

TRABAJO FORZADO

RICARDO RENDON



Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Instituto Nacional de Bellas Artes

Centro Nacional de las Artes

Escuela de Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda"

TRABAJO FORZADO

Tesis que para obtener el Título de Licenciatura en la Carrera de Artes Plásticas

Presenta: Ricardo Martín Rendón Machain

Asesor: Alberto Gutiérrez Chong

México D.F. Septiembre 2005

a mi madre

a Gina por tu apoyo incondicional

a David por tu valiosa participación













Índice

11 □ Presentación

14 □ La práctica artística como práctica de la verdad

43 □ La práctica: una afirmación del ser

64 □ Trabajo Forzado, un terreno de eventualidades □
Conclusiones □

87 □ Entrevista

99 □ Bibliografía



Presentación

TRABAJO FORZADO consiste en la puesta en marcha de un ambiente de trabajo, un lugar donde se de cabida a la experiencia como fin en lugar de la creación de productos terminados. Más que un método de trabajo, Trabajo Forzado constituye el camino donde se proporcionará énfasis al sujeto y su afectación por medio de la experiencia creativa, un ambiente donde se presente a la obra artística como verdad, como hecho y evidencia de la práctica artística, y una plataforma donde el proceso de realización del trabajo creativo se manifieste como valor o medida del trabajo mismo.

De la verdad y el ser, a la práctica y la ecuación sujeto-acción-objeto, será la dirección a recorrer mediante el ejercicio plástico, abordando de manera específica en cada trabajo los conceptos descritos. No se trata de dar un cambio en el trabajo y cambiar de materia plástica, de temas o sujetos de investigación. Tampoco es el objetivo elaborar un meticuloso análisis conceptual del trabajo o de los conceptos ya mencionados, se trata de reconocer, revalorizar y reinterpretar aquellas prácticas (procesos) que están presentes en mi obra y que en forma definitiva posibilitan de manera personal la permanencia en la actividad artística.

Trabajo Forzado se presenta entonces como un sistema de cuestionamiento de la práctica artística, del ejercicio y ejecución de la producción. Una búsqueda de sentido en la actividad que posibilite no sólo ubicar su motivación, el porqué crear, sino que permita también establecer una

visión crítica del trabajo personal. En resumen, se trata de cuestionar y revalorizar de manera personal la práctica artística y encontrar sentido en el trabajo por medio de la experiencia en el hecho creativo.

De esta manera el método de trabajo será una plataforma donde a partir de ciertas pautas iniciales, sean materiales o conceptuales, se haga funcionar una dinámica de trabajo que se justifique en su mero andar, existiendo la posibilidad de que en dicho funcionamiento se encuentre sentido a su propio accionar.

No existiendo un medio específico en el cual trabajar, su elección responderá así al desarrollo del ejercicio, por lo que es imposible proyectar de antemano su culminación, cosa que va en contra de la apuesta por la práctica, si en cambio es posible mencionar las distintas líneas de investigación que responden, como se ha repetido, a los conceptos y a su planteamiento metodológico examinados dentro de éste ensayo.

La presentación del ejercicio se vislumbra así como una puerta abierta, un lugar que dé cabida a la concurrencia de los conceptos propuestos y de los procesos reconocidos dentro de la práctica. Siempre que se anticipa como un proceso abierto, no se proyecta su culminación formal, y ya que lo que se pretende es la revalorización de la práctica artística, el registro y documentación del proceso de trabajo se presenta como la manera más aproximada para su presentación.



Más que especular sobre
las posibles virtudes y
bondades de un trabajo
artístico, quisiera
comenzar por
cuestionarlo. Elijo
preguntar sobre el
motivo del crear.

En lugar del **qué**,
aparece el **por qué**.

La práctica artística como práctica de la verdad

¿Será necesario debatir sobre la finalidad de aquello que se conoce como arte?

Pregunta más socorrida cuyo debate no ha llegado a muchos acuerdos. Moda actual, fenómeno de lo contemporáneo o como prefiero tomarlo: motivo de la existencia. Necesidad de expresión, activismo o pretensión de cambiar al mundo, forma de sobresalir, ser “auténtico”, ser “original”, ser “diferente”, medio de superación social o económica, afirmación de poder o simplemente falta de atención. La producción artística responde así a distintas necesidades o problemáticas, basta interrogarse cuáles son los intereses de cada uno, intereses que determinan la forma o el nivel de desenvolvimiento en esta actividad y, sin embargo, apenas se cuestiona qué es lo que la motiva u origina.

