

Las Formas Transitorias

Transitional Shapes

Erika Adriana Alonzo González^a

Abstract:

Sculpture is understood in three dimensions: height, width and depth. The nature of sculpture is not only visual, but also tactile and material. Its processes have changed over time, from materials and utensils to shapes and intentionality. The composition of matter is fragile; its constitution is susceptible, vulnerable to modification. The artist transforms; he begins by observing his surroundings and then fixes his attention on an entity from which he detaches his essence, he immediately re-interprets it from his own definition. A sculptural body is matter; Physics argues that matter is prone to undergo alterations in its composition, according to its characteristics of resistance. Wear is proof of the trail of life, of the process of things, of its path by time and space through erosion, rust, aging, detachment and tearing. The transformations of matter are subject to natural processes and principles of action-reaction.

Keywords:

Matter, shape, transformation, wear, work of art.

Resumen:

La escultura se entiende en tres dimensiones: altura, anchura y profundidad. La naturaleza de la escultura no solo es visual, sino táctil y material. Sus procesos han cambiado a través del tiempo, desde los materiales y utensilios hasta las formas y su intencionalidad. La composición de la materia es frágil, su constitución es susceptible, vulnerable a sufrir modificaciones. El artista transforma; inicia por observar su alrededor para luego fijar su atención en un ente del que desprende su esencia¹, enseguida la reinterpreta a partir de su propia definición. Un cuerpo escultórico es materia, la Física sostiene que la materia es propensa a sufrir alteraciones en su composición de acuerdo a sus características de resistencia. El desgaste es la manifestación del rastro de la vida, del proceso de las cosas, de su camino por tiempo y espacio a través de la erosión, el óxido, el envejecimiento, el desprendimiento y el desgarre. Las transformaciones de la materia están sujetas a procesos naturales y principios de acción-reacción.

Palabras Clave:

Materia, forma, transformación, desgaste, obra de arte.

¹ Se trata de un término estrictamente filosófico. Esencia refiere a las características inherentes, particulares de las cosas, es decir, lo que nos hace entenderlas por lo que son o incluso por lo que no.

^a Egresada de la Licenciatura en Artes Visuales de la UAEH en el año 2008. Ha participado en exposiciones colectivas y en una muestra individual, en la que presentó parte de su producción escultórica. Enfocada en el diseño editorial y digital, ha colaborado en el diseño y la maquetación de revistas universitarias, así como en la producción de imagen de algunas microempresas. Cuenta con experiencia docente en instituciones públicas y privadas. Radica en la Ciudad de México y actualmente, se encuentra desarrollando su tesis de maestría en Museología de la ENCRyM (INAH). <https://orcid.org/0000-0002-7531-8908>, Email: eaag83@gmail.com

Introducción

Este texto representa parte de la investigación realizada en mi tesis de licenciatura, en la que presenté el sustento teórico de mi proyecto plástico, enfocado en las alegorías del desgaste y la transformación en la escultura. El escrito desglosa algunos conceptos y reflexiones, haciendo referencia a filósofos y artistas, cuyas ideas se relacionan con una propuesta escultórica personal.

El recorrido en el tiempo de un cuerpo se manifiesta en sus transformaciones, en los cambios que sufre a partir de su presencia en un contexto. Desde hace millones de años, la Tierra ha estado poblada por partículas cambiantes que han evolucionado en lo que hoy día conocemos. Filósofos y teóricos han hablado sobre la evolución sea físico-biológica o racional de los entes a través del tiempo. En la cuestión filosófica, Aristóteles por ejemplo, refería como *sustancia sensible y perecedera*, a “las cosas del mundo cambiante e individual que nos rodea” (en Xirau, 1990). En lo biológico, Charles Darwin, explicaba que los organismos poseen un mecanismo de cambio por evolución que depende de la adaptación de cada especie al medio. La transformación es inherente al entorno. A donde quiera que miremos, el espacio ha sido modificado por factores naturales y no naturales.

