

Proyecto

“La línea, puente entre el dibujo y escultura”

Presentado por:

Vicenta Victoria Gómez

Dirigido por:

María del Carmen Marcos Martínez

Tipología 4

Producción artística inédita acompañada de una fundamentación teórica.

Valencia, Junio 2012



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

MPA
MÁSTER OFICIAL
EN PRODUCCIÓN
ARTÍSTICA

Desde el rojo profundo que late en el corazón, agradezco la ayuda generosa e incondicional a:

Mi tutora, María del Carmen Marcos Martínez, por su dedicación, pasión y entrega como Maestra, como ser humano en el cual reconozco la paciencia, confianza y fé depositadas en el proyecto. Su aliento, sostuvo la barca en marea alta y permitió llegar hasta la orilla.

A David Pérez, por alimentar nuevamente, el credo en la enseñanza.

A los profesores con los que intercambié saberes.

A la vida, por permitir el encuentro con las personas que realmente nutren la experiencia y el crecimiento interior. A estas personas les debo la consecución de la obra:

A Leonor, que llegó como un ángel,

A Ana Teresa Arciniegas, Carolina Bácares, Diana Cortés y Angélica Rodríguez que me sostuvieron en los momentos más difíciles.

A Dennis Slijvic y Eloysa Martínez, quienes con sus aportes, fueron claves en el proyecto.

Al corillo, Catalina Moreno, José Rodrigo Moreno, Vanessa Hernández, Sergio Velasco, Chiara Sgaramella, Stacy Pastor, Olivier Tovar, que con sus manos lograron dar forma a la imagen, por su amistad.

A Luis Fernando Acevedo, por estar presente.

A mi madre, por sembrar la semilla de la flor que hoy se abre.

A mi familia, por su amor, aún en la distancia.

A Kamicha, Angela y Antonio, por todo lo que recibí y aprendí a su lado.

A Francisco Benavent y Raúl León Mendoza, por su paciencia, guía y colaboración.

A cada una de las personas involucradas en este proyecto y que tal vez no llegué a nombrar, le ruego mi disculpe y sepa cuan agradecida le estoy.

Decir gracias, no colmará el sentir con que el alma recibe el apoyo de los compañeros de camino.

INDICE

Introducción

I. MARCO CONCEPTUAL

1. La línea como puente entre el dibujo y la escultura

- 1.1.1. El dibujo como forma de pensamiento.
- 1.1.2. El dibujo como boceto-proyección.
- 1.1.3. El dibujo como medio plástico en sí mismo.
- 1.2.1. Instalaciones: en busca de un lugar
- 1.2.2. Una exploración a “El campo expandido” según Rosalind Krauss
- 1.2.3. Algunos encuentros entre el dibujo y la escultura
- 1.3. La Línea: borde flexible
- 1.4. Oscar Muñoz, imposible describir una ficha técnica
- 1.5. La columna sin fin de Brancusi

II. *La lección*, producción de la pieza

- 2.1. “La lección”, ¿ por qué el título de la pieza?
- 2.2. Orígenes del proyecto “La lección”
- 2.3. Algunos cruces entre el dibujo y la escultura desde el hacer
- 2.4. El error
- 2.5. Elementos que completan la pieza “La lección”

III. Proceso de realización de la pieza

- 3.1. El escritorio con pala o pupitre
- 3.2. La estructura en metal
- 3.3. La columna de libros
- 3.4. El espacio desplegado
- 3.5. Instalación de la obra

Conclusiones

Bibliografía

Introducción

El proyecto “*La línea, puente entre el dibujo y escultura*” se articula desde el indagar acerca de las relaciones que se establecen entre estas dos *disciplinas*; cómo se entretajan sus características y cómo influye el medio en la producción de la imagen. Por tanto el principal objetivo del proyecto será analizar cómo se definen el dibujo y la escultura como medios plásticos, cuáles son sus posibles relaciones y de qué forma se dan; todo esto desde una investigación teórica atravesando la producción plástica.

La investigación desarrollada en este proyecto no pretende ser histórica, ni pedagógica. Es pertinente con el lugar desde el cuál es elaborada: la práctica artística, constituyéndose en un documento que pretende argumentar, sustentar y suscitar reflexiones en torno al dibujo y la escultura como lenguajes plásticos y cómo se han podido establecer vínculos entre éstos dos. El trabajo práctico, la obra inédita, busca a través del proceso revisar, consolidar y refutar -dado el caso- los conceptos investigados.

Ésta memoria, da cuenta de ese trabajo. Y se articula en dos partes: marco teórico y trabajo práctico. El marco teórico se desenvuelve en la siguiente forma:

El título del proyecto “*La línea, puente entre el dibujo y la escultura*”, pasa a ser una pregunta generando tres apartados que buscan resolverla. El primero, indaga acerca del concepto del dibujo, como forma de pensamiento, las relaciones entre boceto y proyección, sus elementos plásticos, y como lenguaje plástico por sí mismo y cómo logra expandirse la definición y entrecruzarse con el territorio de la escultura. Se expanden las definiciones.

La segunda parte del proyecto, se refiere al proceso de la obra que da cuenta de la investigación, en donde se revisan los lenguajes plásticos citados anteriormente, la materia y su sentido, las transformaciones en el proceso de producción, el proceso de aprendizaje y el error como elemento que articula el discurso interno de la pieza; las acciones y la imagen que finalmente se producen.

El discurso interno de la obra se construye desde la experiencia de regresar al aula de clase, ésta vez no como docente, sino desde el otro lugar, como estudiante; y desde ese otro punto de vista revisar, a través de los docentes con los cuáles interactúo en el aula, métodos de enseñanza, estrategias y dinámicas de las clases; el papel del docente como sujeto activo en la enseñanza de los universos desconocidos. Tema, que es el eje principal en la pieza producto del proyecto.

El tercer apartado, corresponde, a la materialización y descripción de los procesos implicados en la producción de la pieza; interpelados por la investigación teórica.

El Máster en Producción Artística, me ha permitido profundizar en la importancia que tiene la práctica constante del hacer como una acción de pensamiento. Considero de gran valor basar el desarrollo de la obra artística en el conocimiento del oficio, en las particularidades técnicas de cada lenguaje, para que ellas enriquezcan y potencien su capacidad discursiva desde una solidez formal.

La producción en medios gráficos y escultóricos, me han permitido comprender mejor las relaciones que se establecen entre un proyecto y su concreción, entre una imagen bidimensional y una tridimensional, cómo opera la materia y los procesos de abstracción que se llevan a cabo en relación con un contexto, los cuales conducen y amplían la capacidad creativa que finalmente tiene por objetivo activar la reflexión de los sujetos como individuos y como comunidad frente a su entorno. De allí, que el proyecto “La línea, puente entre el dibujo y la escultura”, se construya desde la producción de una obra inédita con el fin de reflexionar entorno a la producción artística, apoyándose en la formulación de una pregunta, que intenta ser resuelta desde la investigación teórica y práctica.

1. La línea como puente entre el dibujo y la escultura.

1.1.1. *El dibujo como forma de pensamiento.*

“*Dibujar es equivalente a pensar*”, dice Bruce Nauman, pero ¿qué es pensar? Para responder a ésta pregunta acudo a unas notas de la conferencia “El color pensado en sí mismo”¹, en donde Jean –Luc Nancy, retoma el título de la obra de Martin Heidegger, ¿Qué quiere decir pensar? La palabra pensar proviene del latín *pensare*, “pesar”, “sopesar”, es decir, entro a considerar la cosa. Desde allí, Nancy, establece que el pensar significa “una relación con algo”; por tanto ello deriva en una experiencia del “Yo” con el afuera; pero esta experiencia no corresponde a la experiencia sensorial sino trasciende a la experiencia de la comprensión de la cosa. Es cuando el ser está implícito en el algo.

*“El pensamiento es la prueba del espíritu en contacto con el afuera, de todo el afuera del mundo y del afuera en sí mismo”*², éste momento clave, es aquel que considero que se produce (o relaciona) en el justo instante en el que dibujamos. Entramos en contacto con un afuera que intentamos comprender y ésta comprensión es alcanzada en la medida en que lo conocemos y nos involucramos con él.

Pensar, reflexionar, comprender, son acciones que se suceden en el intento por asir el mundo. Cuando dibujamos traemos al aquí y al ahora la imagen de aquello que tenemos en la mente, intentamos definir la idea de aquello habita en nuestro interior en relación con lo que está fuera de nosotros, dentro de lo cual estamos inmersos.

¹ Nancy, Jean-Luc, “La couleur pensé par elle-même”, Ciclo de conferencias en la Universidad Politécnica de Valencia, España.

² Ibídem

*“Algunos (dibujos) se hacen con la misma intención que se escribe: son notas que se toman”*³, continua Nauman. Notas de la expresión de un pensamiento. Notas que buscan hacer tangible aquello que habita en nuestro interior.

El proceso de dibujar involucra la forma en que percibimos el mundo, nuestra experiencia con él. En el dibujo la mirada es fundamental, pero no es la visión la que nos permite el acceso al mundo que habitamos. Es nuestro cerebro el que interpreta lo que observamos, pasa por el conocimiento que tenemos de las cosas, analizamos la información recogida y lo sintetizamos en un algo que volcamos desde nuestro interior hacia un afuera nuevamente.

La relación dinámica, ojo-mente-representación, por medio de las cuales se construye un dibujo es afectada a su vez por la experiencia que el individuo tenga del mundo; el lugar en el que crece, la carga cultural que recibe, es decir, el contexto social y cultural en el que se estructura su forma de pensar el mundo. William James resume el fenómeno perceptivo en la siguiente frase: “Lo que percibimos proviene tanto del interior de nuestra cabeza como del mundo exterior”.

*“Todo percibir es también pensar, todo razonamiento es también intuición, toda observación es también invención”*⁴, asevera Rudolf Arheim. De allí conecto con el hecho demostrable ya, que consiste en reconocer el dibujo como una “acción de pensamiento” y no como una “actividad manual limitada”.

³ NAUMAN Bruce, en *Las Lecciones del dibujo*, Gómez Molina Juan José, Cátedra, Madrid, España, 1995, p. 33

⁴ ARHEIM Rudolf, *Arte y percepción visual*, Alianza Editorial, Madrid, España, 1989, p.18

En el proceso continuo de observar el mundo, se construye una relación en la que nuestra mirada se enriquece y nos permite ampliar la percepción que tenemos de él a la vez que nos permite ampliar nuestro conocimiento que tenemos acerca de las cosas. Ver es comprender.

1.1.2. El dibujo como boceto- proyección

En éste proceso de pensamiento que se produce al dibujar, al hacer tangible una imagen de la mente, el boceto o proyección aparecen como alternativas para la consecución de la idea.

Trazos aparecen sobre un soporte, son pensados y repensados buscando un desarrollo de la idea que deseamos proyectar; medio flexible por naturaleza, en donde las posibilidades se despliegan hasta realidades imposibles. La imaginación se potencia, y en un juego contorsionista se desplaza de una posibilidad a otra.

Para Arheim,...”*La visión resultó ser una aprehensión de la realidad auténticamente creadora: imaginativa, inventiva, aguda y bella.*”⁵ *Mirar no es ver, suponiendo que en el ejercicio de mirar pasamos por alto los acontecimientos y fenómenos de nuestro diario vivir, lo que no implica que debemos prestar atención a todos y cada uno de ellos; sin embargo si vemos, como lo hacemos cuando realizamos un dibujo nuestra concepción de las cosas cambia, se transforma. Al seleccionar y analizar por medio del dibujo una realidad tangible la capacidad de reflexión en torno a las cosas diversifica e incrementa el potencial imaginativo, la visión. Me refiero aquí, a la visión que se desarrolla en la mente, la cual responde perceptivamente a la memoria visual y a estímulos sensoriales para crear y recrear.*

⁵ ARHEIM Rudolf, *Arte y percepción visual*, Alianza Editorial, Madrid, España, 1989, p.17

Ahora bien éste proceder de la visión tiene su origen en el principal órgano de percepción en la acción de dibujar: *“El ojo, que es la ventana del alma, es el órgano principal por el que el entendimiento puede tener la más completa y magnífica visión de las infinitas obras de la naturaleza”*⁶. El ojo, posee la capacidad de indicarnos fenómenos diferenciados como son la distancia, el tamaño, la luz, la sombra y hasta describirnos una superficie táctil, que unida a nuestra memoria de la experiencia completa el fenómeno sensorial; las formas toman significado. Sin embargo, cabe recordar que es el trinomio ojo-mente-mano quien realiza la acción de dibujar, y sin la relación ojo-mente no podríamos inferir una realidad, pues realmente es el cerebro quien procesa la información recogida por el *ojo*. A su vez la mano, nuestro propio cuerpo, es quien se encarga de hacer tangible para nosotros y para los otros nuestro pensamiento visual.

Cuando observamos el mundo desde el interés por comprenderlo, por aprehenderlo, lo que encontramos son las estructuras mismas de las cosas, que nos permiten desde su apertura hacia el Yo, generar nuevos sentidos. Es en el conocimiento de la estructura donde la creación encuentra un lugar para cuestionar y replantear el universo que habitamos y cómo nos relacionamos con él. Surgen entonces las imágenes, en la reflexión visual. Apuntes mínimos dan cuenta de la estructura primera con la que queremos atrapar lo que se desarrolla en la mente. Al llevarla sobre un soporte ésta se estira en su concepto original, se retuerce, es maleable, pues en el tránsito mente-soporte la reflexión no se detiene y es siempre cambiante hasta el momento en que demos por encontrado aquello que buscamos.

⁶ DA VINCI Leonardo, *Cuaderno de notas*, Edimat Libros, España, p.52

Cito a Juan José Gómez Molina, quien en su libro las lecciones del dibujo, realiza una reflexión desde la etimología de la palabra esbozo y boceto de la siguiente manera:

“...esbozo y boceto son palabras que en castellano están tomadas del italiano bozzeto, que deriva a su vez de bozza, nombre dado a una piedra sin desbastar, una pieza sin terminar, no acabada. Bosquejo es una palabra derivada de bosquejar (tomada de bosc=bosque) que significa desbastar un tronco. Croquis es un término que está tomado del francés, deriva de croquer y significa: indicar sólo a grandes rasgos.”⁷

Esto para nombrar el carácter de germen que posee el boceto, las anteriores acepciones coinciden en señalar el boceto como la primera acción de algo que es y se encuentra en proceso; la mente está en un proceso continuo de elucubración, generando alternativas por concebir. Una vez la imagen de la mente está sobre un soporte, la exploración se abre y más ideas se generan mientras trazamos, la fluidez del pensamiento acude en el proceso creativo.

Las ideas que surgen en la mente poseen un carácter etéreo que mediante la acción de dibujar se desarrollan experimentando cambios en el tránsito por lograr asirlas, durante la búsqueda de coherencia entre lo visto en la mente y lo representado. Es precisamente éste carácter flexible del dibujo, lo que permite indagar, especular y transformar; es decir *imaginar*.

⁷ GÓMEZ MOLINA Juan José, “Las Lecciones del dibujo”, Cátedra, Madrid, España, 1995, p.307

Las imágenes que brotan del proceso reflexivo durante la realización del boceto, surgen de lo que está en nuestro interior; de las estructuras que hemos construido desde la experiencia.

En el proceso reflexivo que se produce mientras dibujamos, aparece un dibujo tras otro, donde lo fortuito o el error pueden dar lugar a encuentros que pueden sobrepasar toda expectativa.

1.1.3. *El dibujo como medio plástico en sí mismo.*

Anteriormente he mencionado la flexibilidad que posee el dibujo en la configuración de una idea, también he insistido acerca del potencial imaginativo que desarrolla cuando hemos logrado aprehender el mundo, cuando nos hemos volcado hacia la cosa y la cosa hacia nosotros, para lograr la comprensión del mundo.

Ahora bien éste papel configurador de la idea se desprende de una primera acción que consiste en trazar un punto, que será después una línea y tal vez llegue a ser una mancha intentando capturar lo que está fuera de nosotros sobre un soporte o en nuestro interior. Aparece la magia; intentar representar lo que “vemos”. Deseamos abrazar el mundo por medio de la representación- presentación.

“El dibujo como representación marca el intento más radical del ser humano por vencer la necesidad de los acontecimientos, en el deseo de volver a hacer presente por medio de la imagen la idea que tenemos de ella misma”⁸ , dice Gómez Molina.

Aprender el mundo, aprender de él, conocerlo y reconocernos en él. Las formas de presentar una imagen y representar varían según el contexto para el cuál se definan, por ejemplo, será diferente la representación que de una mesa trace un “diseñador” con el objetivo de que un tercero pueda interpretarlo y pueda llegar a construirlo en tres dimensiones, como sucede con un dibujo técnico. Ahora bien, también será diferente el mismo motivo, la mesa, como germen de la idea que

⁸ GÓMEZ MOLINA Juan José, *Las Lecciones del dibujo*, Cátedra, Madrid, España, 1995, p. 23

tenga el diseñador y su proyección; por tanto también será diferente la forma en que un “artista” vea la misma mesa, podrá configurar imágenes más allá sobrepasando el uso de la mesa y dando lugar a otras configuraciones de sentido. Sin embargo, pese a que la configuración y lectura de los dibujos sean distintos y diversos, el lugar de origen se mantiene común: *“el dibujo como elemento definidor de la idea”*, tal como lo nombrara Gómez Molina.