Lo anterior me traslada directamente a cuestionar la figura del productor desde el campo de la práctica artística, a la necesidad de reflexionar acerca de mi posición en los procesos de producción y reconsiderar de manera simultánea la naturaleza de mi trabajo como mi relación con los medios¹, es decir, ¿por qué trabajar en primer lugar? ¿qué me sostiene como productor? ¿bajo que autoridad parten mis afirmaciones y desde donde surgen mis propios discursos?

La coherencia de la obra artística, su verdad², ¿se encuentra solamente por medio del significado o a través de un contenido? O bien ¿es justo reconocer la arbitrariedad subjetiva como la constante del proceso creativo?, entonces ¿cómo juzgar aquello que reconocemos en lo eventual y

lo arbitrario, cómo ampliar el entendimiento de un ejercicio que es ajeno a un conocimiento tradicional basado en la exclusión y los bandos opuestos, lo falso y verdadero?

Hablar de la verdad en la práctica artística parece ajeno a dicha actividad en tanto que no existe forma de establecer un discurso lógico y por tanto verdadero de acuerdo a los parámetros de las ciencias exactas. Sin embargo, es posible considerar a la verdad como uno de los grandes temas de la historia y la teoría del arte llegando a ser el catalizador de movimientos de ruptura como las vanguardias. La especificidad de la ubicación y la desmaterialización de la obra de arte así como la problemática de la representación y la autenticidad³ representan algunos de los factores cruciales en la redefinición del arte desde los años cincuentas a la actualidad, factores que cuestionan sino la verdad de la obra y su legitimación ante el mundo real, ponen también en entredicho los modos de organización y articulación de la experiencia estética y el propio sistema del arte.

Ahora bien, si lo esencial en el arte surge por medio de las impresiones sensibles, la verdad aquí parece no tener ningún significado o sólo uno negativo, y más aún parece carecer de sentido su búsqueda en el arte. Pero siempre que lo estético establece una relación tan indirecta como se quiera con el conocimiento y las impresiones sensibles, desde los inicios de la teoría estética se ha examinado los vínculos entre la obra de arte y la verdad.

Platón⁴ en La República descalifica al arte como una manifestación engañadora cuya apariencia se

La práctica artística como práctica de la verdad

alejada de lo verdadero, considerando al producto artístico como un engaño, una mentira que fascina a las mentes de bajo nivel, sometiendo en consecuencia a las artes al control de la razón y las necesidades estatales.

El pensamiento aristotélico revoluciona el razonamiento de Platón y la visión negativa de la imitación considerando el engaño del arte como una mentira buena, un medio alternativo para aprender las cosas. Las imitaciones del arte presentan las cosas como parecen ser, como podrían serlo o como deberían serlo. En estos casos hay una participación entre lo representado y la representación por medio de su manipulación artística existiendo por tanto una adecuación y un asomo de verdad. Si bien este tipo de razonamiento muestra una cierta funcionalidad, un deseo de dar utilidad a las artes, Aristóteles es el primer filósofo que considera a los productos del arte como el soporte de cierta verdad. Una verdad que entraría en conflicto inmediato con la verdad del estado platónico y representa por tanto una verdad incontrolada. Si bien no se trata de una verdad científica, quizá la verdad se diga de otras maneras.

Mientras las artes fueron consideradas imitativas reposaban sobre un fundamento sólido: lo real y el problema del arte continuaba siendo el de la ilusión y la artificialidad. Pero a partir de Kant, el fundamento se disolvió porque el arte pasó a reposar ya no sobre la exterioridad del mundo a representar sino sobre la interioridad subjetiva de un genio. A partir del Romanticismo ya no existía una adecuación por medio del arte del mundo





externo, sino se trató de la representación de los pensamientos y sentimientos del artista. El arte seguía manteniendo una relación privilegiada con la otra verdad, seguía siendo verdadero a su manera, pero su verdad ya no residía en la obra, ni en la exterioridad del mundo, sino en la subjetividad del artista.

La posición del arte en la teoría romántica sirvió a Hegel para renovar la teoría platónica y hacer de él meros documentos históricos de una verdad social o nacionalista.