Las formas de la naturaleza son temporales, pasajeras; a medida que transitan en distintos procesos, físicos o biológicos, se llevan a cabo cambios en su estructura. La forma plástica es producto de la voluntad y acción – directa o indirecta– del ser humano sobre la materia. Ambas, están involucradas en su confección. Si bien la materia es propensa a lastimarse, la forma inscrita en ella, lo es también.

Referencia a teorías sobre el desgaste y la transformación mundana: los “útiles” según Aristóteles y Martin Heidegger

Desde la Grecia Antigua, surgieron teorías que intentaban explicar la relación cosa-ente. La teoría sustancialista, como la definía Aristóteles, planteaba la doble estructura de las cosas. Por un lado sus características inherentes, los elementos necesarios dentro de su propia naturaleza, como el raciocinio en el ser humano o su necesidad de vivir en sociedad; por el otro, las características circunstanciales, es decir, sus elementos accidentales, por ejemplo la apariencia física, el color de ojos o su complexión. Aristóteles tomaba a la sustancia como base de su razonamiento y así, concebía tres clases definidas como: “sensible y perecedera”, “sensible y eterna” y la “sustancia inmóvil”. El filósofo griego proyectaba dentro de la primera, a las

formas y a los cuerpos mundanos que poseen un origen, un desarrollo y un final; por lo tanto, la naturaleza de las cosas es susceptible, cambiante y temporal. Además, explicaba que el cambio que sufren las cosas no ocurre simplemente al hablar sobre los opuestos principio y fin, sino a través de los intervalos de las cosas.

El cambio se representa entonces, en un principio, un fin y un transcurso, esa línea invisible que recorre cualquier cosa durante su existencia. Ahora, Aristóteles maneja los conceptos *acto* y *potencia* para explicar el sentido de este cambio. Citando a Ramón Xirau (1990), tenemos que: “La potencia es, en términos generales, la capacidad de una cosa para modificarse; el acto es la realización de esta capacidad. El acto, si por una parte es realización es, por otra parte y fundamentalmente, actividad, dinamicidad, movimiento.”

En el siglo XX, la filosofía del alemán Martin Heidegger se centraba en el ser y su existencia en el mundo físico. En su ensayo El origen de la obra de arte (1952), el pensador hace referencia a los zapatos viejos en *Shoes (Botas con cordones, 1886)* (Fig.1) pintados por Vincent Van Gogh*, ese óleo de estilo naturalista que presenta una alegoría de la “vida de un útil” a través de los zapatos de un labriego. Según el autor, los objetos, los útiles en sí, contienen un *ser de confianza* que genera en el ser humano que lo posee, sensaciones de seguridad y confianza (*dependable*) al utilizarlo. Hasta el momento que el poseedor echa mano y adquiere certeza del objeto, es que éste se convierte en realidad en un *útil*. Es así, como el objeto se compone no solo de una materia que se sabe es perecedera, sino de un servicio, un servir para algo que lo complementa.

* De acuerdo al testimonio de un conocido del pintor, el museo Vincent Van Gogh refiere que el artista compró las botas usadas en un “mercado de pulgas”, las vistió y caminó por el lodo hasta ensuciarlas. Sólo en ese momento, fue que Vincent sintió que los zapatos eran lo suficientemente interesantes para ser pintados. Existen algunas otras pinturas de Van Gogh con esta misma temática.



Figura 1. V. Van Gogh, *Shoes (Botas con cordones, 1886)*, óleo sobre tela. Tomado de: Van Gogh Museum, Amsterdam (Vincent Van Gogh Foundation) vangoghmuseum.nl/en/collection/s0011V1962?v=1

Heidegger trata también la materia prima en la que se asienta la obra de arte y explica las características estéticas de esta materia extraída de la naturaleza. Entiende, que a través del material, se extiende un valor estético propio de la tierra, un valor auto-oculto, retraído en contraposición con el valor expuesto, emergente del mundo. Citando a Heidegger, “[...] en la obra no se trata de la reproducción de los entes singulares existentes, sino al contrario de la reproducción de la esencia general de las cosas” (Heidegger, 1973). En otras palabras, en la creación de la obra surge la verdad mediante la construcción de la forma. Esta verdad acontece cuando interactúan el mundo (abierto, hecho por el hombre) y la tierra (hermética, natural), y la obra hace manifiesto al ente, abre su esencia, mostrando su verdadero ser, tal como lo hizo Van Gogh en *Par de botas con cordones*, y como tantos otros artistas de la modernidad.