Aparejado con el proceso de configuración de la imagen de la mente, el proceso de representar lo observado, permite comprender estructuras de pensamiento que generan preguntas a su vez acerca de nuestra forma de comprender el mundo.

La acción de trasladar una imagen tridimensional, que posee largo, ancho y profundidad; en donde además la luz interviene configurando superficie y volumen; lo considero un acto mágico. Es llegar a comprender e interpretar la dirección de una línea en el espacio, que se curva, se pliega y se repliega, por ejemplo, para luego llevarla y dar la *sensación* de profundidad sobre una superficie plana que despliega como una ventana y nos permite ver es hacia nuestro interior en el movimiento de lectura e interpretación de la imagen.

Qué a través de una línea logremos encerrar y configurar una forma es asombroso, tanto como el descubrimiento que tiene un niño el tomar una crayola y ver como su movimiento queda registrado, dibuja una huella. Uno y otro son formas diferentes de concebir el dibujo, pero el acto de registrar un afuera nos permite vernos a nosotros mismos, es el estar aquí.

En el proceso de enseñanza-aprendizaje, lo menciono desde el lugar que tengo como educadora y estudiante y desde la mirada occidental que estructura mi

pensamiento, pueden darse formas de configuración del universo latente que nos envuelve, para algunos éstas formas funcionarán, para otros, otras y sin embargo, es en el proceso de intentar configurar a aquello que vemos que la apertura hacia la comprensión se da. Estamos ante un árbol, una rama se pliega hacia nosotros y comienzan las preguntas, ¿cómo dibujo el árbol? La pregunta abarca desde el origen de la pregunta de por qué quiero dibujar éste árbol y no otro, el lugar en el que me ubico, la distancia, el tamaño con que lo construiré en el soporte, los materiales, si es línea o si será mancha el gesto, si será una aproximación a lo visto o será un punto referencia para crear...preguntas que otorgan un sentido a lo que vemos y hacemos.

Las diferentes formas de representación para un mismo objeto nos indican un sistema de pensamiento. Con anterioridad mencioné el ejemplo de la configuración de la mesa para un diseñador, un técnico y un artista en donde la *función* del dibujo determina su carácter e interpretación. Sin embargo anoté, también, su papel como elemento configurador de la idea. Ahora bien, el gesto de quien traza líneas y manchas para dar lugar a una imagen es un gesto vital, creador.

El dibujo, suele interpretarse como un camino o un medio para llegar a un resultado diferente de sí mismo, de lo que está allí. Pero no es sólo eso, está acción que tiene el trazar y plasmar una imagen sobre un soporte señala un movimiento interior, una pulsación. Si, son como “notas que se escriben”, como señalaba Nauman, pero es en ese impulso creador donde reside su génesis. Qué puede ser más vivo y más latente que éste acto. Comprendo el carácter de germen que posee cuando aparece una idea y como se desarrolla en la reflexión visual, pero también es cierto, que la fluidez con la que nuestro cuerpo integro, realiza al hacer tangible lo que hay en nuestro interior es un acto creativo.

Si un dibujo es bueno o malo, es un territorio en el que prefiero no profundizar ahora, sin embargo si prefiero señalar ese impulso primero; el hecho del que dibujo es.

Dentro de la categoría de un dibujo "malo", se discute la capacidad de representación que tiene quien lo construye, se discute también el error. Somos seres en constante aprendizaje y construcción, somos seres en proceso, somos un "boceto", retomando la definición que encontrara Gómez Molina para la palabra.

El error, el equívoco, es lo que nos permite descubrir y comprender el ser de las cosas mismas. Es potencia. Es desde allí donde aprehendemos y aprendemos, donde la experiencia se nutre. Donde crecemos y podemos elevar nuestras ramas al cielo y hundir nuestras raíces para extendernos, sabernos en lugar que habitamos y ser tocados por el mundo.

Trazar, plasmar, concretar, representar, son acciones de un gesto, de una pulsación, de un latir, de un acto creador en donde el dibujo aparece como un lugar de encuentro del yo con el mundo. Es expresión en sí mismo.

Observaciones:

Rosalind Krauss en su texto *Pasajes de la escultura moderna*, cita a Duchamp y Brancusi para hablar acerca de las formas de *Readymade*, en donde menciona la influencia del pensamiento fenomenológico y estructuralista en el arte del siglo XX.

Desde allí, nos muestra como Duchamp, a través de la gran pregunta acerca de *¿qué es lo que “hace” una obra de arte?* replantea la posición del artista cómo creador-productor, cito:

*“Era un objeto sobre cuya realización él no había ejercido ningún control en absoluto. No portaba, por tanto, la huella de ningún acto de creación; es decir, el objeto no aparecía como algo originado en la matriz de las ideas o emociones personales del escultor”*⁹

El proceso de creación que actuaba sobre la materia se ve desplazado por la acción de un gesto, seleccionar, por la acción de preguntar.

“Una de las respuestas sugeridas por los *readymades* incita manifiestamente a ver la obra no como un objeto físico, sino como una pregunta, y la creación artística, por tanto como una forma perfectamente legítima de la actividad especulativa de formular preguntas”

Consecuentemente, se abre ante mí la pregunta acerca del dibujo como acto creativo; en el aparte “el dibujo como medio plástico por sí mismo”, sustente el carácter del dibujo, no como un medio para un fin sino como una expresión de pensamiento; esto confrontado con la pregunta de Marcel Duchamp, *¿qué es lo que “hace” una obra de arte?*, puede llegar a sustentar o por el contrario desbaratar la propuesta.

⁹ KRAUSS, Rosalind, *Pasajes de la escultura moderna*, Ediciones Akal, Madrid España, 2002, p.83

Sí sostengo que el dibujo “es elemento definidor de la idea”, podría encontrar apoyo en la idea de entender el arte como una propuesta especulativa de formular preguntas; anteriormente mencioné la capacidad reflexiva que posee el dibujo y aquí habría un encuentro; sin embargo, hallo también en el hecho mismo de trazar y concretar una imagen a través del dibujo un acto creativo, en tanto que hay un impulso generador que es traído al aquí y ahora, es lugar de desencuentro con los planteamientos de Duchamp, puesto que el gesto creador de la obra viene dado, para él, en la acción de selección. La acción del acto creador está en el pensamiento. Ya no es el gesto como huella, de un nosotros volcado hacia a un afuera, sino la actividad reflexiva.

¿Ésta acción de selección comporta una huella un gesto? Podría responder que sí. Entonces la discusión se disuelve. Tanto el uno como el otro son acciones de pensamiento que involucran un sujeto.

1.2.1. Instalaciones: en busca de un lugar

Para acercarnos al terreno de la instalación y *el campo expandido*, acudo a Rosalind Krauss, quien realiza una revisión desde su libro *Pasajes de la escultura moderna*¹⁰ al concepto de *escultura*, apoyándose en Lessing, quien afirma que la escultura es una “arte que tiene que ver con el despliegue de los cuerpos en el espacio”¹¹, pero también sustenta el carácter estático dentro las artes visuales que le hace diferente a las artes que implican tiempo, como la poesía.

La diferencia entre un acontecimiento temporal y otro estático, será una de las principales preguntas que se formule Lessing al tratar de definir si hay consecuencias en ello para las formas artísticas implicadas en uno u otro modo de construcción.

*“Debido a ésta condición, al espectador las relaciones establecidas entre las partes separadas de un objeto visual que se le presentan simultáneamente, están ahí para ser percibidas y captadas todas a la vez.”*¹²

Pero acaso, ¿no hay quiebre en ésta afirmación? ¿Está simultaneidad, acaso no reclama la presencia de un espectador en el tiempo? Al respecto Lessing hace la siguiente observación:

¹⁰ KRAUSS, Rosalind, *Pasajes de la escultura moderna*, Ediciones Akal, Madrid España, 2002, p.9

¹¹ LESSING, Gottold, Laocon, en KRAUSS, Rosalind, *Pasajes de la escultura moderna*, Ediciones Akal, Madrid España, p.9

¹² KRAUSS, Op cit. P. 11

*“Todos los cuerpos, sin embargo existen no sólo en el espacio, sino también en el tiempo. Tienen una duración, y en cualquier momento, pueden adoptar una apariencia diferente y entrar en relaciones diferentes. Cada una de esas apariencias y agrupamientos momentáneos ha sido el resultado de una precedente, puede ser causa de una consiguiente y es por tanto el centro de una acción presente”.*¹³

De ésta forma, Krauss, afirma “Cualquier organización espacial encerrará una declaración implícita sobre la naturaleza de la experiencia temporal”¹⁴. Por tanto, la escultura moderna coincide con el pensamiento fenomenológico y estructuralista, dentro de los cuales *“El significado depende del modo en que cualquier forma de ser contiene la experiencia latente de su opuesto: la simultaneidad siempre contiene una experiencia latente de secuencia”.*¹⁵

Es ésta tensión entre opuestos es lo que caracteriza a la escultura moderna; el hecho de que sus artífices visualizaran está dualidad intrínseca a su naturaleza.

Jean Luc Nancy dice, “Yo me acerco a la cosa y la cosa se acerca a mí”¹⁶, para recordar lo que implica la experiencia del ser en el tiempo y el espacio. Es ésta característica de *pensar, sopesar y percibir*, lo que implica de forma directa a un sujeto con la experiencia de la obra. En la instalación ésta apertura se potencia al tener que ser el “espectador” quien complete el sentido de aquello que *habita*, en la acción de *estar*.

¹³ LESSING, Gottold, Laocon, en KRAUSS, Rosalind, *Pasajes de la escultura moderna*, Ediciones Akal, Madrid España, pp. 11-12

¹⁴ KRAUSS, op. Cit, p. 12

¹⁵ Ibid

¹⁶ NANCY, Jean-Luc, “Notes. La couleur pense par elle-même”, texto inédito mecanografiado presentado por el propio autor en las *Jornadas en torno al pensamiento de Jean-Luc Nancy. Las Figuras Madres*, Valencia, Institut Français, 14-18 de noviembre, 2011.

1.2.2. Una exploración a “El campo expandido” según Rosalind Krauss

Para intentar esclarecer qué es la instalación, medio plástico desde el cual propongo la imagen del proyecto analizado en este trabajo final de máster; haré una breve revisión a “El Campo expandido” de Rosalind Krauss¹⁷, para luego refutar o sostener algunos de sus planteamientos desde Illya Kabakov y su texto “De las instalaciones”¹⁸. De esta forma, el camino podrá ser más claro.

Para la década de los años ochenta, surgen nuevas expresiones artísticas que son difícilmente catalogables como “escultura”, dentro de la definición que de este término se hacía hasta ese momento. Para ello Krauss, intenta hacer una revisión de aquellos elementos que han determinado qué es la escultura. Cabe señalar la tendencia estructuralista en el pensamiento de Krauss, pues marca su discurso.

La escultura, en su definición, estaba asociada a la lógica interna del monumento, a la arquitectura; “...una escultura, es una representación conmemorativa. Se asienta en un lugar específico y habla en una lengua simbólica sobre el significado o uso de dicho lugar.”, y continúa, “...una señal en un lugar concreto para un significado/acontecimiento específico.”¹⁹

¹⁷ KRAUSS, Rosalind, *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.

¹⁸ KAVAKOV, Illya y Groys Borys, *De las instalaciones un diálogo*, otoño 1990, en Revista Juan Valdez, número 1, Bogotá- Colombia.

¹⁹ KRAUSS, op. Cit., p.292.

Ésta característica vendría a disolverse con Rodin y sus obras las *Puertas del infierno* y *Balzac*, puesto que ambas obras sufren de lo que Krauss nombra como “deslocalización” o “pérdida del lugar” del monumento y paso a la “autorreferencialidad” de la obra, al no llegar a ubicarse en el lugar para el que fueron diseñadas y estar cargadas por la subjetividad de la artista.

La escultura obtiene una “condición negativa”, en tanto que se desprende de la especificidad de ser la señal de un algo, para ser autónoma por ella misma. El desprendimiento del monumento, conduce a que la escultura absorba su base y la separe de su ubicación; “La base se define de éste modo como esencialmente transportable, con la señal de desubicación de la obra integrada en la propia médula de la escultura.”²⁰

La condición negativa de la escultura queda señalada en la siguiente frase: “...la escultura era aquello que estaba sobre o en frente de un edificio y que no era el edificio, o aquello que estaba en el paisaje y no era el paisaje” Función doblemente negativa que deriva en ser aquello que no se es. He aquí el “campo expandido”: “...se genera de este modo problematizando el conjunto de oposiciones entre las que se encuentra suspendida la categoría *escultura*”²¹

Con lo que nos encontramos, es frente a una propuesta para “*pensar en otras formas*”, la ruptura es de carácter histórico y de transformación *estructural* en el

²⁰KRAUSS, Op. Cit., 294

²¹ KRAUSS, Op. Cit., 295

ámbito cultural. Son estructuras de pensamiento que se manifiestan en los planteamientos generados desde los medios plásticos.

“En la situación de la posmodernidad, la práctica no se define en relación a un determinado medio –la escultura–, sino en relación con las operaciones lógicas sobre un conjunto de términos culturales, para las que puede utilizarse cualquier medio...”²²

Es entonces cuando la exploración del entorno que hace un artista, sobrepasa a los medios, a un material o a la percepción de un material para dinamizarse desde la situación cultural.

En este punto, tomo como referencia el texto “De las instalaciones un diálogo”, conversación entre Borys Groys e Illya Kabakov, en el año 1990; puesto que es el punto de vista de un artista acerca de qué es la instalación.

Para desarrollar e intentar definir ¿qué es la instalación? , Illya Kabakov realiza un paralelo con la evolución de la pintura, dentro del arte occidental. Evolución, que según él, se organiza en tres estadios: icono, fresco y pintura tal como la conocemos hoy día. Al referirse al icono, señala que el carácter de éste se encuentra “...conectado con un sujeto simbólico, metafísico, altamente significativo y separado de este mundo: un sujeto sagrado.”²³. Respecto al fresco, argumenta que se nos presenta como una “historia desplegada en cuadros”, que debemos observar de forma simultánea; y al establecer la relación con la pintura, como tercera etapa, dice:

²² KRAUSS, Op. Cit., 301, 302

²³ KAVAKOV, op. Cit., p.161

“La pintura es una alteración radical del fresco en el sentido de que la atención se fija en un solo cuadro del fresco y el marco de este cuadro se pierde en la lejanía. La historia es remplazada por el espectáculo, o sea el teatro y por primera vez vemos el espacio que está al otro lado de la pared, es decir una ventana.”²⁴

Una ventana que “presenta el mundo como un escenario”, para la cual se han agotado el repertorio de imágenes. Kavakov, establece que desde allí la instalación aparece como “la cuarta fase del arte plástico”. Sin embargo, apunta:

“La pintura no es desplazada por la instalación, ella es parte de la instalación como un objeto más... La pintura no ha sido conquistada. Existe en lo más profundo, y en el centro, del mundo como algo que apunta a su pasado.”²⁵

Ante esta posición de apertura de la pintura como una ventana en la cual el mundo se presenta y representa, y que ha sido “agotada”, Boris Groys resalta en relación con la instalación:

“...emerge una actitud diferente hacia la realidad. Una instalación es una parte de la realidad. En ese sentido se puede decir que el mundo entero es una instalación, que cualquier pedazo del mundo es una instalación.”²⁶

A lo que Kavakov responde, que la instalación, insiste precisamente, en mostrar que ella misma no es más que pura realidad, una realidad en la que su sentido es

²⁴ *Ibíd.*, p. 162

²⁵ *Ibíd.*, p.163

²⁶ *Ibíd.*, p.165

reconstruido por el espectador a través de la lectura que realiza de los elementos que la conforman y lo sostiene de la siguiente forma:

“ El mayor sustento de una instalación es que juega precisamente con el hecho de que todos los elementos son conocidos, pero lo que es armado, no es la suma de estos objetos, es una entidad completamente nueva y desconocida...[es]...Una invocación, no una ilusión.”²⁷

Para que una instalación cobre sentido son indispensables un espacio, unos elementos que configuran sentido, un espectador y por supuesto, el tiempo. (No menciono el papel del artista, puesto que está implícito). El espacio en el que se emplaza una instalación, modifica la experiencia. En un principio, para la instalación el lugar específico en donde se emplazaba era parte esencial, puesto que aquél otorgaba significado a la obra. El *emplazamiento* desde el cual se proponía, también fue un recurso para cuestionar el “cubo blanco” y sus implicaciones.