Después de Hegel parecía muy difícil que la práctica artística recuperará su fundamento, sin embargo Nietzsche devuelve al sujeto su protagonismo; pero esta vez a todos los sujetos y no sólo al genio. De acuerdo a lo anterior, las artes constituyen la

barrera opuesta por la fuerza vital y el ánimo exaltado, a las represivas construcciones de la razón estatalizante. Nietzsche no jerarquiza, ya que considera que cualquier fenómeno de exaltación vital, es grandioso por sí mismo. Es cierto que hay obras mayores y otras menores, pero su juicio debe atribuirse no a una cuestión de gusto sino al fondo mismo de la verdad artística, la cual es siempre una presentación, o desocultación para Heidegger, de nuestra presencia en la tierra.

Las obras de arte para Heidegger⁵, no responden al concepto de verdad imperante en Occidente. El ser de las cosas se encuentra oculto bajo el velo de la utilidad y de la verdad científica, las artes en cambio son capaces de destruir dicha cobertura para presentar lo verdadero mediante la luminosidad de la evidencia o el hecho. La obra de arte, sobre

la base de su mera materialidad, levanta un mundo en el cual puede aparecer la esencia de las cosas.

Lo que importa entonces no es la obra como tal, sino la pulsión vital que se manifiesta en la producción artística y la que se induce en cada experiencia estética.

La historia de la verdad como se maneja desde las ciencias exactas es una especie de historia que se corrige dentro de sus propios principios de regulación, sin embargo, como se ha mostrado, existen otros entornos donde se forma la verdad, ahí donde se definen cierto tipo de prácticas surgen nuevas formas de subjetividad, dominios de objeto, tipos de saber y por consiguiente, de verdad. El conocimiento y por tanto la verdad, según Nietzsche, es un efecto o un acontecimiento puesto que no hay naturaleza, ni esencia, ni condiciones universales para él, es el producto histórico y puntual de condiciones que son del orden del resultado y del efecto. Conocer las cosas en su propia naturaleza y su esencia resulta entonces del acontecimiento y de la práctica misma desde donde se desprende el saber.

Michel Foucault afirma que “la verdad se genera en el terreno de la experiencia y de la práctica”⁶. ¿Será entonces posible buscar la verdad en el terreno de la práctica artística, una verdad que no se sostiene desde ningún procedimiento de exclusión⁷ y que desprecia las antiguas oposiciones de lo bueno-malo, verdadero-falso, considerándolas como antinomias irresolubles? No se trata de la verdad categórica de las ciencias exactas que violenta puesto que se afirma sobre lo excluido (lo falso), sino de una verdad que escapa al terreno de la razón y sin embargo no es irracional.

El delirio del arte, como lo llama Félix de Azúa⁸, o su necesidad por así mencionarlo, parece todo un disparate puesto que en realidad nada parece justificar que alguien se dedique al trabajo artístico y no a lo que se conoce como un trabajo “normal”.

La verdad se genera en el terreno de la experiencia y de la práctica.⁶





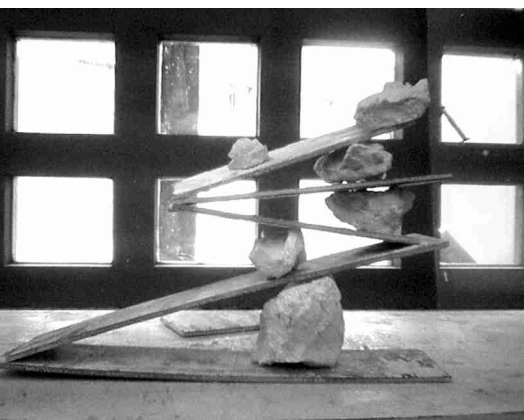
Desde su origen, Occidente ha padecido bastantes dificultades para aceptar una práctica que se aleja de la razón sin que por eso se trate de una práctica irracional ¿Cómo justificar entonces dicha actividad? ¿por qué producir en primer lugar?

Cómo juzgar el trabajo artístico y cómo establecer un juicio determinado para tener un mayor entendimiento de su ejercicio, de su legitimidad y su motivación. Es ahí donde reside el objetivo de esta investigación, de la posibilidad de tener una mayor comprensión, a nivel personal, de aquello que motiva al ejercicio artístico, del porqué hacer y del porqué del trabajo artístico. Una voluntad de verdad⁹, una búsqueda de sentido y el asomo de una verdad que reside en el hecho artístico, en su realización y experiencia, en la pulsión vital que se manifiesta en la producción artística y su experiencia estética. Una verdad que se afirma en los hechos y evidencias del ejercicio creativo.