Las transformaciones de David Lynch

El estadounidense David Lynch es conocido por su trabajo como cineasta y guionista. Su interés ha estado dirigido, en sus propias palabras, a “la búsqueda del amor en el infierno constante”. Películas como *Eraserhead (Cabeza borradora, 1976)* y *The Elephant man (El hombre elefante, 1980)*, muestran extraños personajes, víctimas de la mutación y la deformidad, cuyas historias están basadas en su naturaleza descompuesta. Su trabajo se ha descrito como abyecto, por su “carácter trasgresor, perverso y corrupto” (Kristeva, J., en García, 1997). En Orden y Caos del ensayista español José Miguel García Cortés (1997), se describe el trabajo cinematográfico de Lynch y Cronenberg dentro de un mundo de caos, donde el

personaje, como individuo, se encuentra en constante proceso de mutación física y psicológica:

David Lynch y David Cronenberg son dos directores de cine que crean un mundo caótico, habitado por criaturas deformes y monstruosas, mitad humanas, mitad bestias, en que la metamorfosis orgánica y la descomposición de la materia se entiende como una involución, una vuelta a la animalidad que reintroduce el desorden social con numerosos significados simbólicos.

Durante una conversación entre David Lynch y Kristine McKenna llevada a cabo el 8 de marzo de 1992 en Hollywood Hills, Lynch manifestó:

[...] la enfermedad y la podredumbre forman parte de la naturaleza. La enfermedad en un trozo de acero es la oxidación. Si tiras un trozo de papel al suelo cuando llueve y vuelves al cabo de unos días, tendrá unas pequeñas manchas de moho. Es decir, habrá ocurrido algo mágico. La enfermedad es algo muy malo pero las personas diseñan grandes edificios para ella, e inventan máquinas y pequeños tubos y toda clase de cosas. Así que, de la misma forma que en la naturaleza, una cosa totalmente nueva surge de la enfermedad.

Tal como David Lynch opina, la “enfermedad” conlleva un proceso de transformación. Aún la mínima cosa tiene la facultad de modificarse, de sufrir una descomposición material. La enfermedad es desgaste a partir de la exposición del cuerpo.

Acotación sobre materia, tiempo y espacio

La obra plástica no existe sin tiempo y espacio. Necesita ser parte de un contexto para trascender, para permanecer a través del tiempo por largo o corto que sea el periodo en el que se manifieste. La propia acción humana es temporalidad y permanencia.

El arte en sí, es tiempo y espacio. El arte se encuentra sumergido en el contexto de las épocas y por lo tanto, en la historia. Las necesidades artísticas o creativas se modifican con el medio, es decir, con las situaciones sociales, políticas, culturales y económicas. Wassily Kandinsky (1912) expuso: “Cualquier creación artística es hija de su tiempo y, la mayoría de las veces, madre de nuestros propios sentimientos. Igualmente, cada periodo cultural produce un arte que le es propio y que no puede repetirse.”

Ahora, la escultura posee dos vertientes, la idea a partir de la cual el productor plástico genera su obra y, la obra en sí. El productor, requiere de un medio de traducción de sus pensamientos y emociones, ya sea a través de formas u objetos, o incluso de pensamientos exteriorizados y/o acciones.

Entonces, la escultura (cuerpo - materia) se desenvuelve en tiempo y espacio. La simultaneidad de los tres agentes materia, tiempo, espacio, es el factor que logra la presencia de la obra, pero no así su existencia, porque el espectador es quien decide si la hace trascender. Se sabe que la interpretación del espectador acerca de una obra es relativa a sus experiencias y asociaciones. El espectador "juzga" lo que ve de acuerdo a las formas (figurativas o abstractas) que reconoce e identifica en su universo interno. El espectador evoca, relaciona e interpreta basándose en lo que sea que percibe en la obra. Por ejemplo, las corrientes artísticas Dadá y Surrealismo, envuelven esculturas en tiempo real dentro de la experiencia, es decir, que involucran la simultaneidad. Los *readymade*, se desenvuelven en una atmósfera en la que la existencia del espectador y la del objeto se sincronizan. La recontextualización de los enseres presentados en su apariencia original, genera una conexión entre el personaje y el objeto de su cotidianidad. Los objetos surrealistas son similares a los *readymade* por su temporalidad, por su posición en tiempo y espacio, esto es, por la sincronía entre su propia existencia y la del espectador, su relación directa.