Al respecto tanto Kabakov como Groyz, sostienen el particular poder que ejercen los museos como lugares dentro de los cuales, ahora, se construyen las instalaciones. El museo, con su carácter burocrático e insignia de poder. Groyz, apunta, el desplazamiento de lo sagrado dentro de las iglesias y palacios al nuevo recinto, al cubo blanco que inaugura y establece qué es Arte. Encuentro paradójica ésta vinculación entre la instalación y el museo, puesto que la instalación, como decía Ilya, reclamaba el llamado a la realidad a través de la selección de objetos que no eran más que “basura”²⁸ dispuestos en el espacio

²⁷ *Ibíd.*, p.168

²⁸ Kavakov, se refiere al sentido ontológico de la basura así: “La basura une aquello que está más separado en la vida y lo une transcendentalmente. De esta forma la basura desempeña un papel sagrado y tradicional: unir en sacrificio todo lo profano, por fuera de este mundo.” En KVAKOV, op. Cit., p.172

según el criterio de su autor. La instalación pugnaba desde su naturaleza efímera y temporal por cuestionar el Arte, su producción y el contexto.

Manuel Borja, en su ponencia "*Modernidad invertida. Un marco de trabajo para el museo de arte contemporáneo*"²⁹, mencionó el carácter identitario y símbolo de poder, que surge en el siglo XVIII, con el colonialismo y que caracteriza al museo como institución estatal; por tanto, la relación instalación-museo, encuentra un punto álgido en cuanto la instalación supone una crítica al mercado y al sistema, siendo absorbida ella misma por el medio. Tanto Groys como Kabvakov, encuentran que la producción "ultra cara" de la instalación es una alternativa más en el camino de su producción.

Hasta el año de 1990, fecha en la que se desarrolla la entrevista, los elementos que estructuraban una instalación eran objetos *seleccionados*, intervenidos y dispuestos en el espacio para completar un sentido a través de quien habitara la obra. El hecho de *seleccionar* un objeto, guarda su origen con el ready-made y el art povera. Con anterioridad Kavakov, subraya la presencia de objetos "conocidos" articulando la instalación. Ahora bien, éstos objetos están cargados de sentido al configurarse como signos, de allí que Kavakov sostenga: "No existen signos que puedan serlo, sin ser al mismo tiempo, objetos. Paralelamente, Duchamp, demostró que no hay objetos que no pudieran ser signos."³⁰

Pero, ¿quién otorga sentido a éstos objetos-signos? El espectador, quien pasa no solo a contemplar sino a *habitar la instalación*. Él, desde su experiencia, tanto

²⁹ BORJA Manuel, ponencia en el Seminario UR-VESITAT, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, España, febrero, 2012

³⁰ KAVAKOV, op.cit., p.179

perceptiva como personal, construye la narrativa que late al interior de la obra, "...las instalaciones están totalmente orientadas hacia el espectador. Este, se podría decir, es el amo de la instalación ya que puede viajar a través suyo, mirándola por todos lados."³¹. Esta posibilidad de "mirar por todos lados", supone, para Groy, la imposibilidad de enfrentarse ante una "unidad consistente", para él la instalación será entonces, una estructura que se deshace. Para Kavakov, por el contrario, lo que ofrece esta multiplicidad de puntos de vista es un "sistema abierto", en tanto que se articula como un hecho temporal y dentro de un sistema semiótico.

Han transcurrido dos décadas desde que se diera esta conversación entre Groy y Kabakov. Tal cual como lo pronosticaran, la sofisticación ha entrado a participar en la producción de las instalaciones. Sin embargo, se ha ampliado el lenguaje; ahora no sólo la constituyen objetos encontrados, sino también el sonido, la imagen de video, "los nuevos medios", el movimiento y la acción participan de ella. El lugar donde se instaura, cobra cada vez más sentido dentro de su construcción. El museo, pasa a ser una de tantas posibilidades. La presencia de un alguien que la habite para que la reconozca, no ha dejado de ser fundamental. Es vital en la tensión y consecución de sentido.

³¹ *Ibíd.*, p.164

Más exploraciones

Intentar definir ¿qué es la instalación?, es una empresa tanto más compleja como pretender definir ¿qué es Arte?; no obstante, desde Krauss, (apoyada en Lessing), Kavakov y Groyes nos hemos aproximado a las siguientes constantes:

La instalación, ha surgido desde tendencias conceptuales que pretendían cuestionar desde el contexto sociocultural, la producción artística y la idea del “Arte”; la “unión entre arte y vida”. Mónica Sánchez, ante la inestabilidad del término, se aproxima a él de la siguiente forma:

“...tipo de manifestación artística tridimensional, interesada principalmente en la manipulación y activación del espacio en el proceso de relacionar elementos, tradicionalmente separados, en un todo articulado, y concentrado en la idea de interacción entre obra y experiencia física, subjetiva y temporal del espectador”³²

Dentro de esta “inestabilidad”, la instalación cobija y abraza otras prácticas que son inabarcables e imposibles de enmarcar dentro de alguna categoría, siendo ésta su principal característica. Espacio, sujeto y tiempo son los elementos fundamentales que la soportan. Los objetos como signos, dentro de su estructura, pueden pasar a ser un sonido, una acción, un video, una huella o la luz; la experiencia de quien habita la obra se despliega ante una infinidad de posibilidades en donde “penetrar” en ella es la acción vital.

El cuestionamiento que en un principio realizara la instalación al medio artístico desde su construcción en un “sitio específico” y fuera de la institución del museo,

³² SANCHEZ, Argilés Mónica, *La instalación en España, 1970-2000*, Alianza Editorial, Madrid, 2009, p.19

ha sido desplazado, según Sánchez, por algunas de las siguientes variantes; porque la obra más allá del lugar, posee un discurso interno que le permite situarse dentro de un lugar que le permita “reconstruirse” y porque las condiciones actuales en las que se desarrolla la instalación difieren de aquellas que rodearon su génesis. El “-estatus del arte y el artista en las sociedades contemporáneas-“, dice Sánchez, movilizan diversas alternativas en su producción y comercialización derivadas del factor económico.

Frente a la presencia temporal que reclama la instalación por parte del espectador, “en el aquí y ahora”, dentro de la experiencia de la obra; Sánchez, cuestiona el carácter “seudorreligioso” y “burgués” que le acomete esta singularidad. Ante ello no puedo sino refutar, que la experiencia estética no será superada de ninguna manera a la experiencia de *estar* en contacto directo con la obra, llámese instalación, pintura, fotografía, video, performance...aunque la característica de la obra, sea precisamente su *ser* en la reproductibilidad técnica. La experiencia perceptiva del contacto directo será por tanto indispensable.

1.2.3. Algunos encuentros entre el dibujo y la escultura

“La instalación borra las líneas de separación de las diferentes formas de hacer arte, entre pintura, escultura, arquitectura, fotografía, cine y vídeo, ready-mades, teatro y arte vivo, música, etc. [...]confunde el rol del artista con el del espectador. Funde arte y vida. En pocas palabras, la instalación puede ser cualquier cosa –puede ser todas las cosas- [...] no es sólo otra forma de hacer arte [...] por lo tanto “instalación” es una tautología”³³

Jonathan Witkins

En los anteriores apartados se ha tratado de indicar los posibles orígenes de la instalación como medio y su razón de ser; de donde se desprende esencialmente su actitud crítica como forma de pensamiento, como su flexibilidad permite abrazar diversidad de prácticas, sosteniendo un lenguaje plástico de amplio espectro en el cual la expresión y lo expresado crean una relación dinámica y viva. Las fronteras se diluyen ampliando el horizonte de posibilidades.

Se le ha vinculado a prácticas tan diversas y heterogéneas que no pueden ser categorizadas dentro de un género o medio y que sin embargo encuentran un lugar bajo ésta manifestación, como lo nombrara Erika Suderburg:

“La instalación está formada por una multitud de prácticas y actividades como: la soft architecture, el diseño, el jardín zen, los happenings, el bricolaje, los espectáculos de luz y sonido, las ferias mundiales, la arquitectura vernácula, los proyectos multimedia, los jardines urbanos, el land art, los earth Works, los panoramas de los años ochenta y noventa, el arte povera, las follies, los enviroments de los artistas “folk”. Abarca los planos de percepción e interpretación espacial, visual, aural” ³⁴

³³ SANCHEZ, Op. Cit., p. 24, 25

³⁴ *Ibíd.*, p.24

Esta apertura del término instalación es lo que permite que prácticas como “el dibujo”, también se amplíen. El dibujo considerado tradicionalmente como un registro de la realidad observada o un “medio para un fin”, ha sido replanteado desde la práctica artística; que ha cuestionado su naturaleza y sus medios. Las nuevas prácticas artísticas al vincular el arte con la vida, hicieron participe al espacio, al tiempo y al cuerpo (tanto del espectador como de su “autor) en un terreno donde la experiencia de la obra creara sentido al ser completada por quien la habitara. De allí conecto con el hecho de que el dibujo también sobrepasara su propio estatus para abrirse a la experiencia del sujeto con el mundo.

“Nosotros literalmente dibujamos en y sobre el mundo. Dibujar es parte de lo que significa ser humano”³⁵

Para el momento en que los artistas cuestionan el Arte y su producción, el acto de dibujar cobra nuevos sentidos, se despliega: ya no sólo correspondía al trazar sobre un soporte sino al acto mismo de pensamiento. Actitud que hoy día se mantiene. Pero no es sólo pensamiento, es acción, registro, intervención; el dibujo pregunta por su propia naturaleza, cuestiona lo que le rodea y puede hacerlo desde *lo abstracto, lo conceptual o lo representacional*; categorías que aún subsisten sin desplazar una a la otra.

Extraigo algunas ideas del libro Vitamin D, de Emma Dexter en el cual se resalta el carácter de pensamiento que posee el dibujo y su eficacia en el desarrollo de las ideas, al ser móvil, latente, flexible.

³⁵ DEXTER, Emma, Vitamin D, Phaidon, new York, 2005, p. 6, traducción propia. “-we literally draw in and on the material world. Drawing is part of what means to be human-“

... "Dibujar enfatiza la relación abstracta entre dibujo y pensamiento"³⁶

"Cada cosa que puedes proyectar como expresión en términos de dibujo-ideas, metáforas, emociones, estructuras de lenguaje, resultan del acto de hacer"³⁷

Richard Serra

"Dibujar es improvisación y siempre esta en movimiento, en el sentido que puede proceder hasta el infinito sin llegar a una terminación, continuamente parte de un proceso que nunca termina"³⁸

"...El acto de dibujar hace posible la identidad mágica entre pensamiento y acción, porque dibujar es el medio mas inmediato y por lo tanto puede proteger la identidad del pensamiento. Dibujar no es nunca una transcripción de pensamiento (en el sentido de escribir) sino más bien una formulación o elaboración del pensamiento en el mismo momento en el que se traduce una imagen"³⁹

Jean Fischer

³⁶ Op. cit. p.5, "Drawings emphasize in abstract form the relationship...between drawing and thought"

³⁷ Richard Serra en DEXTER, Emma, Vitamin D, Phaidon, new York, 2005,p.6, "Anything you can project as expressive in terms of drawing-ideas, metaphors, emotions, language structures. Results from the act of doing"

³⁸ Op. cit. p.6, "Drawing is improvisatory and always in motion, in the sense that it can proceed ad infinitum without closure completion, continually part of a process that is never ending"

³⁹ Op. cit. p.7, "The act of drawing makes possible the magical identity between thought and action, because to draw is the quickest medium and can therefore protect the intensity of thought. To draw is never a transcription of thought (in the sense of writing) but rather a formulation or elaboration of thought itself at the very moment it translates into an image"

Esta noción del acto de dibujar como acto de pensamiento permitió abrir la compuerta del medio para experimentarlo desde el cuerpo, el espacio y el tiempo como elementos fundamentales en su construcción; elementos que son comunes y también caracterizan la configuración de una instalación.

“Dibujar esta en todo lugar. Dibujar es parte de lo que significa ser humano-de hecho...”⁴⁰

Es esta mirada al mundo que se produce, el reconocimiento del lugar en el que estamos, lo que también permite reconocer que el Arte está implícito en la vida, no es un afuera de nosotros; y en esa medida hay un reconocimiento a nuestras acciones como parte vital en la construcción de un todo. Un gesto tan sencillo como garabatear, nos afirma la presencia de una aquí y ahora. Pensamos y volcamos nuestro pensamiento en un trazo, una firma, un trayecto, un rastro sobre la arena,...es entonces cuando toda la materia del mundo se vuelve medio y soporte, sobre él imprimimos unas marcas, o modelamos para generar unas formas. ¿Antes de la década de los sesenta, a quién podría ocurrírsele que realizando un trayecto constante, en un acto de ir y venir, de caminar, podría trazar una línea en el césped? Richard Long podría darnos cuenta de su acto con su obra “A line Made by Walking, 1967”

⁴⁰ “Drawing is in everywhere [...] Drawing is part of what it means to be human-indeed”



Richard Long

A Line by Walking

1967

Dexter señala dos caminos para comprender el dibujo hoy día: uno conceptual, “theoretical discourse of drawing”, ligado a lo más primitivo de nuestro origen al ser huella de la actividad humana, de donde se desprende que “All can be seen as a form of drawing”; en donde se cuestiona la propia naturaleza del dibujo, su carácter de infinitud.

El otro camino que plantea Dexter, para comprender el dibujo contemporáneo, es el dibujo que ha llegado a ser asociado con la experiencia humana desde narrativas asociadas a la historia, la memoria, lo íntimo, el sujeto, lo auténtico y no auténtico... lugares que incitaron a hacer una revisión acerca de la condición

humana y su lugar en el mundo. De igual manera que se revisaban las acciones, el lenguaje plástico del dibujaba se ampliaba; ya no era un lápiz el que se utilizaba sobre un papel sino podría ser utilizado un pintalabios para dibujar sobre un muro, por ejemplo.

“Fundamentalmente, es en este campo del dibujo es que las inherentes tensiones y contradicciones a estas dos direcciones curiosamente juegan”.⁴¹, dice Dexter. De ahí que toda la práctica artística contemporánea gaste su germen al posicionarse en la disyuntiva, siempre tras la pregunta del ¿por qué no? ¿Por qué no, por ejemplo, un dibujo hiperrealista puede ser conceptual? Es el ejercicio de la práctica del Arte; preguntar, cuestionar y en esa búsqueda por una respuesta descubrir o redescubrir posibilidades.

Llama mí atención, un fragmento en el que Emma Dexter, cita a Walter Benjamin para señalar una diferencia del “gran alcance”, que establece entre la pintura y el dibujo, y que de alguna manera se vincula con la revisión que proponía Kavakov al término “instalación”, desde una revisión a la pintura. Para ello, Benjamin señala que una pintura solicita ser vista de forma vertical, mientras un dibujo puede ser visto desde arriba. Benjamin, continua, refiriéndose a la pintura y el dibujo:

“...aquí vemos un problema profundo del arte y sus míticas raíces. Podríamos decir que hay dos secciones que atraviesan la sustancia del mundo: la sección longitudinal parece figurativa; de alguna manera contiene los objetos. La sección transversal parece simbólica, ya que contiene los signos”⁴²

⁴¹ Op. Cit., p.5 “Crucially, it is within the field of drawing that the inherent tensions and contradictions of these two directions are intriguingly played out”

⁴² BENJAMIN Walter en Op cit., p, 5, “...we see here a profound problem of art and its mythic roots. We might say that there are two sections through the substance of the world: the longitudinal sections seem representational; it somehow contains the objects. The cross-section seems symbolic; it contains signs”

De aquí extraigo dos ideas fundamentales que vinculo a la propuesta que Kavakov hiciera al termino “instalación” en su conversación con Borys Groys, titulada “de las instalaciones”. La primera tiene que ver con el paralelo que se establece de la instalación para Kavakov, y el dibujo para Benjamin en relación con la pintura. Ambos coinciden en que la pintura posee un carácter “de ilusión”, de una “ventana” que se despliega, de representación; mientras que para Benjamin, en el dibujo está implícito el fenómeno de comprensión del mundo, de estar en él. Kavakov al respecto apuntaba, que la instalación era un llamado a la “realidad”, a recordar la unión entre arte y vida, en su función de habitar. Otro de los cruces que encuentro entre uno y otra, el dibujo y la instalación, es cuando Benjamin relaciona “the cross-section” con lo simbólico y éste “poder mirar desde arriba un dibujo”. Aquí, dos de las características fundamentales de la instalación se traslucen para mí: el poder estar dentro de la instalación, como “experiencia de estar en el mundo”, y la segunda el experimentar no sólo un tiempo y un espacio sino una narrativa que se desarrolla en tanto habito la obra e interpreto los signos que la configuran.

Al respecto, agrego una observación de Dexter:

*“Por lo tanto, el dibujo no es una ventana abierta al mundo, sino un dispositivo para la comprensión de nuestro lugar en el universo”*⁴³

El dibujo, por sus características como medio permite a las prácticas de la mitad del siglo XX, plantear la “desmaterialización del objeto” y abogar por la fenomenología de la experiencia, puesto que el dibujo nos permite implicarnos dentro del mundo en su acción por comprenderlo.

⁴³Op. cit., p. 6, “Therefore, drawing is not a window on the world, but a device for understanding our place within the universe”

A este respecto Bernice Rose se manifiesta así,

“La ambición de volver a las raíces de la experiencia de simbolización no contaminada por las actitudes tradicionales vinculados a los modos visuales, ya sea figurativa o abstracta”⁴⁴

En ésta línea, el trabajo de Bruce Nauman, ha sido de vital importancia puesto que propició reconocer en el dibujo otro medio plástico, que sobrepasó el concepto que lo daba como un paso intermedio para llegar a un algo, esto es, un medio para fin; sino que a través de la experimentación desde su propia materialidad, el espacio y el lenguaje, logra transgredir su tradicional definición.

