield, Comp. (2007) **Historia, teoría y práctica del urbanismo**. Universidad Veracruzana. México.
- Hal Foster, ed., **La posmodernidad**, Barcelona, Kairós, 1985
- Helen Escobedo, (1992) **Los iconos del poder y el arte popular por: Rita Eder**. Monumentos Mexicanos. De las estatuas de sal y de piedra. CONACULTA. Grijalbo. México.
- José García Leal, (2002) **Filosofía del arte**, Síntesis, Madrid.
- Juan Acha, (1997) **Las actividades básicas de las artes plásticas**. México.
- Luca Galofaro, (2004) **El arte como aproximación al paisaje contemporáneo**. Artscapes. GG.
- Martin Ashton, **Arquitectos del paisaje**, Atrium, España, 2002
- Mata-Clark Gordon, (1978) **Interview with Gordon Mata-Clark**. Exhibition catalogue. IVAM, Valencia. 1993.
- Maurice Merleau-ponty (1999) **Fenomenología de la percepción**. Editorial Altaya. Barcelona.
- Mc Grath Dorothy (2002) **El Arte del Paisaje**. Paidos. España.
- Michael Lailach, (2007) **Land Art**. Taschen, Alemania.
- Ofelia Cruz Pineda y Laura Echavarría; coord. (2008) **Investigación Social. Herramientas teóricas y Análisis Político del Discurso**. Casa Juan Pablo. México
- Oscar Olea, (1980) **El Arte Urbano**, UNAM. México.

Paul Virilio, (1984) **“Cuando el arte se convierte en paisaje”**. L’Espace critique, Christian Bourgeois, Paris.

Richard Sennett, (1975) **Vida urbana e identidad personal: los usos del desorden**. Barcelona.

Rudolf Arnheim, (1998) El pensamiento visual. Paidós. Barcelona.

.... (1993) **Consideraciones sobre educación artística**. Paidós. Barcelona.

Tonia Raquejo, (2003) **Land Art**, Nerea, tercera edición, Madrid, España.

PAGINAS WEB

<http://www.arqhys.com/contenidos/escultura-arquitectura.html>. Artículo escrito por: Luisa García. Miembro oficial equipo ARQHYS.com. Santo Domingo, Rep. Dom. Consultada en mayo del 2010.

<http://arte-tierraymaya.blogspot.com/2006/10/testimonio-de-un-land-art-una-de-las.html>. Un testimonio del land art, de una de las obras emblemáticas de Spiral Jetty, elaborado por Richard Smithson. 2005. Página consultada en febrero 2010.

http://www.freewebs.com/landart_cam/. Artículo sobre land art. Arte de la tierra de Miguel Moline Escalona. Consultado en octubre del 2009.