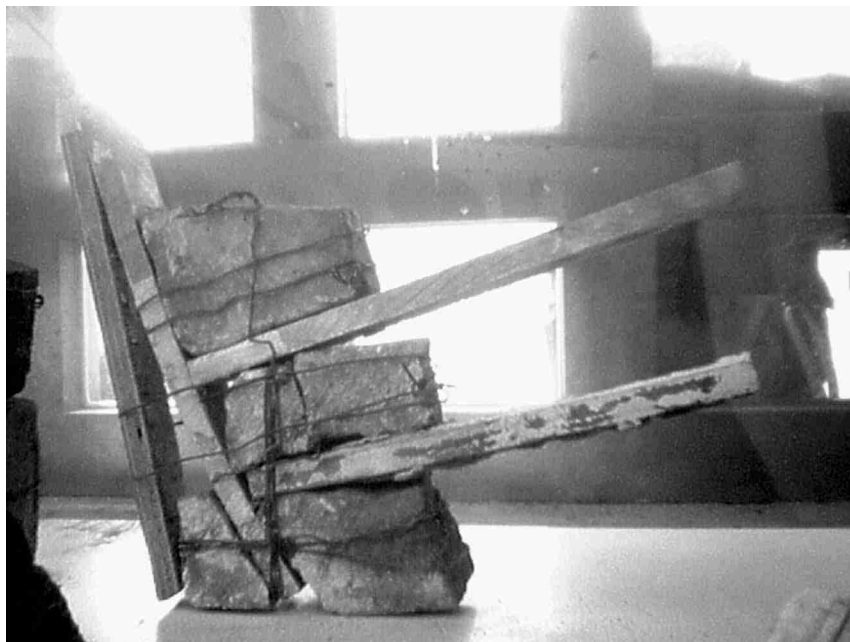
Si bien existe una verdad propia de la práctica artística fruto de ese terreno de eventualidades, resulta imprescindible retomar, recuperar y reconocer aquellos procesos que se presentan en la experiencia y forman parte del acto creativo. El por qué conduce así hacia el cómo para vislumbrar una asomo de verdad, definida por y desde el acto creativo.

- 1 Walter Benjamin en su artículo *El autor como Productor* hace referencia al intelectual de manera un tanto despreciativa puesto que éste se define por sus opiniones, actitudes o inclinaciones, mas no por su posición en el proceso de producción.
- 2 En sentido estricto el concepto de verdad designa la corrección de las oraciones. Se trata tanto de la relación lógica entre los conceptos como de su relación semántica, o sea, de la relación de una oración o discurso con un estado de cosas. Wolfhart Henckmann y Konrad Lotter, *Diccionario de Estética*, Barcelona, Grijalbo, 1998, p. 240. Desde esta perspectiva, ¿será posible plantear un concepto de verdad en la realización artística con el objetivo de encontrar legitimidad en su ejercicio?
- 3 Nelson Goodman, *Los Lenguajes del Arte*, España, Seix Barral, 1976, pp. 99-136.
- 4 Arthur Danto, *La Transformación del Lugar Común*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 36.
- 5 Félix de Azúa, *Diccionario de las Artes*, Barcelona, Planeta, 1999, pp. 128-134.
- 6 Michel Foucault, *La verdad y las Formas Jurídicas*, Barcelona, Gedisa, 1980, pp. 13-33.
- 7 Michel Foucault en *El orden del Discurso* (Barcelona, Tusquets, 2002, pp. 18-19.) considera estas separaciones como instituciones arbitrarias históricamente constituidas que coaccionan y violentan la voluntad de verdad.
- 8 Félix de Azúa, *Diccionario de las Artes*, Barcelona, Planeta, 1999, pp. 292-303.
- 9 Posiblemente dicha voluntad de verdad sea un acto de fe en el sentido que implica una búsqueda incierta de conocimiento porque no responde a aquello que conocemos tradicionalmente como verdad y por tanto escapa a nuestro entendimiento.