“La cohesión del dibujo en el trabajo de Nauman, se demuestra por el hecho de que realizará dibujos basados en una escultura “completa” para analizar qué ha sido o no trabajado, invirtiendo así la noción común del dibujo como medio preparatorio.”⁴⁵

Así nos situamos ante un vasto territorio en el que las categorías se diluyen y se abrazan una a la otra. Tanto el concepto de dibujo como el de escultura se han ampliado permitiendo reconocerse uno en el otro como potencias generadoras. El cuestionamiento acerca del medio se ha sobrepasado generando nuevas propuestas al mismo tiempo que interrogantes; es el vernos inmersos en el todo lo que permite que las preguntas acerca de la comprensión del lugar que habitamos

⁴⁴ BERNICE, Rose en Op. cit., p. 6, “the ambition to return to the roots of experience of symbolization uncontaminated by the attitudes attached to traditional visual modes, whether representational or abstract”

⁴⁵ Op. cit., p.6, “Drawing’s centrality in Nauman’s overall practice is demonstrated by the fact that he will often make drawings based upon a “completed” sculpture to analyze what has worked or not, thereby reversing the common notion of drawing as preparatory medium”

rebasen las fronteras de uno u otro medio e impliquen nuevas propuestas en su formulación. Cuerpo, espacio, temporalidad y signo son los elementos que se tejen en el complejo entramado que late al interior de un dibujo que podrá ser una instalación y viceversa.

1.1.4. La Línea borde flexible

Al mencionar la palabra dibujo, generalmente viene a nuestra mente la imagen de una superficie sobre la que ha sido trazada una huella. Pensamos en el registro de una acción. Acción que tiene origen en un punto que se desplaza sobre la superficie dando lugar a la aparición de la línea. La línea, de cualidad unidimensional, (pues no posee ni ancho o espesor, su existencia es longitudinal), da paso a la consecución de un plano al replegarse sobre sí misma. Una vez ha sido fundado el plano, dos dimensiones se desprenden de él: alto y ancho. El encuentro entre un plano y otro da lugar a la percepción espacial, a la configuración de cuerpos, pese a ser de carácter bidimensional. Es entonces cuando la acción de dibujar se ordena como un movimiento continuo en el que un punto se transforma en línea, la línea da paso al plano y éste a su vez da lugar a la consecución de una dimensión más; la dimensión espacial. La magia se ha manifestado a través de la imagen.

Esta superficie que acoge una forma en su interior, también, lo designamos con el nombre de plano; el espacio en que un punto se desplaza y en una danza continua construye más planos en virtud de la línea, creando una tensión recíproca de vaivén entre lo que será una relación entre figura y un fondo.

Por mínimo que sea un trazo o una huella sobre el soporte, será la primera información que nos llegue en relación con el plano en donde habita, quedando éste relegado pero nunca perdiendo la interacción con el primero; es una relación inmanente. A éste respecto Benjamín dice

“La línea gráfica marca el área que está afuera y la define uniéndose a ella como su fondo. Por el contrario, la línea gráfica sólo puede existir contra este fondo en el caso de ser un dibujo [...] La línea gráfica configura una identidad con su fondo. La identidad del fondo de un dibujo es muy diferente de la superficie blanca sobre la cual está inscrito[...]El dibujo puro no alterará la función grafica del significado de su fondo “por dejarlo en blanco” como un fondo blanco”⁴⁶

Por tanto, el espacio en blanco del soporte actúa como un lugar de tensión entre lo lleno y lo vacío, entre lo que es y puede llegar a ser. Toma forma en relación con la línea que lo dibuja y fragmenta.

Ahora bien, la cualidad unidimensional que posee la línea, su papel como elemento fundamental en la construcción del dibujo es revelada al interpretar y comprender el mundo que habitamos a través de ella. Queremos aprehender el mundo y nuestras ideas a través de una línea que guarde, atrape y señale las formas con las cuales nos relacionamos. La línea es pues, un vínculo, un hilo con el que pretendemos asir el mundo.

Al ampliarse el concepto de dibujo, tanto en sus materiales como en sus formas de hacer, la línea ha adquirido también otro sentido, como queda demostrado en la obra “The line by walking”, de Richard Long. Allí, es el cuerpo un punto que se desplaza constantemente en el espacio, generando unas “líneas invisibles” en un trayecto que tiene como consecuencia *dibujar* un rastro sobre el césped. La

⁴⁶BENJAMIN Walter, *Selected Writings*, en DEXTER Emma, *Vitamin D, New perspectives in drawing*, Phaidon, New York, 2006, p.5, Traducción propia, “The graphic line marks out of area and so defines it by attaching itself to it as its background. Conversely, the graphic line can exist only against this background would case to be a drawing...The graphic line confers an identity on its background. The identity of the background of a drawing is quite different from that of the white surface on which it is inscribed...The pure drawing will not alter the meaningful graphic function of its background by “leaving it blank” as a white ground”.

acción de desplazamiento ha trazado una línea sobre una superficie. El cuerpo como instrumento ha modelado la materia del mundo; transgrediendo el concepto del artista como único sujeto creador; nos refleja como sujetos activos de transformación y acción en el lugar que habitamos.

Julio González, también señala, el dibujo más allá de su materia como una acción de pensamiento que está en relación activa con la vida cuando dice:

“En la quietud de la noche, las estrellas señalan puntos de esperanza en el cielo” [...] Estos puntos en el infinito anuncian un nuevo arte: el dibujo en el espacio.”⁴⁷

A través de las estrellas, que *señalan puntos*, González, recuerda el impulso primero de configurar constelaciones. Para Krauss, “La franqueza del dibujo en metal de González es producto de su método; es el resultado evocador de *los puntos establecidos*”.⁴⁸ En la obra de González el paso del boceto (dibujo) a la escultura (tridimensional) se desvanece; la ambigüedad de la abstracción se abre paso ante el referente. El *dibujo* pasa de ser un boceto en un papel a ser proceso de pensamiento, de visualización. González no dibujará ya con un lápiz sino con un *trazo de hierro*. El dibujo deja de estar en función *de*, para cobrar sentido por sí mismo.

Una línea sobre un papel, una huella sobre la tierra, unas barras que se levantan para contener un espacio y crear un volumen tienen en común ser el resultado de un trayecto entre dos puntos. Hay allí un tránsito, un movimiento, una acción esencial que lo sustenta: ser estructura.

⁴⁷ WINTERS Josephine, en KRAUSS, Rosalind, *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, p.133

⁴⁸ KRAUSS, Rosalind, *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, p.143

Intersecciones

Existe una tensión constante entre la interpretación del mundo por medio de la línea y su cualidad en la configuración de planos, que se desplaza de forma similar al mundo de lo tridimensional.

Una hebra de hilo o un alambre, el encuentro entre dos planos en un volumen, el contorno de un objeto, el encuentro entre la luz y la sombra son fenómenos visuales que a la luz de un dibujo interpretamos como una línea.

Esta línea se desplaza entre lo bidimensional y lo tridimensional. Ahora bien, existe una diferencia entre la línea observada (sea desde la observación o desde la mente) y registrada en una superficie con la línea que se erige en lo tridimensional: el que pueda ser tocada, penetrada, dibujada con nuestro cuerpo. Está en el espacio habitado.

Cuando trazamos una línea sobre un soporte no podemos adivinar toda la potencia que puede contener tras de sí, contemplamos el borde de un abismo que se puede expandir tanto como deseemos. Para explicarlo, recorro a un breve aparte de *Planilandia*:

“Poned una moneda en el centro de una de vuestras mesas de Espacio; e inclinándoos sobre ella miradla. Parecerá un círculo. Pero ahora, retroceded hasta el borde de la mesa e id bajando la vista gradualmente (situándoos poco a poco en la condición de los habitantes de Planilandia) y veréis que la moneda se va haciendo oval a la vista; y por último, cuando hayáis situado la vista

exactamente en el borde de la mesa...la moneda habrá dejado por completo de ser ovalada y se habrá convertido, desde nuestro punto de vista en una línea recta."⁴⁹

Una línea que es contenedora de un plano. Un plano que configura volumen. Otra vez el juego de expansión; un alambre que se pliega sobre sí y guarda un *espacio* vacío, un hilo que se entreteje para resultar en una trama, un soporte bidimensional que junto con otros o en su fragmentación podrá construir volumen.

Las continuas tensiones entre la línea bidimensional y la tridimensional, que trabaja Vicenta Gómez⁵⁰ en *Plegarse, dibujo* del año 2011; en el que la línea dibujada se contrapone con la hebra de hilo, que también es una línea pero señala su carácter espacial y material al tensar el mismo plano donde se aloja y al tensarlo recordar su carácter tridimensional.

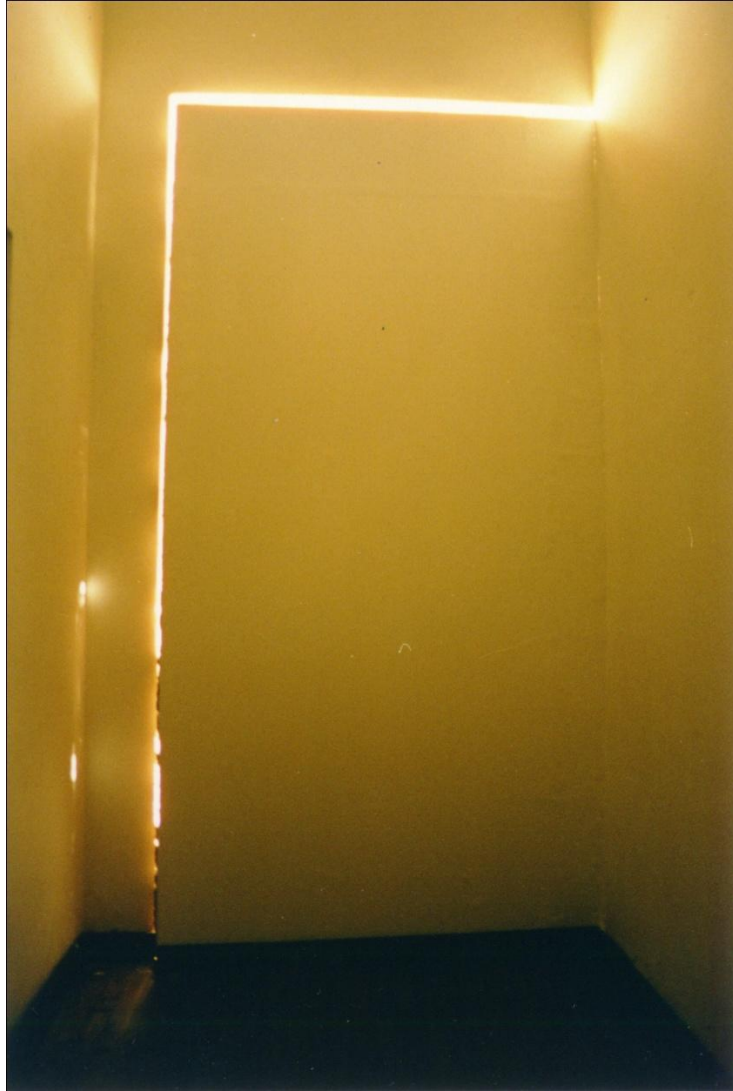
⁴⁹ ABBOT, Edwin A., *Planilandia*, una novela de muchas dimensiones. José J. de Olañeta, Editor, Barcelona, 1999., p. 21-22.

⁵⁰ Vicenta Gómez, autor.



Desplegarse
Grafito e hilo sobre papel
45x35 cm
2011

Otras veces la acción de dibujar con un lápiz se desplaza al terreno de *trazar* con herramientas que modelan la materia a través de cortar, hendir, horadar como sucede en *Espacio en extensión y Revelación*. En ambas un leve movimiento del plano vertical llevado sobre la horizontal nos recuerda y evidencian un alto, un ancho y una profundidad. La experiencia del tiempo la aportamos nosotros al vivir la experiencia de la obra.



***Espacio en extensión
Instalación con luz y sonido
2004-2005***



Revelación
Intervención en muro y piso
2005

Un dibujo que reclama ser tridimensional y una *escultura* que tiende a comportarse bidimensionalmente, son lugares desde los cuales reconozco la expansión y tensión que se dan el encuentro de éstas dos disciplinas que se abrazan.

1.3. Oscar Muñoz; imposible poner una ficha técnica.

La obra de del artista Colombiano, Oscar Muñoz, concilia el campo de tensión entre prácticas artísticas confrontándose a las técnicas tradicionales del dibujo para investigar desde allí las cualidades intrínsecas de los materiales y el sentido poético que los carga. En su búsqueda por ampliar el sentido del dibujo desde su carga procesual, se ha encontrado con la memoria como motivo y la necesidad de vincular el sentido de la imagen con el lugar en el que se instala, el lugar del espectador y el tiempo en la conformación de la obra.

El giro que tomara la obra de Oscar Muñoz es marcado por la instalación *Cortinas de baño* en el año 1992, década del “boom” de las instalaciones. Hasta este momento, el trabajo de Muñoz se caracterizaba por su fuerte tendencia hiperrealista y por el trabajo de registro que hacía de la vida en su entorno urbano en la ciudad de Cali. Inicia un trabajo de búsqueda y experimentación en nuevos materiales para sus imágenes. De aquí surgen *Las Cortinas de baño*, en las que el vapor de agua y la tinta interactúan para realizar un *dibujo* sobre la superficie de una cortina plástica. Aquí percibimos la observación de un hecho cotidiano y cómo se ha transformado al ser contemplado desde el lugar del dibujo. Un cuerpo que es velado por una cortina, convirtiéndose en una mancha; el vapor de la humedad que dibuja y altera esa mancha y finalmente una cortina de baño, de uso común en cualquier hogar, que se nos muestra como soporte en el cual se funde la imagen.

Estamos asistiendo a la contemplación de una actividad cotidiana transformada en un evento, en la cual sus elementos o sus materiales se cargan de sentido al ser transformados y descontextualizados. Para comprender la carga simbólica de la imagen, hemos de situarnos en el contexto de la ciudad de Cali-Colombia, en la década del 80, en la que el contexto social de Muñoz marca el contenido de su obra: la memoria y lo efímero. Para ése momento la ciudad de Cali está

convulsionada por la desaparición forzada, el desplazamiento de los campesinos hacia las ciudades y la desaparición de los cuerpos de las víctimas de la violencia en el río Cauca.



Oscar Muñoz
Cortinas de baño
Instalación
1992

Entonces el nuevo dibujo ya no será colgado dentro de un marco sino que Muñoz, a través de la misma característica del soporte decide desplegarlo tal cual como funcionaría en su uso original, *colgar* la cortina de baño. Aquí señalo algo importante, la serialidad en la obra, porque no es sólo una, sino cinco cortinas que son desplegadas en el espacio para configurar la obra. Nuevamente tenemos en la obra la presencia de los elementos que caracterizan una instalación: un sujeto

que habita la obra y crea sentido desde la experiencia de cuerpo y la temporalidad que marca en su recorrido; el uso del espacio para crear un diálogo entre los elementos que conforman la imagen y unos objetos de uso común en que son descontextualizados y vueltos hacia el público en un juego de retorno de imagen especular.

La luz, es otro aspecto importante en la obra de Oscar Muñoz, gracias a ella la cortina funciona como una superficie velada, que trasluce pero al mismo tiempo nos impide ver del todo que hay tras ella. Para concluir y al mismo tiempo para generar referentes en la Investigación del trabajo de Oscar Muñoz cito a María Iovino y Miguel González, quienes describen la obra de “Las cortinas de Baño” así:

*“[...] Cortinas de baño sigue una línea figurativa, aunque con métodos experimentales, en los que el carácter presente e inasible del agua se afínca de manera radical. Y son precisamente esos métodos experimentales los que avisan en esta obra la fusión indisoluble de los medios que en lo sucesivo caracterizará a Muñoz: la impresión y la fotografía (la foto serigrafía); el dibujo, entendido en el trazo que sobre la imagen hace el goteo del líquido; y la instalación, comprendida en la extensión de lo bidimensional que hace la cortina de baño, al exigir un espacio circundante en el que la luz puede atravesar su transparencia para ofrecer así la visibilidad de la forma impresa.”*⁵¹

María Iovino

*“Las Cortinas de baño, presentadas como serie de pinturas de agua, son parte de la posición reflexiva en que ha entrado el trabajo de [Óscar] Muñoz a partir de 1985. En esta nueva experiencia con el realismo consigue una suplantación verosímil entre cortina y cortina ficción, al tiempo que convierte la pintura en un informante eficaz y oportuno. La luz artificial y natural se hace necesaria para ayudar a ese inusitado despliegue técnico que parece alcanzar aquí una destreza desacostumbrada.”*⁵²

Miguel González

⁵¹ Iovino, María. 2003. *Volverse aire: Óscar Muñoz*. Bogotá: Ediciones Eco.