Alusión a la naturaleza física de los materiales

Durante los primeros años de 1900, Jacob Epstein y Henrie Gaudier-Breska, concibieron una doctrina que daba a la naturaleza de los materiales un rol fundamental en las obras plásticas, especialmente en la escultura. *Truth to materials* (La honradez/verdad de los materiales) es la filosofía de origen británico, que propone enfatizar las características naturales de los materiales, resaltar sus cualidades estructurales, sin tratar de distorsionar o mimetizar sus propiedades. Por ejemplo, de la piedra se resaltaría su dureza y pesadez y de la madera su consistencia fibrosa y correosa. Se cree, que en parte, el principio tuvo antecedentes en el propio Miguel Ángel, quien seleccionó el mármol con figuras específicas pre-esculpidas en su mente. Él mismo decía ver un ángel atrapado en el mármol el cual, tallaba hasta liberarlo. Miguel Ángel advirtió "belleza" en un bloque de piedra en bruto.

Escultores modernos como Henry Moore y Constantin Brancusi, adoptaron este principio aplicándolo a su

propia experiencia plástica. Se sabe que Henry Moore, estuvo en estrecho contacto con esculturas prehispánicas. De ellas, absorbió lo que él mismo llamaba "formas concentradas" en las que la roca se manifestaba como resultado de fuerzas naturales que la formaron. Constantin Brancusi por su parte, pensaba que el artista no debía forzar una imagen al material, sino al contrario, persuadir a la imagen a coexistir con el material. De acuerdo a Brancusi, el escultor debía revelar la cualidad y personalidad del material a través de su textura, fuerza, tensión, etc.

En 1968, Robert Morris publicó *Anti-Form*, un artículo en el que manifestó su rechazo a las formas rígidas, geométricas simples, y opinó, cómo "era preciso adentrarse en el campo de los materiales no rígidos en cuya configuración final, además de la decisión del artista, intervenían principios de la naturaleza tales como la gravedad, la indeterminación y el azar, lo que comportaría que la obra de arte se convirtiera en algo impreciso e imprevisible" (en Guasch, 2003). Así, la *antiforma*, trata de la exposición de: proceso, tiempo, naturaleza del material y sus efectos; y por tanto, se resiste a concebir la obra como un objeto estático, acabado, en el que se explora solo el potencial de la forma.

Henry Moore (1898-1986) y Joseph Beuys (1921-1986) son dos artistas involucrados activamente en la Primera y Segunda Guerra Mundial, respectivamente. Moore de origen inglés y Beuys de origen alemán, aunque en diferente tiempo, intervinieron en bandos bélicos opuestos viviendo y sufriendo cada uno su propia lucha, siendo sus traumas y heridas, los factores que caracterizaron su producción artística que contaba con esculturas y dibujos con motivos de guerra, refugios antibombas, crucifijos, etc.



Figura 2. H. Moore, Upright internal/external form (Forma vertical interna/externa, 1952-53), yeso. Tomado de: TATE <https://www.tate.org.uk/art/artworks/moore-upright-internal-external-form-t02272>