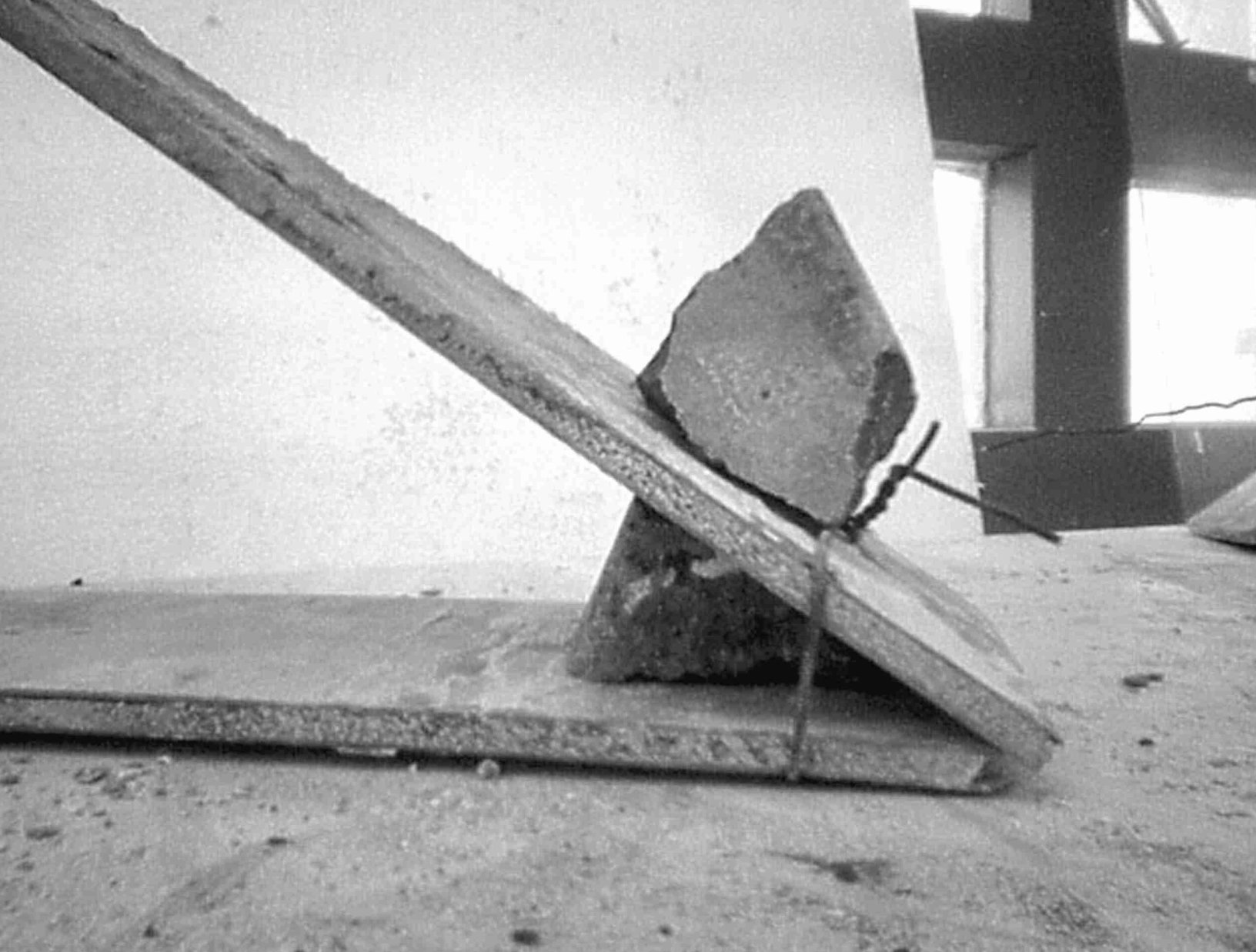






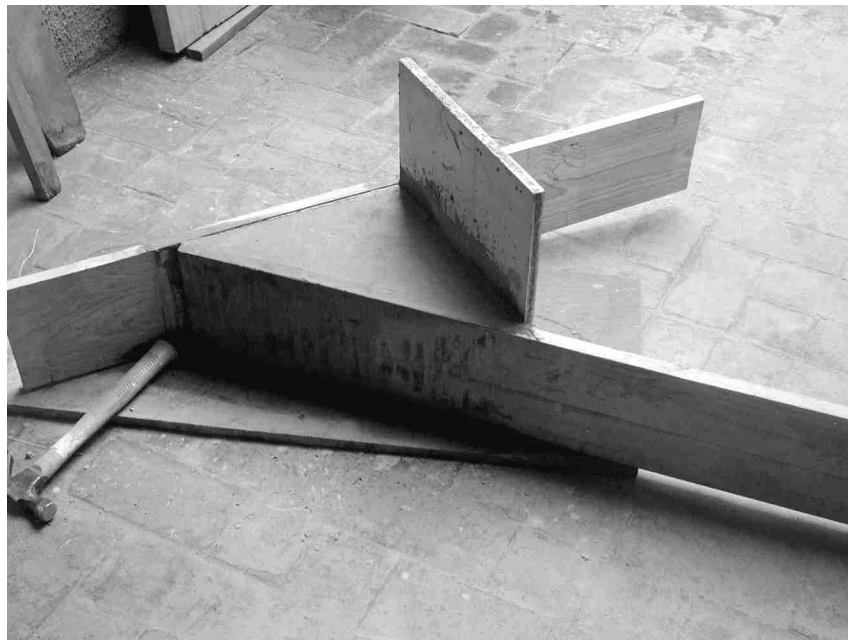