⁵² González, Miguel. 1987. “Óscar Muñoz”, en: *Arte en Colombia* No. 32, febrero. Bogotá.

1.4.Brâncuși, La columna sin fin

Hacia el año de 1935, Constantin Brâncuși recibió el encargo por parte de las autoridades rumanas de realizar un monumento a los soldados caídos en combate durante la defensa de la ciudad de Gorj, invadida por tropas alemanas durante la segunda guerra mundial, en 1916. Con este monumento Brâncuși se propuso celebrar la vida más que “orquestar” la muerte.

Para ello diseñó un conjunto escultórico, dispuesto en un recorrido denominado “la Avenida de los Héroes”, que traza una línea recta entre las piezas del conjunto, de un kilómetro de longitud y perpendicular al río Jiu.

Las piezas que conforman el conjunto son: *La mesa del silencio*, *La puerta del beso* y *La columna sin fin*. El conjunto es propuesto como una progresión en la que la columna corresponde al clímax de la experiencia de las tres unidades; cada una corresponde a un estadio: lo fraternal, lo sexual y lo espiritual. La mesa del silencio establece una relación con la comunión social, con la solidaridad, y se presenta como forma mínima volumétrica que alude a la forma del pedestal. *La Puerta del beso*, “es amor y comunidad, confirmada por la energía sexual”⁵³, su forma busca recordar la arquitectura egipcia, romana y a los arcos triunfales napoleónicos: la puerta se construye como un lugar de paso, de tránsito a lo que será la cumbre de la experiencia del conjunto: La columna sin fin.

La serie de formas romboidales con las que se erige la columna, encuentran su raíz en las tallas de los pilares de la arquitectura campesina rumana. El hecho de que la obra de Brâncuși tome como referentes las culturas arcaicas, primitivas y el

⁵³ GEIST Sidney en “Modern European Sculpture 1918-1945. Unknown Beings and Other realities”. Ed. Georges Brazillier, Inc. New York, 1979. Págs. 131-134.

folklore es discutido; sin embargo para Mircea Eliade, existe un punto de quiebre que es el que da lugar a la obra de Brâncuși: lograr la “interiorización” “de su propia experiencia vital”, es decir, más allá de reproducir unas formas arcaicas, lo que encontró fue comprender “su presencia en el mundo”. Es un “yo” volcado hacia el mundo y compenetrado con él. Ha tocado y ha sido tocado por la experiencia del estar.

La repetición de la forma romboidal de la columna se “aproxima a un árbol o a un pilar provisto de entalladuras”⁵⁴, Eliade ve en ello una invitación a subir, a elevarnos a través de este árbol; ve el símbolo de la ascensión; el espíritu que se eleva hacia el cielo. Contiene el simbolismo del “axis mundi”, “es el eje que sostiene el cielo y asegura a la vez la comunicación entre cielo y tierra.”⁵⁵

Eliade agrega,

“Pero no es la ascensión al cielo...sino el vuelo al espacio infinito. A su columna la llama “sin fin”. No sólo porque tal columna no podría ser jamás acabada, sino sobre todo porque se lanza a un espacio que no puede tener límites, puesto que está fundado en la experiencia estética de la libertad absoluta. “[...]” la ascensión en cuanto trascendencia de la condición humana”⁵⁶

Para Tucker,

“La escultura [...] parece estar suspendida como flotando ente la tierra y el cielo, pareciendo simplemente tocar el suelo en la base”⁵⁷

Hemos de recordar que según Krauss, la escultura antes del siglo XX, se caracterizaba por tener una estrecha relación con la arquitectura y la idea de monumento, de allí que fueran importantes el lugar donde se emplazaba y el

⁵⁴ ELIADE Mircea, *El vuelo mágico y otros ensayos*, Ediciones Siruela, Madrid, 1997, p. 165.

⁵⁵ Ibid, p.164

⁵⁶ Ibid, p.165

⁵⁷ TUCKER William en *Modern European Sculpture 1918-1945. Unknown Beings and Other realities*, Ed. Georges Brazillier, Inc. New York, 1979. Págs. 131-134

pedestal que funcionaba como puente entre el lugar y el signo que configuraba la escultura. Estos elementos que caracterizaran la escultura hasta principios del siglo XX, fueron replanteados al ser absorbida la base por la escultura y adquirir una condición “nómada”, es decir, pierde su lugar de emplazamiento. En la obra de Brâncuși, la escultura se convierte en “el generador morfológico de la parte figurativa del objeto”⁵⁸, se caracteriza por absorber el pedestal y ser “toda ella un basamento”.

En la escultura moderna la atención se dirige hacia sus propios materiales, hacia su forma de construcción, es libre de emplazarse, es autónoma. Sin embargo, encuentro contradicción en relación con la obra de Brâncuși, puesto que su conjunto escultórico de Tîrgu Jiu, posee dos de las características con las que se identificaba la escultura antes del siglo XX: ser un monumento para un lugar específico y ser signo. Para Brâncuși, el emplazamiento de la obra “lo es todo”⁵⁹, entendiendo este emplazamiento como la función del pedestal con relación al objeto, en donde éste no se configura como un lugar neutro de apoyo para la obra, sino por el contrario hace parte de la escultura.

A esto, agrego un comentario de Giest⁶⁰, en donde menciona que los habitantes esperaban que algo fuera puesto en la cima de la columna. Esto para describir la posible confusión que habría ante una escultura que se alzaba como una forma geométrica mínima, “una compacidad esencialmente irreductible al análisis”.⁶¹

⁵⁸ KRAUSS, Rosalind, *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, p. 293

⁵⁹ KRAUSS, Rosalind, *Pasajes de la escultura moderna*, Ediciones Akal, Madrid España, 2002, p., 96

⁶⁰ GEIST Sidney en *Modern European Sculpture 1918-1945. Unknown Beings and Other realities*. Ed. Georges Brazillier, Inc. New York, 1979. Págs. 131-134.

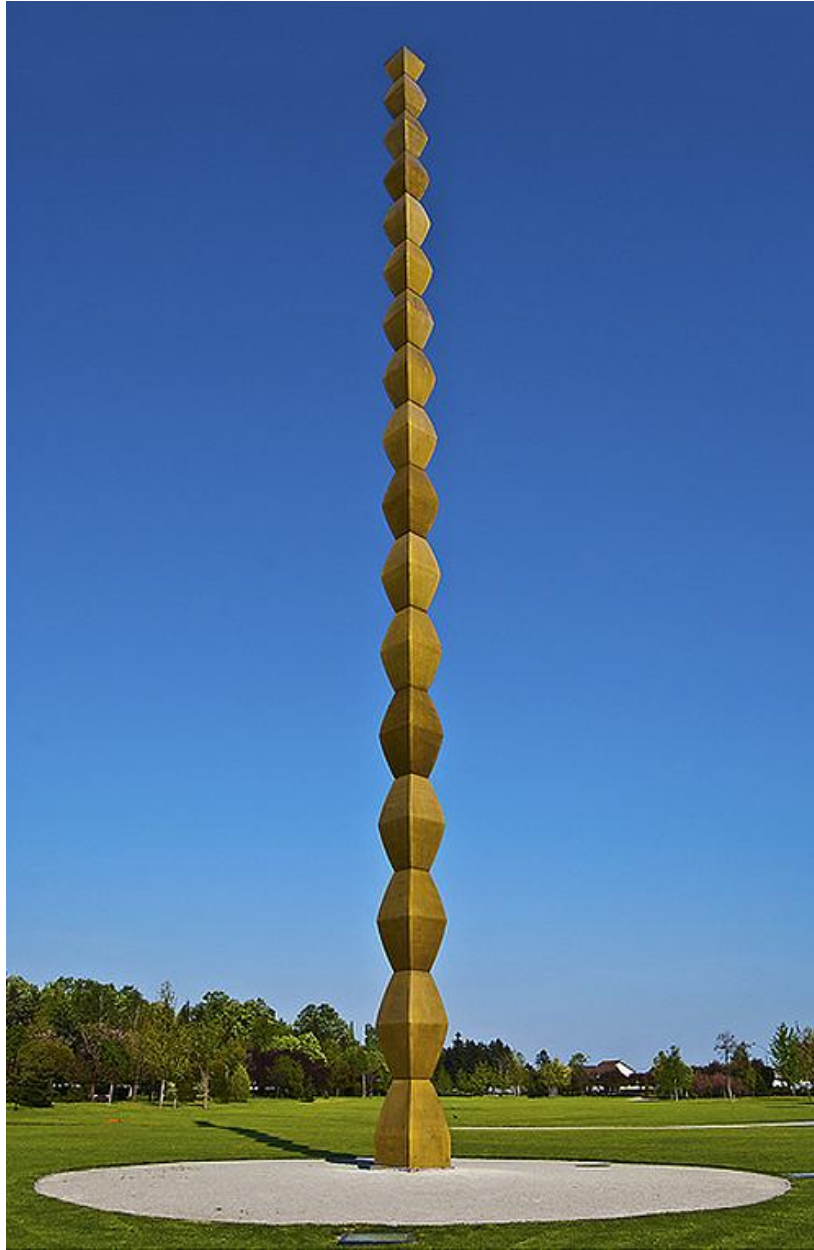
⁶¹ KRAUSS, op.cit., p., 95

La simplicidad a la que Brâncuși logró llevar a su obra, hace que el análisis formal o la decodificación sea sustituida únicamente por la experiencia de aquello que se nos presenta.

*“La contemplación a la que la obra de Brâncuși nos invita, pues, ni mucho menos incita al desmantelamiento de la forma a fin de analizar sus relaciones internas. Por el contrario, nos reclama el reconocimiento de la peculiar manera en que la materia se inserta en el mundo- la manera en que el emplazamiento delata actitudes del ser-, [...] Brâncuși parece siempre basar el significado de una escultura en la situación particular que debe modificar los absolutos de su forma geométrica”.*⁶²

La simplicidad que contiene y revela la estructura de la obra por sí misma es lo que nos permite acceder a aquello que pulsa en el interior de la obra y que nos retorna a sentir y verificar que tal pulso no es otra cosa que nuestro propio latir.

⁶² KRAUSS, op.cit., p. 97



La columna sin fin

Constantine Brancusi

1937-1938

IV. La lección, producción de la pieza

“Había que meterse todo aquello en la cabeza del modo que fuera, disfrutándolo o aborreciéndolo. Tamaña coerción produjo en mí un desaliento tan grande que, tras mi examen final, pasé un año entero sin encontrar el más mínimo placer en la consideración de ningún problema científico.

...Debemos tener realmente por un milagro el que los métodos modernos de enseñanza no hayan sofocado aun del todo la curiosidad investigadora, ya que este germen delicado necesita no sólo estímulo, sino sobre todo libertad. Sin ella no puede sustraerse a la propia destrucción y desaparición. Pensar que el placer de la contemplación y la búsqueda pueden ser favorecidos mediante la coerción y el sentido del deber, no es más que un error de grueso calibre. Por el contrario, estoy convencido de la posibilidad de anular la voracidad del depredador más fiero y saludable, su pudiéramos obligarle, con la ayuda de un látigo, a devorar continuamente, aún sin hambre; y, sobre todo, si la comida suministrada bajo tal coacción había sido escogida de modo apropiado.”⁶³

Albert Einstein

2.1 “La lección”, ¿Por qué el título de la pieza?

La educación - La escuela

Soy artista, docente y ahora, nuevamente estudiante. Estos lugares me han permitido ampliar mi mirada respecto a lo que sucede de uno y otro lado; potenciando los campos de acción; nutriéndose uno de los otros. Es por ello que la obra plástica, inevitablemente ha sido permeada por ésta relación con la vida y la comunidad, de tal forma que, la educación y su sistema de transmisión de conocimientos se han articulado como el motivo interior de la pieza “La lección”, desde el cual atravieso el desarrollo de la investigación de “La línea como puente entre el dibujo y la escultura”.

⁶³ Citado en GOODMAN Paul, *La des-educación obligatoria*, Fontanella, Barcelona, 1976

Para la palabra “educar”, tomo dos acepciones del Diccionario de la Real Academia Española⁶⁴:

1. tr. Dirigir, encaminar, doctrinar.

2. tr. Desarrollar o perfeccionar las facultades intelectuales y morales del niño o del joven por medio de preceptos, ejercicios, ejemplos, etc.. *Educar la inteligencia, la voluntad.*”

Estas dos acepciones se contradicen en su interior, puesto que la primera señala un camino conducido, en donde hay un alguien que realiza la acción sobre otro. En la segunda, la palabra desarrollar, pone al sujeto quien realiza la acción en el mismo lugar de quien la recibe, se relaciona más con la palabra impulsar.

Las palabras y lo que ellas designan...estamos inmersos en universo de palabras a las que debemos atribuirles sentido y organizarlas según “nuestra voluntad” para expresar nuestro sentir, esto, según la teoría, que pocas veces es llevada a la práctica.

Ahora bien, ¿qué es educar?, ¿a quién?, ¿quién lo hace? , y ¿cómo? Son preguntas que sujetan todo un sistema dinámico en que las relaciones de comunidad y poder se entrelazan, en donde una sostiene a la otra.

La escuela se ha organizado como el lugar en el que se “educa”, pero en relación más con el verbo “doctrinar”, es decir, con una acción en la que una *serie de conocimientos* son vertidos y vaciados en unos cuerpos. Conocimientos acumulados, que a su vez persiguen el fin de ser guardados en la memoria sin ser siquiera cuestionados o revisados, sólo pretenden ser asimilados por quienes

⁶⁴ Referencia extraída de la página web: <http://lema.rae.es>

los reciben, generando una cadena sin sentido.⁶⁵ Se prepara una actitud de sumisión.

La educación, está ligada con la Ilustración y el proyecto de emancipación del hombre, bajo el supuesto de que aquél a través del conocimiento, podría hacer un juicio crítico de su realidad y por tanto aportar a su transformación.

La Ilustración para Mendelssohn , se refiere "...Al conocimiento racional (objetivo) y habilidad(subjetiva) para reflexionar razonablemente sobre las cuestiones de la vida humana, en consonancia con la importancia e influencia sobre el destino humano. "⁶⁶ . De lo que se desprende un conflicto entre el destino del hombre como hombre (individuo) y el destino del hombre como ciudadano (colectivo).

Kant, al definir "La ilustración es la salida del hombre de su autoculpable minoría de edad", hace un llamado nada más y nada menos que a la emancipación intelectual; y si esto está dado, se da la apertura del hombre a pensar acerca de su destino. En 1789, ocurre la revolución francesa.

Tal emancipación sólo puede ser alcanzada al tener el valor de romper la dependencia, ser autónomo y responsable de sí mismo en relación con un colectivo. Vuelve a aparecer el conflicto entre la razón privada y la pública. Entre el individuo y la comunidad.

Sin embargo, Mendelssohn llama la atención sobre el carácter ambivalente de la Ilustración y poder sostener un equilibrio entre moral y progreso social. Este carácter ambivalente será el que torne la educación no en un camino hacia la comprensión del ser y su existencia, a preguntarse "por qué se mueve el mundo y

⁶⁵ Luis Camnitzer, para referirse a éste acumulación de conocimiento dice, "*La enseñanza se reduce a la transmisión de información congelada en recetas*". CAMNITZER Luis, *Arte y Enseñanza: La Ética del Poder*, Casa de América, Madrid, 2000, p.32

⁶⁶ MENDELSSOHN, Moses, "Acerca de la pregunta: ¿A qué se llama ilustrar?" en AA.VV., *¿Qué es Ilustración?*, (5° ed., 2007) Madrid, Tecnos, 1985, p. 11

qué es lo que hace que se mueva” si no en un sistema de control, de poder político y económico.

La escuela, será entonces, no un lugar de encuentro e intercambio de saberes entre individuos; un lugar para la *enseñanza*, entendida como la acción de ayudar a vislumbrar o dejar que emerja del propio ser el conocimiento de las cosas y el mundo; si no será una institución en donde los *estudiantes* estarán organizados en filas y columnas, como en un desfile militar⁶⁷, atrapados en un escritorio que les impide movilizarse, agruparse, intercambiar risas y juegos, intercambiar con el otro, motor natural del aprendizaje; el escritorio les impide escapar físicamente quedando como único recurso el vuelo de la imaginación, ausentar la atención ante un alguien que se planta *en frente* repitiendo en una cascada sin fin un cumulo de palabras que no logran ser comprensibles.

La escuela se organiza como un estadio alternativo para que los niños y jóvenes queden bajo la tutela o supervisión de otro cuerpo que no es el de sus padres. Se convierte así, en una guardería, o mejor, en una jaula. Esto generado por el nuevo sistema de vida en donde los padres han de ausentarse en aras de un empleo para “mejorar la calidad de vida” y he aquí la cadena sin fin: entramos a un colegio para superar un número de cursos, para obtener un diploma, para conseguir un trabajo, para producir. Sí, estamos ante una cadena de producción en masa.