El efecto del desarrollo orgánico de la figura y de la materia que Moore daba a sus esculturas, manifiesta su teoría sobre la importancia de las propiedades del material en la formación de una idea. Moore buscaba explotar o aprovechar la masa de acuerdo a sus características y demostraba su carácter vivo, vital; pensamientos afines con algunos escultores británicos de esa época, entre los que se encontraban Barbara Hepworth, Henri Gaudier-Brzeska, Jacob Epstein y Eric Gill. En palabras de Moore: "Todo material posee sus propias cualidades individuales. Sólo cuando el escultor trabaja directamente, cuando establece una relación activa con su material, puede el material formar parte en la formación de una idea" (en Krauss, 2002). Así, la tendencia de Moore hacia la fidelidad del material coincide con los principios que el Constructivismo* perseguía, en el sentido que el material (su especificidad y su proceso de construcción) y no estrictamente la forma, otorgaba el valor estético a la obra. Moore buscaba ser congruente en cuanto a la naturaleza del material y la talla que él realizaba. En palabras de Rosalind Krauss, "las venas del mármol, las estrías de la piedra caliza o los nudos de la madera, tal como se forman en la naturaleza, se convirtieron en los mapas que seguían los instrumentos con que Moore tallaba cuando trabajaba directamente en el bloque sólido." (Krauss, 2002)

Otro artista que otorga valores específicos a los materiales de acuerdo a su visión personal, es Joseph Beuys. Al igual que Moore, Beuys participó desde muy joven en la guerra. Sufrió múltiples fracturas en sus extremidades y en el cráneo al caer su avión durante una misión en el frente ruso en 1943. Una tribu de tártaros nómada lo acogió y protegió, curándolo con grasa animal y fieltro. Esta experiencia por supuesto cambió su vida y marcó su producción plástica, haciendo del fieltro y la grasa sus materiales centrales y la fuente de su iconografía. Beuys fue activista, humanista, ecologista, maestro y artista, preocupado siempre por diversos aspectos del desarrollo humano.

J. Beuys repensó la realidad del arte en función de una actitud política, social y creativamente crítica a partir de la cual el objeto artístico, desligado de toda servidumbre estética, se concibe como un gesto vital y simbólico, como residuo de una operación mental, como activador de acciones sociales y como un hecho antropológico. (Guasch, 2000)

* Recordemos que este movimiento de vanguardia se desarrolló en un contexto de revolución y posguerra, elemento en común con la vida y obra de Henry Moore.

Beuys, se involucró directamente con la sociedad, entabló comunicación con la gente a través de sus acciones y de su obra. Concebía a todo ser humano como ser creativo, productivo, en constante aprendizaje, capaz de generar mejores circunstancias a partir del trabajo colectivo. Estas ideas pueden ubicarlo dentro del pensamiento romántico en cuanto a su apego a la naturaleza, la valoración de las emociones y la exaltación de la imaginación. Sin embargo, el pensamiento del artista, es anárquico en el sentido que propone un autogobierno, una revolución individual en la que la sociedad participe encontrando metas comunes y trabajando juntos. Aquí, es donde entra la metáfora de Beuys sobre la colmena y las abejas, una sociedad de especímenes que explotan la riqueza en beneficio de la sociedad y no del lucro personal, palabras generalmente asociadas al término socialismo.

Según su propia descripción, Beuys no trabajaba con símbolos, sino con materiales, y cada uno compartía significados e intenciones físicas y simbólicas. Entre su repertorio se encuentran: el cobre, la madera, el hueso, la miel y por supuesto el fieltro y la grasa, sus materiales más representativos. Del fieltro, resaltó su naturaleza aislante, protectora, absorbente, cálida y flexible, que se adapta a las formas de su alrededor, regresando si lo desea a su forma original; de la grasa, su condición de medio, en el que se generan procesos biológicos internos, cuya presentación se modifica de acuerdo con la temperatura, otorgándole una consistencia líquida y fluida con el calor y dura con el frío.

La cualidad de los materiales de Beuys, hace pensar en lo que el crítico italiano Germano Celant, denominó Arte Povera, aquél en que la elección y aplicación de los materiales juegan un papel fundamental. El término "pobre", surgió a partir de la simplicidad, universalidad y el estado o la condición de materiales como la piedra, tela, tierra, agua y papel, entre muchos otros. El Arte Povera busca presentar las distintas etapas de transformación de los materiales, es decir, sus múltiples posibilidades de modificación a partir de sus características inherentes dejando que el material "hable" por sí mismo. Así, el Povera rechaza la apatía del minimalismo (en cuanto a las formas geométricas, simples, vacías, impersonales), el arte como objeto de consumo meramente industrial y defiende el poder energético de los materiales.