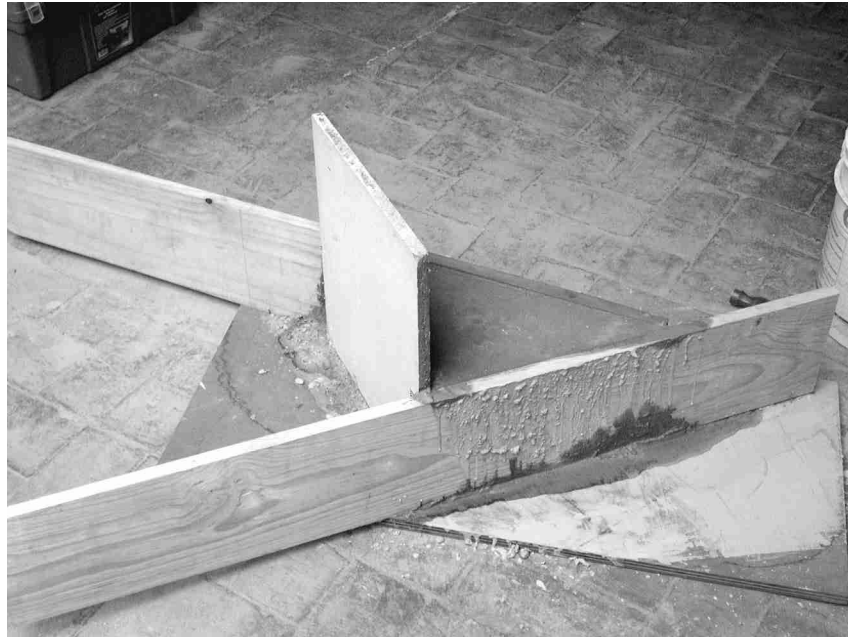