“ Esto es la educación: deseducación, socializar de acuerdo con la normativa nacional y estructurar de acuerdo con las “necesidades” nacionales.”⁶⁸

Paul Goodman

⁶⁷ Foucault Michael, establece un paralelo y relación entre el orden organizativo militar y la institución educativa así: “En cuanto a los hombres, están inmovilizados en una actitud uniformemente repetida de filas en filas y de líneas en líneas: unidad táctica. El orden arquitectónico, que libera en su ápice las figuras de la danza, impone en le suelo reglas y su geometría a los hombres disciplinados. Las columnas de poder.” En FOUCAULT Michael, *Vigilar y castigar*, Madrid, 1978, p.193

⁶⁸ GOODMAN Paul, *La des-educación obligatoria*, Fontanella, Barcelona, 1976, p.31

Para que tal sistema funcione, se hacen necesarios una serie de filtros como son el examen y la selección. Para Foucault el examen presenta las siguientes características:

...“El examen, rodeado de todas sus técnicas documentales, hace de cada individuo un “caso”:[...] es el individuo tal como se le puede describir, juzgar, medir comparar a otros y esto en su individualidad misma; y es también el individuo cuya conducta hay que encauzar o corregir, a quien hay que clasificar, normalizar, excluir, etcétera.”⁶⁹

El examen encausa toda una normatividad bajo la cual los individuos son medidos según sus capacidades físicas y mentales en aras de una funcionalidad óptima de producción y en donde la diferencia es castigada con la exclusión.

Los exámenes están presentes desde que inicia la escuela y en cada etapa se les exige cada vez más a los individuos, cuando creen haber comprendido un escalón, se levanta otro tras otro; para luego salir de la institución y desaprender lo aprendido, pues todo aquello se configura como una materia muerta de datos, fechas, palabras y signos que no tienen relación con la vida. Más allá del conocimiento fundado en el alma, lo que queda es la experiencia de haber pasado por la escuela, los amigos y enemigos, las reprimendas, las discusiones, los abrazos, es decir, la convivencia social. Esta memoria y recuerdo también dependerán de qué tipo de institución la construya, porque finalmente hay allí un propósito de generar un tipo de pensamiento, una clase de individuo.

Pero los exámenes no se detienen al salir de la escuela, esta simplemente es una burbuja a priori de lo que será la vida en el colectivo; quedan por presentar los exámenes a una escuela superior, a un trabajo, a una entrevista que evalúa si se es apto o no. ¿Y si no, qué ocurre entonces con el individuo? ¿Dónde queda la libertad y crítica de la persona?

Mendelssohn, cuando responde a “Acerca de la pregunta: a qué se llama ilustrar”, dice:

⁶⁹ FOUCAULT, op. cit., p. 196

“La educación, la cultura y la Ilustración son modificaciones de la vida social; efectos del trabajo y de los esfuerzos de los hombres para mejorar su situación social.”⁷⁰

Desde allí propone las ideas de transformación social y progreso, que vertebran el proyecto “de la modernidad”. Una modernidad que ahora, nos envuelve bajo el vértigo frenético de la producción en masa, de un progreso económico y tecnológico que deja a un lado *los esfuerzos de los hombres* para un crecimiento interior y la comprensión del mundo.

Es pues entonces, cuando verificamos que el modelo de educación, tiene como propósito, enseñar a obedecer, pues de lo contrario, son necesarias la consciencia, pensar, criticar y elegir para poder decidir ante la realidad que vivimos. Demasiadas herramientas, si lo que se quiere es la prestación de un servicio y no un sujeto.

Camnitzer, hace una apuesta por, transcender el rol tradicional de la educación como lugar *sociabilizador* de inmersión en la sociedad a “desarrollar un individuo con habilidades críticas que le permitan afectar, si no cambiar, esa sociedad establecida.”⁷¹

“La lección”, será entonces, como docente, aprender que la actitud de asombro ante las cosas es lo que debe fundar el papel más de acompañante, que de guía, en el proceso en que cada estudiante descubre el mundo. El crecimiento no es finito, como reza un dicho popular, “quien enseña es quien aprende”. Sí, aprender todos los días, porque el conocimiento tampoco es finito. Nada más peligroso que sentirse “dueño” de un saber y caer en la zona gris de la rutina y la repetición.

⁷⁰ MENDELSSOHN, Moses, “Acerca de la pregunta: ¿A qué se llama ilustrar?” en AA.VV., ¿Qué es Ilustración?, (5° ed., 2007) Madrid, Tecnos, 1985, p. 11

⁷¹ CAMNITZER, op. cit., p. 49

“La lección”, como estudiante, será la de salir al encuentro por sí mismo, de los que no toca, preguntar, preguntarme *¿ por qué se mueve el mundo y qué es lo que hace que se mueva?*, amar y desconfiar de los libros como se hace con un buen amante; creer y desconfiar al mismo tiempo del docente. La verdad no está afuera, está en nosotros mismos.

“La lección”, es entonces comprender que la escuela es la vida misma, el tocar y ser tocado por el otro; creer y descreer, mirar como un francotirador para ver desde fuera , disparar y romper las reglas para construir una y mil posibilidades. Despertar.

Proponer una relación horizontal, en la que sea posible mirarse a los ojos e intercambiar en una conversación los encuentros de cada día, donde no exista un poseedor de conocimiento y un contenedor donde vaciarlo, si no, unos seres humanos que crecen juntos.

2.2. Orígenes del proyecto “La lección”

La clase de dibujo

Artista, estudiante y docente, definiciones que se reúnen en una palabra: crecimiento. Anteriormente he expuesto como el dibujo es un lazo directo con la vida, que nos permite aprender y aprehenderla, en un ir y venir de nosotros hacia el mundo y el mundo hacia nosotros.

La frase “*ni un sólo día sin una línea*”, es una invitación a estar en contacto con el lugar en donde habita nuestro cuerpo, *tocar el mundo con la línea*. La comprensión se expande, y surge un ligero ¡ahhh! , que señala el descubrimiento de algo que nos es revelado. Asombro.

Me gusta dibujar, me asombro todos los días. Cada día hay un nuevo descubrimiento. Esa pasión y el amor que tengo hacia el dibujo es lo que puedo ofrecer a aquellos que por estrategias de la vida llegan a un taller de dibujo en el cual se da nuestro encuentro. Entonces se inicia el intercambio. Miradas atentas, desconfiadas, distraídas me dejan atisbar los universos que se abren ante mí. Comienza la danza.

Las preguntas que provengan del estudiante, serán entonces el motor para emprender la búsqueda que cada cual inicia en el ejercicio por comprender el mundo a través del dibujo.

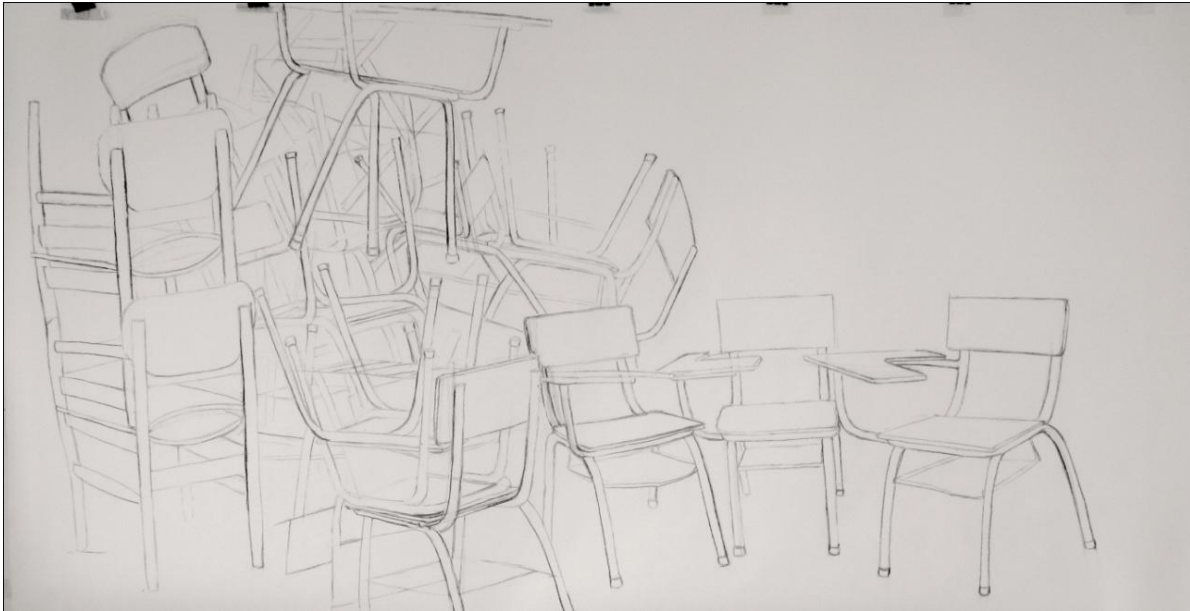
El escritorio con pala

Uno de los ejercicios propuestos durante el desarrollo del trabajo, es precisamente, dibujar un escritorio con pala. Es un objeto complejo, y supone la reunión del conjunto de experiencias por las que ha atravesado el estudiante; es un momento difícil, pero es maravilloso cuando logran ver la magia que hay en lograr pasar una imagen que vemos en tres dimensiones a dos dimensiones y sin embargo generar la sensación de profundidad. Sin embargo, ahora, desde aquí, la imagen no deja de resultarme un poco macabra, es la contemplación de su propia prisión.

El escritorio con pala es un objeto que trae a mi mente las palabras *institución, quietud, pasividad, cuerpo y masa*. En el aula de clase se le organiza en filas y columnas, no debe haber uno fuera de su lugar. El cuerpo queda aislado, atrapado, inmóvil. En ocasiones, restringidas, el trabajo en grupo permite su desplazamiento rompiendo el orden. Ahora bien, ¿qué sucede si se encuentran un escritorio encima de otro y de otro, entrelazados, patas arriba, patas abajo, sin patas...?. Es el caos. ¿Una rebelión silenciosa o un abandono? Una montaña, una masa apiñada, apretada.

Las montañas también se mueven, se desmoronan por un inusitado y silencioso movimiento.

De esta mirada al escritorio, surgió el proyecto “La lección”, que consistía en construir una *montaña* de pupitres con pala, uno encima de otro, uno al lado de otro, uno tras otro...



La lección

2009

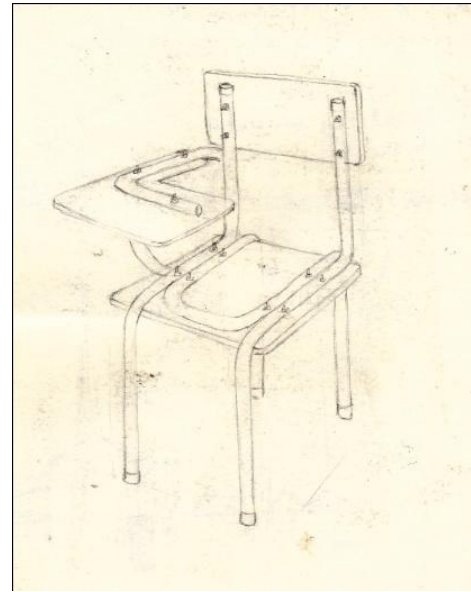
Dimensiones: 150 x 300 cm

Técnica: Dibujo

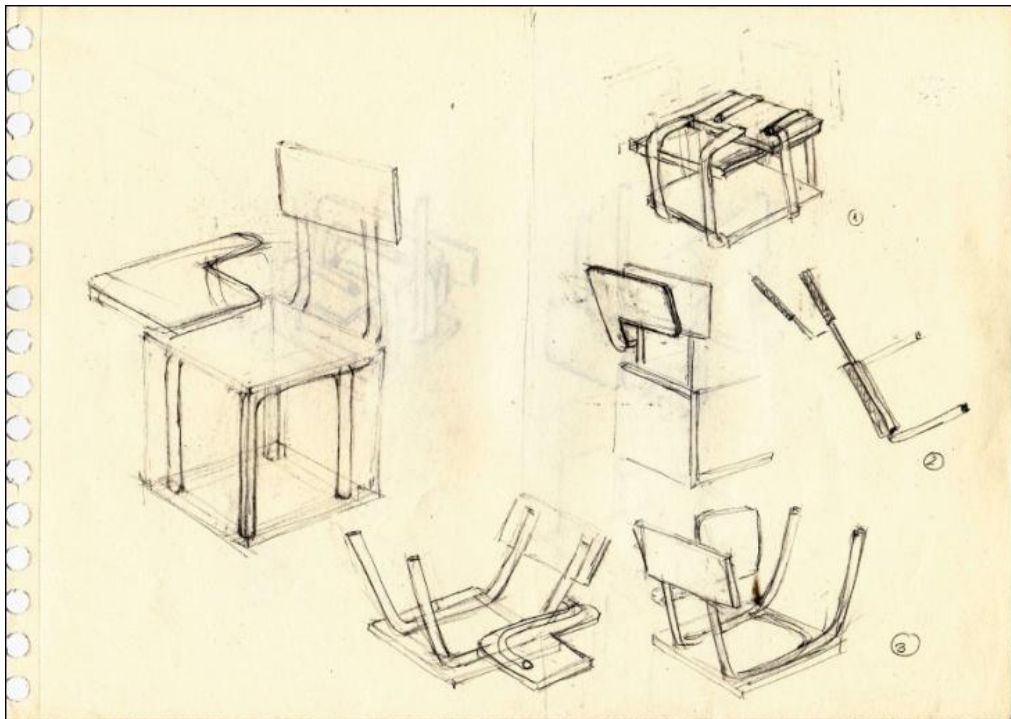
Materiales: Carboncillo sobre papel

“*La lección*”, también se convirtió en el germen para el proyecto de la asignatura “Procesos en metal y madera” que cursaría en el máster. La escultura, además del dibujo ha sido otro lugar de interés para mí; de ahí el propósito por *aprender* acerca de otros lenguajes, desde la materia, desde el metal y la madera. Creo en que el conocimiento de la materia potencia la expresión.

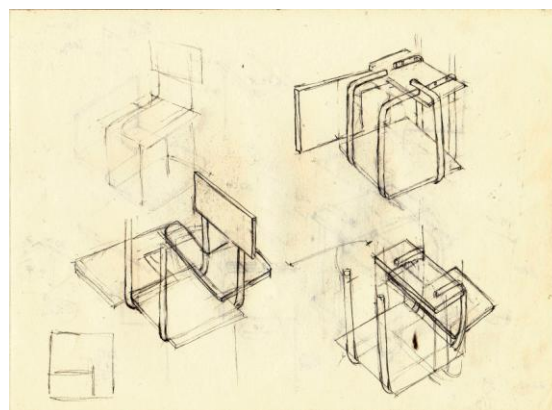
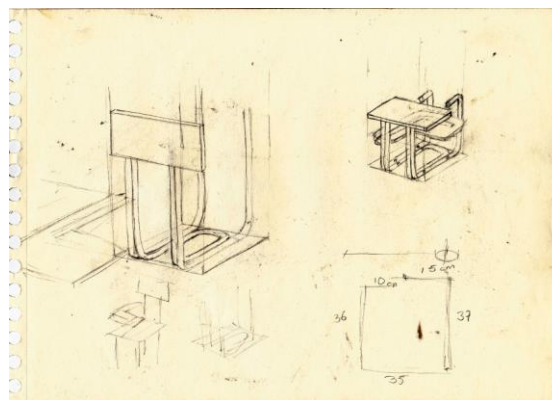
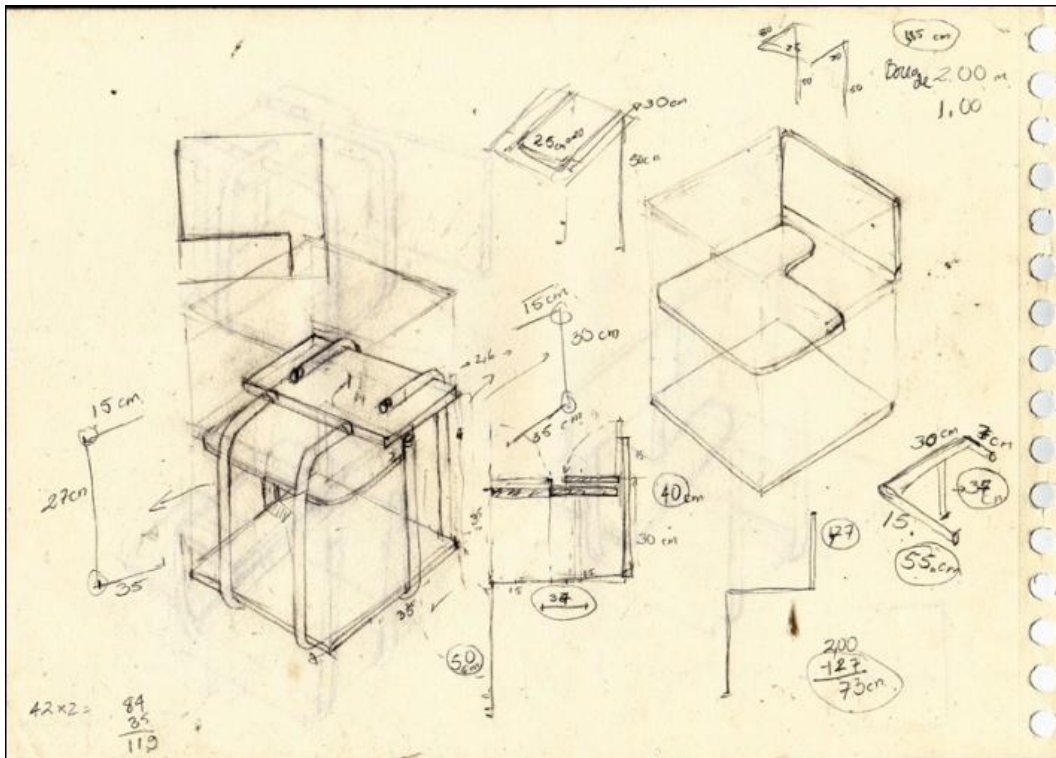
Es entonces cuando retomo la imagen del pupitre en metal y madera; pienso en su relación con el cuerpo y otra vez la palabra educación. Deseo darle la vuelta a la estructura para desarticularlo, el resultado: una silla para no sentarse. La estructura metálica impide que un cuerpo ocupe el lugar que contiene ó un poco más cruel, pasa a convertirse en una silla de tortura.