El material posee una carga inherente; el espectador puede encontrar significados comunes a su valor y a su propia existencia, relacionándolos con su cotidianidad. Se trata de "rescatar" a los materiales de su condición inservible, a apropiarse de ellos, a involucrarlos y a

relacionarlos con sus homólogos. Entre algunos representantes del Arte Povera se encuentran Michelangelo Pistoletto, Mario Merz, Jannis Kounellis, Hans Haacke y Gilberto Zorio. Sus materiales incluyen tierra, arroz, fuego, espejos, botellas, alambre, ramas, vidrio, etc.



Figura 3. J. Beuys, Filanzug (Traje de fieltro, 1970), fieltro.
Tomado de: TATE

<https://www.tate-images.com/results.asp?image=T07441>

Conclusiones

Los cuerpos y por lo tanto, sus formas se modifican a través del tiempo respondiendo a su uso o actividad en el espacio. Las modificaciones de la materia corresponden a su medio y elementos de transformación. Los cambios son subjetivos, inciertos, supeditados al azar, al contexto

y a las situaciones. Todo cuerpo se transforma en determinado momento, modifica su estructura y muta su apariencia. Los procesos de transformación orgánica son equiparables a los procesos de cambio y evolución histórica y social. Los cuerpos naturales y no naturales se desenvuelven en tiempo y espacio desgastándose y transformándose.

Un cambio o un movimiento en la forma es el efecto de determinada energía, de una fuerza exterior a la que reacciona un cuerpo. El estado de la materia es relativo a la acción del tiempo. La materia es susceptible a los mecanismos externos de acuerdo a su composición y resistencia.

No hay que ser indiferentes al rastro del proceso de los entes, a su nacimiento, desarrollo, degeneración y muerte; la muerte que deshabilita su función de ser, pero que a través de la apropiación de su esencia puede renacer.

Existen artistas que otorgan valores específicos a sus materiales y a sus formas, construyendo en el proceso, una simbología que los representa. El arte al igual que la naturaleza, transforma. La materia es energía, el Arte Povera utiliza materiales de carácter energético que son propensos a transformarse a partir de la activación de su potencialidad, inscrita en sus propiedades inherentes.

El arte, sus formas y procesos han ido evolucionando a través de las épocas. Las obras de arte son fragmentos desprendidos de la naturaleza y la realidad que percibe cada individuo en determinado tiempo y espacio. La relación arte-naturaleza es estrecha y se distingue al momento que el artista decide participar e involucrarse en su universo inmediato, comenzando a desarrollar el proceso creativo en el que elige una porción de la naturaleza y, a través de su realidad subjetiva (ideas, asociaciones, conocimientos, evocaciones personales) crea conceptos y discursos que se traducen en una obra plástica. El escultor explora, manipula, fragmenta, repite, modela, interviene, traduce material, forma y concepto.

Referencias

[1] Colección Imagen. (1992). *David Lynch*, Sala Parpalló- Palau Dels Scala, Editions Alfons El Magnànim, Diputación Provincial de Valencia. Valencia.

[2] García Cortés, José Miguel, (1997). *Orden y Caos: Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Anagrama, Colección Argumentos. Barcelona.

[3] Guasch, Ana María. (2000). *El Arte Ultimo del Siglo XX. Del Post Minimalismo a lo Multicultural*. Alianza Forma. Madrid.

[4] Heidegger, Martin (2001). *Arte y poesía*. Breviarios. Fondo de Cultura Económica. México.

[5] Kandinsky, Wassily, (2002). *De lo Espiritual en el Arte*. Ediciones Coyoacán. Novena edición. México.

[6] Krauss, Rosalind. (2002). *Pasajes de la Escultura Moderna*. Akal. Madrid.

[7] Museo Dolores Olmedo. (2005). *Henry Moore y México*. TATE, British Council. México.

[8] Xirau, Ramón. (1990). *Introducción a la Historia de la Filosofía*. Universidad Nacional Autónoma de México. México.