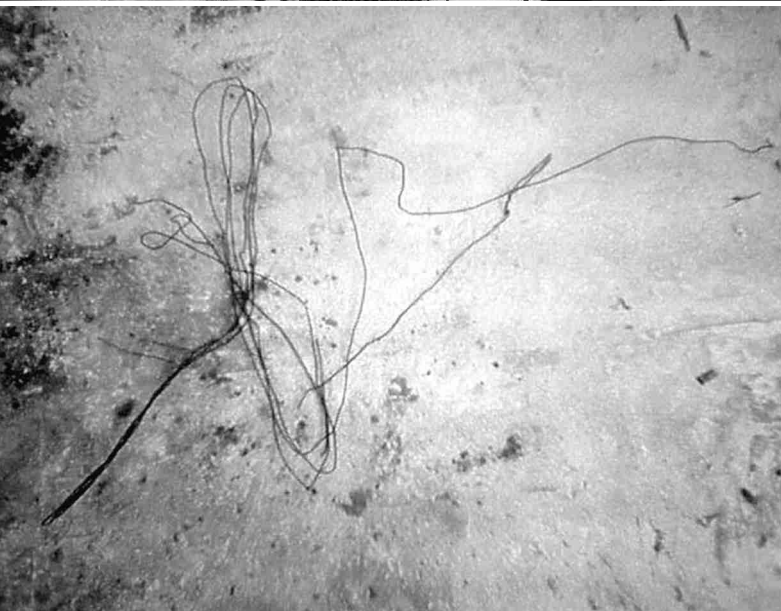
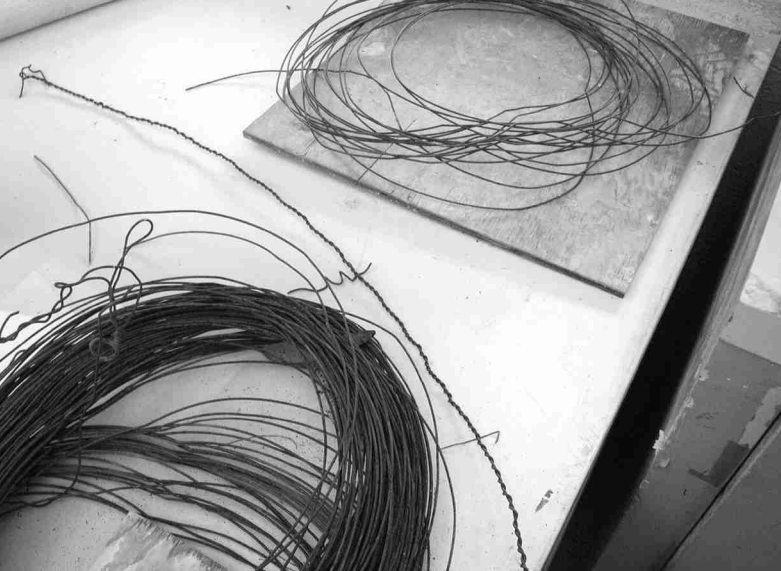