A través del dibujo, el proyecto inicial se transformó, las posibilidades de la obra se ampliaron. Al mismo tiempo que establecí la relación de semejanza entre el cuerpo que habita la silla y la silla como un cuerpo que se pliega y despliega.



Estudios en los que jugaba con las posibilidades de la de la silla, de interpretarla como un cuerpo; analizaba cómo plegar y desplegarla, sobrepasar su carácter material.



Bocetos que se potenciaron por sí mismos para generarse ellos mismos como imagen y fundar la semilla de un nuevo proyecto.

2.3. *Algunos cruces entre el dibujo y la escultura desde el hacer*

Durante la realización del proyecto las preguntas no han dejado de aparecer, por ejemplo: ¿por qué representar el mundo de ésta forma o aquella? ¿Para qué la representación? ¿Qué sucede cuando dibujamos? ¿Qué tienen que ver las formas de representación con los sistemas de pensamiento? Me encontré desarrollando los ejercicios propuestos en la cátedra de dibujo a cargo en Colombia, pensar e imaginar a través del dibujo...proyectar...concretar.

Los dibujos, se potenciaron, podían ser ellos mismos imagen, no sólo un estudio acerca de cómo abordar la escultura. El campo se expandió. Comenzaron los cruces entre uno y otro lenguaje, que son latentes, presentes en sí mismos.

Abordar la escultura, desde la experiencia de aprender a trabajar con nuevos materiales, supuso un nuevo reto al confrontar el objeto desde sus propias fuerzas internas, es decir, la estructura que lo configura; su peso, su materia, su forma.



El dibujo, aparecía en la materia al doblar una barra, cortar una tabla, las líneas se levantaban dibujando la estructura de la silla. Las tablas eran planos que atravesaban el espacio.



Fue así como desde el plano bidimensional, se alzó la estructura tridimensional y que dió paso a la imagen de la silla.

Una silla plegada sobre sí misma, un espacio contenido por la silla, en donde *lo lleno y lo vacío* se conjugan para dar lugar a la imagen; como sucede en la relación de *figura y fondo* en el dibujo, paralelos que se mueven de uno a otro lenguaje con otros nombres.



2.4. *El error*

“Horror Vacui”, estremecimiento ante lo desconocido. Expectativa de lo que será, de lo que está por ser. Caminar en un territorio desconocido. Deseo ante el misterio. Inquietud. Acciones, sentimientos que afloran en el momento de iniciar un aprendizaje.

Como estudiantes, entramos con las manos vacías pero con el corazón dispuesto ante una nueva experiencia. Veo pero no sé lo que veo; sensación de ceguera ante lo que aún es innombrable, aprehensible. El no saber, el no conocer es lo que abre el interés ha trazar un recorrido, a realizar una exploración, por tanto las caídas serán inevitables.

El docente, en ocasiones, se comporta como un poseedor de conocimiento, que ha logrado forjar gracias al ejercicio de intercambio que hace con el estudiante, pues es allí donde, desde la experiencia, ha logrado construir un saber. Sin embargo, ¿cuánto tiempo, cuánto dedicación no ha invertido en ello?, por tanto, ¿cómo pedirle a un estudiante, que alcancé la expectativa que tiene el docente, que a su vez la juzga, desde su última producción? Ambivalencia.

Es precisamente, en *el error*, en el derecho a equivocarse, en donde se dan los descubrimientos, donde se gesta un nuevo germen, en donde el universo se abre ante nosotros y se articula todo proceso de aprendizaje. Humildad ante el discípulo, pues él la chispa de los encuentros.

El taller “procesos en madera y metal”, supuso una nueva experiencia de aprendizaje y por tanto “errores y dificultades”, que me permitieron el descubrimiento de soluciones.

Toda certeza fue estremecida ante la sensación de desconcierto frente a lo desconocido, las preguntas ¿qué?, ¿cómo? , ¿por qué?, inundaron la calma, se elevó el caos y de allí otra vez el sentir reorganizó la mirada, la percepción del mundo y la forma en que me relaciono con él. Es el regalo de volver a ser estudiante.

2.5. Elementos que completan la pieza “La lección”

El libro:



Para abordar la columna de libros, primero he de referirme a la aparición del libro como elemento en la configuración de la imagen.

Una vez la silla fue plegada sobre sí misma, era necesario evidenciar qué era aquello que la hacía doblarse, la fuerza que había sido aplicada desde fuera hacia el interior.

Asocié el libro como la fuerza que doblaba la silla. El peso del vaciamiento de unos contenidos; del libro como portador del conocimiento, como puente de acceso a él. No en vano, el sistema educativo se esfuerza por *alfabetizar* a la población. Según Goodman⁷², la mayor preocupación de la nación reside en que su pueblo sepa leer, escribir y conocer el sistema aritmético para que la información de los medios llegue con eficacia a la población. Lo mismo que se da por sentado la obligatoriedad de la lectura como “crucial para el éxito escolar”.

⁷² GOOD Paul, La des-educación obligatoria, Fontanella, Barcelona, 1976

“Gracias a un a presión social distorsionante, son solamente el leer, el escribir, y el contar que son considerados técnicas útiles para sobrevivir. Al aceptar esta premisa en forma incondicional, las instituciones educacionales condenan al estudiante a vivir eternamente en un estado de analfabetismo mucho más profundo...La manzana se convierte en un palabra, en un número, o en una función económica , pero su esencia permanece escondida e inaccesible para siempre.”⁷³

Luis Camnitzer

El saber leer y escribir, así como el sistema aritmético, son parte de técnicas de *codificación y de decodificación*, que son transmitidas indiscriminadamente, sin detenerse a cuestionar su existencia y lo que las define.

Aprendemos fechas, datos, números, palabras...un cumulo de conocimientos, de palabras, signos, líneas sordas que pasan a ser inteligibles, demasiadas para lograr ser comprendidas cuando no memorizadas. Repetir y repetir sin siquiera detenerse a ver, a pensar que es lo qué hacemos cuando repetimos, a preguntarnos qué es aquello que repetimos mecánicamente.

“Primero hay que aprender tal cosa, y después tal otra y tal otra. Selección, progresión, incompletitud, tales son sus principios [...] Luego se pasa a un nivel superior: otros rudimentos, otro libro, otros ejercicios, otro profesor...En cada etapa se vuelve a cavar el abismo de la ignorancia que el profesor colma antes de cavar otro. Los fragmentos se suman, las piezas sueltas de un saber del explicador que llevan al alumno a remolque de un maestro que no alcanzará nunca. El libro nunca está entero, la lección nunca acabada.”⁷⁴

Ahora bien, si aquel alumno logra sacudirse y preguntarse acerca de aquello qué recibe y por qué, logrará ver ante sí la apertura del *libro*, el infinito que se despliega, *“...este infinito ya no es el secreto del maestro, es el avance del alumno. El libro está acabado.”*⁷⁵ Es en la comprensión de las cosas que se logra el acceso a ellas, no en la repetición de una formula dada. Es en el encuentro de la cosa, que la cosa se revela ante mí.

⁷³ CAMNTIZER Luis, *Arte y Enseñanza: La Ética del Poder*, Casa de América, Madrid, 2000, p. 17

⁷⁴ RANCIÈRE Jacques, *El maestro ignorante*, Laertes, Barcelona, 2002, p.16

⁷⁵ *Ibíd*em

Pero no son solamente la transmisión de conocimientos los que son documentados a través de la escritura, si no también los procesos de evaluación y aprendizaje construyendo un “sistema de registro intenso y documental”, por tanto un “poder de la escritura como una pieza esencial en los engranajes de la disciplina “. ⁷⁶

⁷⁶ FOUCAULT Michael, *Vigilar y castigar*, Madrid, 1978, p. 194

La columna



“En cuanto a los hombres, están inmovilizados en una actitud uniformemente repetida de filas en filas y de líneas en líneas: unidad táctica. El orden arquitectónico, que libera en su ápice las figuras de la danza, impone en el suelo reglas y su geometría a los hombres disciplinados. Las columnas de poder.”

Michael Foucault

Aquí la columna es identificada como representación del poder y con el individuo como soporte de una institución. El individuo que ha sido modelado a imagen y semejanza de los intereses “públicos”.

En *La columna sin fin* de Brancusi, citada con anterioridad, la columna se eleva desde la tierra hacia el cielo como símbolo de la unión entre ellas; está conectada con el “axis mundi”, eje que sostiene el cielo y asegura la comunicación entre tierra y cielo; con la ascensión de la condición humana. Simbólicamente, también se le relaciona con el árbol, que funda sus raíces y eleva sus ramas hacia la bóveda celeste.

Entre estas definiciones se entretajan palabras que se comportan como claves, llaves, que permiten la lectura de la pieza “La lección”, desde múltiples puntos hacia un hilo conductor. Para Brancusi, la columna representaba la ascensión, la

trascendencia del ser. Para Foucault, se erige como sostén de un poder político; el *axis mundi*,...En “La lección”, el sentido de la columna ha sido trastocado. El cuerpo de la silla ha sido plegado, “la espalda”, aparece doblegada ante el peso inerte de la columna de libros que sostiene sobre sus espaldas, bajo el peso del “conocimiento”. La Columna se alza hasta llegar al plano superior del espacio, “el techo”, en donde uno de los libros presenta un leve movimiento respecto al resto de la columna, no cabe ni uno más, es asfixiante. Esta columna no es una columna para la ascensión, para la trascendencia del ser, es una columna que subyuga.



...“la verticalidad y la autonomía pueden interpretarse como símbolo de la independencia última de voluntad.”

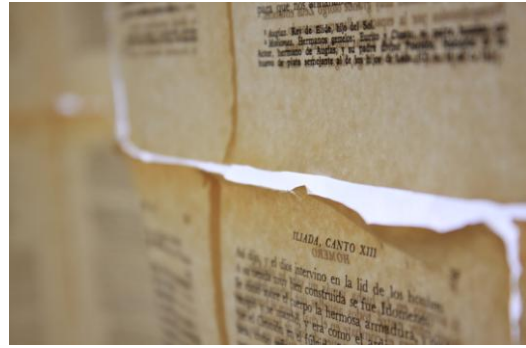
Rosalind Krauss

La palabra desplegada:

La columna sostenida por la silla, está contenida por el despliegue de folios de libros que construyen el espacio; continente de contenido. Así habló Zaratustra, Romeo y Julieta, la Eneida y La Iliada, son algunos de los títulos de los libros, que fueron deshojados y desplegados para crear el espacio. Libros vueltos hojas. Un folio al lado de otro, un folio encima de otro, dispuestos en filas, en columnas; palabras, palabras, palabras sordas, murmullos lejanos...inmemoriales...



Otro encuentro, otro lugar común entre el dibujo y la escultura: planos desplegados que se entretajan construyendo a su vez otros planos: muros, piso y techo que se intersecan para contener el espacio.

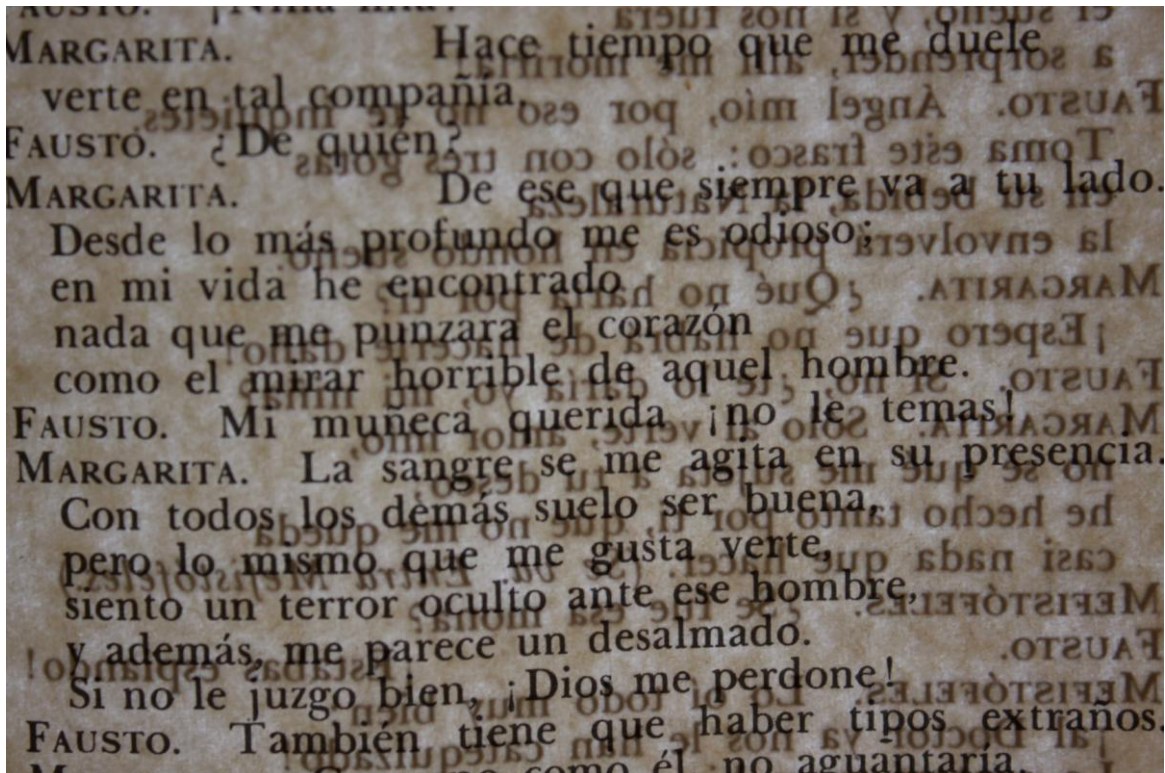


La Iliada, Canto XIV



La esquina, columna vertebral por naturaleza que configura la noción de espacio.

La luz



La luz que envuelve el espacio construido por los folios desplegados, transluce y solapa el anverso y reverso de la hoja de papel en un juego de sobreposición de las letras, signos, que antes fueran palabras, frases, oraciones, ideas. La luz, al translucir la superficie del papel dibuja líneas sobre líneas, que se entrecruzan y enredan transformando la palabra impresa, en un tejido sin sentido, (otro encuentro más entre lo bidimensional y lo tridimensional). Las palabras no pueden ser decodificadas, el mensaje contenido en las frases se hace ilegible, se ha quebrado.

La luz, es símbolo de la Iluminación⁷⁷ interior, de trascendencia del ser, del conocimiento, de lo sagrado, de la vida. Desde aquí relaciono la presencia de la luz con la búsqueda que emprendemos como seres humanos, por el conocimiento; que para la sociedad occidental, con la Ilustración⁷⁸, ha devenido en la formación del conocimiento a través de las letras.

Surgen preguntas entorno a los conceptos que guardan la luz y la Iluminación, ¿quiénes son los Iluminados? ¿Quiénes, verdaderamente tienen acceso al fuego sagrado de la transformación?

⁷⁷ “La idea de que el conocimiento es luz y la ignorancia tinieblas se encuentra en el núcleo del gnosticismo [...] La gnosis plantea que el conocimiento de Dios está en el conocimiento de sí mismo, pues el ser humano no es otra cosa que una centella de luz divina prisionera en el cuerpo humano; además, según la antropología gnóstica, el hombre está dotado de la psiqué, potencia injertada en el yo que pugna por mantenerlo en tinieblas”

<http://biblioteca.itam.mx>

⁷⁸ Ilustración; Lumières, en francés; Enlightenment, en inglés; Illuminismo, en italiano; Aufklärung, en alemán. Todas ellas relacionadas con la palabra elucidación, iluminación, pues la luz de la razón, habrá de librar al hombre de la tiniebla que es la ignorancia.

3. *Proceso de Realización de la pieza*

A continuación describiré el proceso de realización de la pieza “La lección”, de acuerdo con el desarrollo interno que fue adquiriendo la obra.

Para ello habrá que recordar, como el proyecto surgió desde la asignatura de “procesos en metal y madera”, mencionados en el aparte de “La lección, ¿Por qué el título de la pieza?”; en donde el deseo de conocer nuevos materiales y técnicas de trabajo fueron el motor de la producción de la imagen, es decir aprender.

La pieza se construyó en tres estadios: el escritorio con pala, que dio origen a la columna de libros y éstos a su vez generaron la imagen del espacio; la instalación. Haré entonces un recorrido a través de la génesis de cada uno de ellos.

3.1. *El escritorio con pala:*

El desarrollo del proyecto inició por el taller de maderas en aras de construir el soporte, pala y espalda del escritorio.

Investigué acerca del significado de cada madera y sus clases, ya que cada árbol del que procede, posee un significado puntual. En el caso del escritorio, estaba interesada en la madera del árbol de roble, por su durabilidad y significado sacro, es considerado el árbol de la sabiduría. Sin embargo, conseguir tal madera es casi imposible por su costo económico y ecológico. La madera, en tablones es casi inexistente ahora.

Había que resolver el asunto de la madera de alguna forma, por lo cual opté por construir el tablero con lámina de nogal. No era madera de roble, pero era madera, provenía de un árbol y eso ya era suficiente en ése momento. Era una sustancia orgánica y simbólica.

La lámina fue cortada así:

- El espaldar de la silla: 4 láminas de 15 cm x 35 cm.
- Tablero de la silla: 4 láminas de 35 cm x 35 cm.
- Apoyo: 4 láminas de 35 cm x 35 cm.

Posteriormente fueron pegadas con cola, entrecruzando los hilos de la fibra de la madera para reforzar su estructura. Al ser encoladas se sometieron a la prensa por un periodo de dos semanas.



Luego las piezas fueron pulidas, recortando los desfases resultantes de haber sido prensadas. Cada pieza del contrachapado alcanzó un espesor de un centímetro y cuatro milímetros. Después del recorte pasé a la fase de redondear las esquinas y lijar.

La madera fue tratada con cera de abejas, impermeabilizándola. La superficie adquirió un tono ocre, que recuerda el paso del tiempo.

3.2. La estructura en metal

Luego de tener las piezas de madera el siguiente paso fue continuar con la estructura metálica. Inicialmente quería trabajar doblando el tubo de forma continua, sin embargo el profesor observó que el tubo se doblaría al ser hueco, por lo cual buscando una solución se llegó a proponer una estructura mixta, en la que las curvas de la silla serían de tubo de hierro macizo doblado en forja y la continuación tubo de hierro hueco, unidos por soldadura.

La forja y la soldadura fueron procesos que llevaron al límite mi capacidad de experimentación. El cuerpo era tan importante como herramienta, como un lápiz sobre el papel.



La forja me sedujo al entrar en la faena de dominar el fuego, de percibir cómo un sólido se vuelve dúctil ante el cambio de temperatura; la barra de hierro, firme, se transforma en un caramelo blando. El tiempo, y la destreza son elementos indispensables, más que la fuerza, para lograr las formas buscadas.



Una vez logrados los codos de la estructura metálica en forja, pasé al proceso de aprender a soldar. El error se hizo presente. La perseverancia y la paciencia se contraponían al sentimiento de frustración con el que me veía enfrentada en cada sesión de soldadura. Comprender como manejar la carga, en qué consistía el proceso, era un camino nuevo para mí; por tanto, alcanzar al profesor me era no difícil, si no casi imposible. Aunque él quisiera, su mano no podía sustituir la mía en el proceso de soldar. Desplazar materia, de la pieza maciza, el codo, a la hueca, requería precisión para que no se fundiera el hierro y generara huecos imposibles de remendar. Una vez realizada la soldadura entre las partes, pasaba a pulir con la radial la superficie. Ensayos, pruebas y errores me permitieron, lentamente, comprender cómo funcionaba la soldadura.



En el momento de insertar la tabla de madera entre las patas de la estructura no coincidía con la imagen del proyecto, por lo cual había que replantear de nuevo el ángulo de noventa grados buscado. Hubo que exponer de nuevo, los codos a la flama de tungsteno, para calentar el metal y doblarlo en el yunque con la ayuda de un mazo.

De ésta forma se logró el ángulo requerido. Sin embargo el golpe del mazo sobre el metal dejó huellas sobre la materia, que aportaron al sentido del plegamiento de la silla. Es una fuerza externa que actúa doblando la estructura, conteniendo, realmente la tabla de madera.



La imagen de la fuerza externa aplicada a la silla, generó la columna de libros y esto a su vez implicó reforzar la estructura, pues inicialmente la silla había sido construida como un único elemento. Aquí inició otro proceso.

Al reforzar las uniones hechas en soldadura, el metal se fundió, dejando inservible la primera estructura. ¿Qué camino quedaba? Hacerla nuevamente. Esta vez, por un camino diferente.

La idea de doblar el tubo de forma continua fue retomada. Para que el tubo hueco no se quebrara en los ángulos y la estructura soportara el peso de la columna, se introdujo en su interior una barra de hierro sólida. El tubo fue doblado en prensa, sin aporte de calor. El resultado fue una estructura sólida y compacta que aseguraba soportar el peso de la columna de libros. El procedimiento de doblar la barra no tomó más tiempo que una tarde. El proceso de forja, soldadura y pulimento de la superficie de la anterior construcción, tomó más de un mes en extensas sesiones de trabajo.

Conocí la forja, la soldadura y fui capaz de generar una solución alternativa. Allí encontré una maravillosa lección.

3.3. La columna de libros

Con diferente forma, pero siempre presente el libro, fueron surgiendo las propuestas de aquello que soportaba y a la vez doblegaba el escritorio con pala.

La primera propuesta, fue un libro tallado en piedra, que evocaba la *Piedra de Rosetta*, como piedra angular de conocimiento, al libro, como “ladrillo”, imposible de digerir y como peso muerto en el cumulo de información.



*Primera propuesta:
Silla plegada bajo el peso de un bloque de
piedra tallado a manera de libro*

La segunda propuesta se articuló desde la imagen de una columna compuesta por folios, como expresión que sintetizaba el libro como portador de conocimiento y el cuaderno como lugar en el que se “guardaban” apuntes de la clase. De la imagen del libro en piedra, que era uno sólo, la columna se erigió en el lugar de la acumulación y serialidad, del vaciamiento de información. Sin embargo, aunque pretendiera que el folio fuera un punto medio entre el libro y el cuaderno, no era ni lo uno, ni lo otro. La búsqueda continuó.



*Silla plegada por el peso de una columna de folios.
Folios que “guardan apuntes”, conocimientos, de la
intensa práctica del aprendizaje a través del ejercicio de
la escritura...escribirescribirescribires*

*¿Por qué con folios y no con libros? Porque la imagen
sintetiza el carácter de documento informativo del libro y
del archivo del cuaderno como continente de información.*

Si lo que deseaba era hablar del vaciamiento de contenidos, de la escuela, de la educación, debía dirigirme directamente a la fuente: el libro. La imagen de la columna permaneció, el elemento con el cual se construía cambió. Era entonces, una columna de libros.



Propuesta de la columna construida con libros

¿Cómo construir la columna para que se sostenga y la silla la soporte? Nueva investigación.

Si los destructores de imágenes son llamados iconoclastas, ¿cuál sería el nombre para un destructor de libros? Sí, para construir la columna debía intervenir el libro, aún con dolor, porque me declaro amante de los libros.

Intentando, hacer el menor daño posible al libro, paradójicamente, surgieron los siguientes caminos:

Deseaba hablar del vaciamiento de contenidos, por lo cual, también para liberar peso de la silla, pensé en ahuecar cada libro; de donde saldría la imagen y el material para desplegar los textos y construir el espacio donde se erige la silla y la columna. El conocimiento contenido conteniendo. La idea de ahuecar los libros fue desplazada por el tiempo que tomaba su realización.

La segunda propuesta, consistió en construir *bloques* de libros, que fueron encolados y posteriormente perforados en sus caras externas para ser ensamblados. La columna no resistió y se vino abajo por el peso y la altura.



Proceso de prensado y construcción de bloques de libros

Quedó, entonces, el proceso más lógico y el cual quería evitar: atravesar *todos* y *cada uno* de los libros con una vara, *empalarlos*. El eje fue lo único que logró sostener la columna.



Soporte y eje que sostienen la columna de libros

3.4. El espacio desplegado

Pesé a que los libros no fueron *vaciados físicamente*, la idea de desplegar los textos y construir con ellos el espacio se mantuvo.

Primero había de reunir el material para construir la columna y el espacio. Enciclopedias con *clásicos de la literatura* fueron las víctimas.

Cada acto en la consecución de la obra se tornaba cada vez más simbólico. Para recubrir el espacio debí *calcular* el número de folios requeridos, por tanto el número de libros a deshojar y elegir entre los títulos cuáles serían desplegados. Comencé, como los iconoclastas, la destrucción: debía deshojar cada libro. Recordé una tradición que se cumple al finalizar cada año escolar: se deshojan los cuadernos y se lanzan al aire, en una acción de desprendimiento, es una celebración.

Inicialmente las hojas eran unidas con cintas de papel sulfurado y cola; pero el peso que debían soportar los planos al ser colgados, hizo replantear el procedimiento. ¿Qué podría ser lo suficientemente fuerte, translucido y flexible para aguantar el peso y conservar las características del papel? Se barajaron varios soportes sobre los que se realizaron pruebas: plástico, entretela y tela. La tela fue el soporte elegido por su caída y dimensiones al tener que hacer el menor número de uniones.



Inicialmente las hojas eran unidas con cintas de papel sulfurado y cola

Siguieron los procesos de encolado de las hojas sobre la tela y costura de los bordes, para introducir las barras que soportarían *los telones*. Este proceso, requirió del **trabajo de equipo y tiempo**, dada la magnitud que adquirió. El proceso de encolado era dispendioso y exigente; la costura, por naturaleza, es una acción temporal.



La instalación

El trabajo en y con el espacio son las que también construyen y modifican la obra. La percepción del espacio hace que el planteamiento esbozado en planos se transforme en el lugar. Fue así como las dimensiones con las que fue planteado el proyecto debieron ser modificadas.

Los *telones*, que un principio, fueron diseñados para cubrir un área de diez y seis metros cuadrados, se redujeron por el tiempo que se contraponía a la dispendiosa tarea de elaboración de cada uno. Por tanto el montaje y su disposición cambiaron. El área a construir paso a diez metros cuadrados.

El espacio de la Project Room A-2-8, generó problemas en la iluminación, de carácter fundamental en la obra. En un primer momento, la luz, que rodeaba el espacio construido, provendría de velas dispuestas alrededor. Eran velas, por el fuego sagrado y el movimiento que produce. La idea tuvo que reformularse dado el reducido espacio entre la pared de la habitación y los telones, pues de lo contrario podría producirse un incendio.

La alternativa fue utilizar focos artificiales de luz, ya no habría movimiento, la imagen cambiaba. La estática de la luz artificial, producía la sensación de entrar en una esfera en donde el tiempo y el espacio eran suprimidos; lo relacioné con la sensación de burbuja que se produce al estar en cualquier institución educativa. Sales de allí y el mundo es otra cosa. El cambio fue un encuentro que apporto a la obra.

El montaje del techo y levantar la columna eran procesos que dependían uno del otro, pues el techo debía ayudar a soportar y equilibrar el peso de la columna.

Debido a la complejidad del montaje, éste no será dispuesto ante el jurado el día de la defensa. Sin embargo gracias a la experiencia obtenida, señalo algunas disposiciones para mejorar su eventual montaje:

- Es necesario, para que la columna gané dimensión, que el espacio que la envuelve sea más extenso, como en la propuesta inicial, o mejor aún un tanto más grande.
- El espacio que contiene el montaje debe ser lo suficientemente amplio para poder utilizar la luz, ya sea artificial o natural, de forma más versátil.
- El techo técnico, es indispensable para el sostenimiento y equilibrio de la pieza.
- Las telas deben ser tensadas en equipo para una adecuada caída.
- Los libros deben ser prensados en la columna con más fuerza para evitar espacio entre uno y otro.

La realización del proyecto adquirió unas dimensiones que requerían la presencia y el apoyo de un equipo de trabajo, que se construyó desde el esfuerzo conjunto de la tutora, los técnicos y los compañeros de estudio; sin ellos, el proyecto no habría podido llegar a culminarse.

Proceso de instalación













Conclusiones

La investigación propuesta en el presente proyecto, nació del interés por intentar acercarme a algunos de los cruces que se dan entre el dibujo y la escultura. El encuentro no deja de sorprenderme: son lenguajes plásticos que se expanden en su estructura, abrazándose el uno al otro de forma continúa. Durante el proceso de investigación, también se revelaron las estructuras en las que se funda cada uno; características que le son propias e inmanentes a cada lenguaje.

La investigación acerca del dibujo, reveló algunas de sus múltiples facetas: como elemento que nos hace volcarnos hacia el mundo y recibirlo al tiempo; como elemento configurador de pensamiento, y como lenguaje plástico en sí mismo.

Al indagar sus posibles relaciones con la escultura, la Instalación se mostró como un lugar común entre ambos lenguajes, en donde la experiencia del sujeto, el tiempo, y el espacio se articulaban de forma vital para inaugurar la experiencia de la obra.

La realización de la pieza, que atravesaba la investigación, supuso desde el proceso, el desarrollo del contenido de la obra: la educación y el aprendizaje. Era yo, quien, desde el lugar del estudiante vivía, nuevamente el proceso de aprender; confrontar mundos desconocidos y caminar a ciegas para luego lograr ver más allá del horizonte. La mirada se expandió.

El derecho a equivocarse, a dudar de lo que dice el maestro, a cuestionar son elementos que guardo como un tesoro para regresar de nuevo al rol de docente; ésta vez, con los pies muy en la tierra, recordando que el mejor de los maestros es el estudiante.

La lección, es entonces, recordar cada día, que el aprendizaje es constante, que el espíritu ha de conservar la virtud del asombro ante las cosas y la humildad ante la ignorancia, pues es la mayor de las fuentes de la que bebe la sabiduría.

El lenguaje plástico no se agota, la materia y la experiencia con el mundo lo nutre.

Bibliografía

- ABBOT, Edwin A., *Planilandia, una novela de muchas dimensiones*, José J. de Olañeta, Editor, Barcelona, 1999., p. 21-22.
- ARHEIM Rudolf, *Arte y percepción visual*, Alianza Editorial, Madrid, España, 1989
- CAMNTIZER Luis, *Arte y Enseñanza: La Ética del Poder*, Casa de América, Madrid, 2000
- CHING, Francis D. K. *Dibujo y proyecto*. Madrid, Ediciones G. Gili, 2005
- DA VINCI Leonardo, Cuaderno de notas, Edimat Libros, España
- EDWARDS, BETTY. *Aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro*. Barcelona, Ediciones Urano, 1994
- ELIADE Mircea, *El vuelo mágico y otros ensayos*, Siruela, Madrid, 1997
- ELSEN, Albert E. "Modern European Sculpture 1918-1945. Unknown Beings and Other realities". Ed. Georges Brazillier, Inc. New York, 1979. Págs. 131-134.
- E. KRAUSS, Rosalind, *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Editorial, 1996
- *Pasajes de la escultura moderna*, Ediciones Akal, Madrid España, 2002
- FOUCAULT, Michel, *Vigilar y castigar*, Siglo veintiuno editores, España, 1978
- GÓMEZ Molina Juan José, *Las Lecciones del dibujo*, Cátedra, Madrid, España, 1995
- *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Cátedra, Madrid, 1999
- GONZÁLEZ, Miguel. 1987. "Óscar Muñoz", en: *Arte en Colombia* No. 32, febrero. Bogotá.
- GOODMAN Paul, *La deseducación obligatoria*, Editorial Fontanella, Barcelona, 1976
- KAVAKOV, Ilia y Groys Borys, *De las instalaciones un diálogo*, otoño 1990, en Revista Juan Valdez, número 1, Bogotá- Colombia

MENDELSSOHN, Moses, “Acerca de la pregunta: ¿A qué se llama ilustrar?” en AA.VV., *¿Qué es Ilustración?*, (5° ed., 2007) Madrid, Tecnos, 1985, p. 11

NANCY, Jean-Luc, “Notes. La couleur pense par elle-même”, texto inédito mecanografiado presentado por el propio autor en las *Jornadas en torno al pensamiento de Jean-Luc Nancy. Las Figuras Madres*, Valencia, Institut Français, 14-18 de noviembre, 2011.

RANCIÈRE Jacques, *El maestro ignorante*, Laertes, Barcelona, 2002

SÁNCHEZ, Mónica, *La instalación en España 1970-2000*, Alianza Editorial, Madrid 2009

VVAA, *Vitamin D,: new perspectives in drawing*, London , Phaidon, 2005

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, [en línea], <http://www.rae.es>

Referencia de imágenes

IMAGEN	Página	Título	Autor	Fuente
	51	Cortinas de baño Instalación 1992	Oscar Muñoz	COLOMBIA ARTISTICA, PROYECTO CULTURAL DE “LUNA ROSA” EN FRANCIA, [en línea] http://colombiartistica.blogspot.com.es
	57	La columna sin fin 1937-1938	Constantine Brancusi	THE ENDLESS COLUMN, TÂRGU JIU, ROMANIA, 1934-1938 [en línea] http://www.imhdezhdez.com/2011/11/columna-sin-fin-brancusi-1938.html