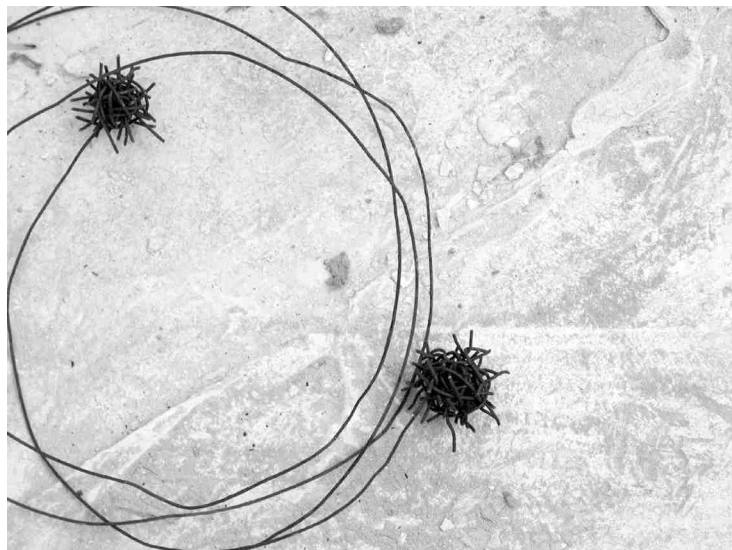


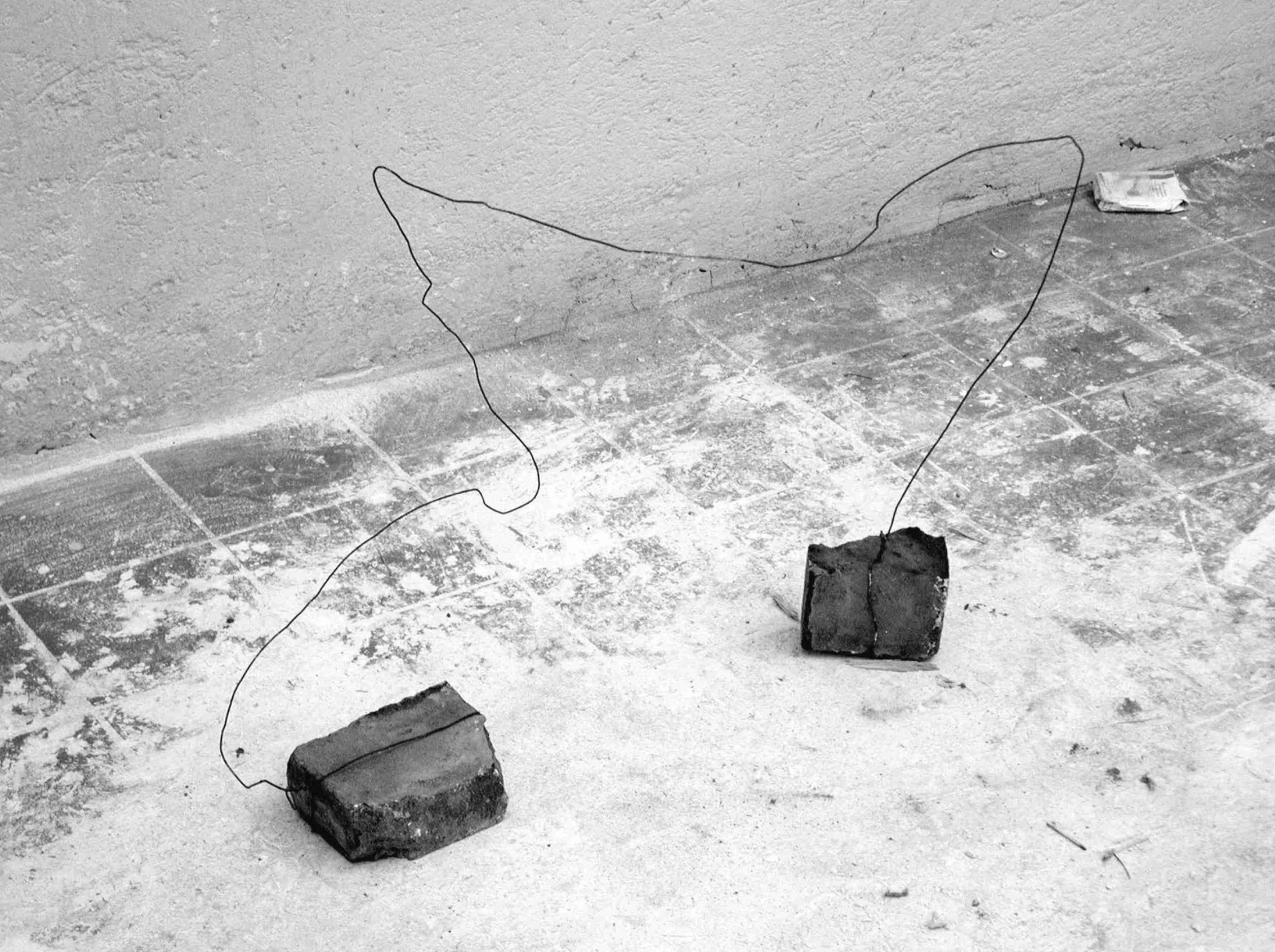


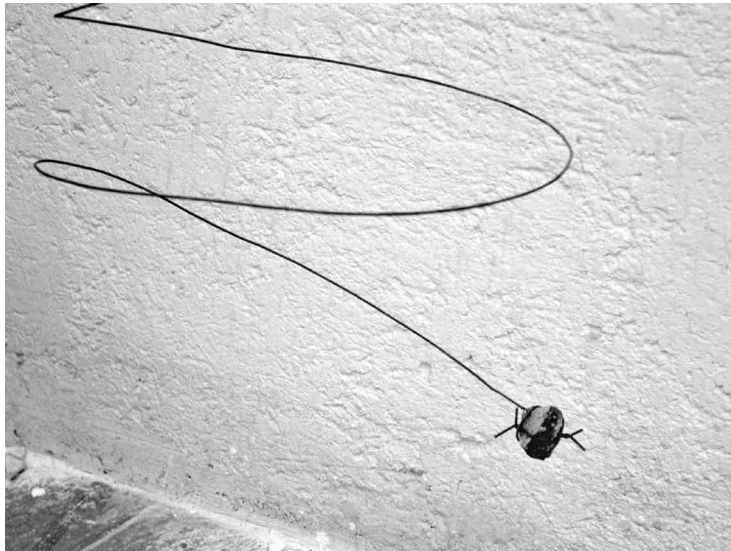
















Lo que ha ocurrido [...] es que lo ordinario ha entrado en la esfera del arte.

Lo insignificante ha comenzado a existir – sin duda se ha impuesto a sí mismo.

De igual manera la presencia física y el comportamiento se han convertido en arte [...]¹

La práctica: una afirmación del ser

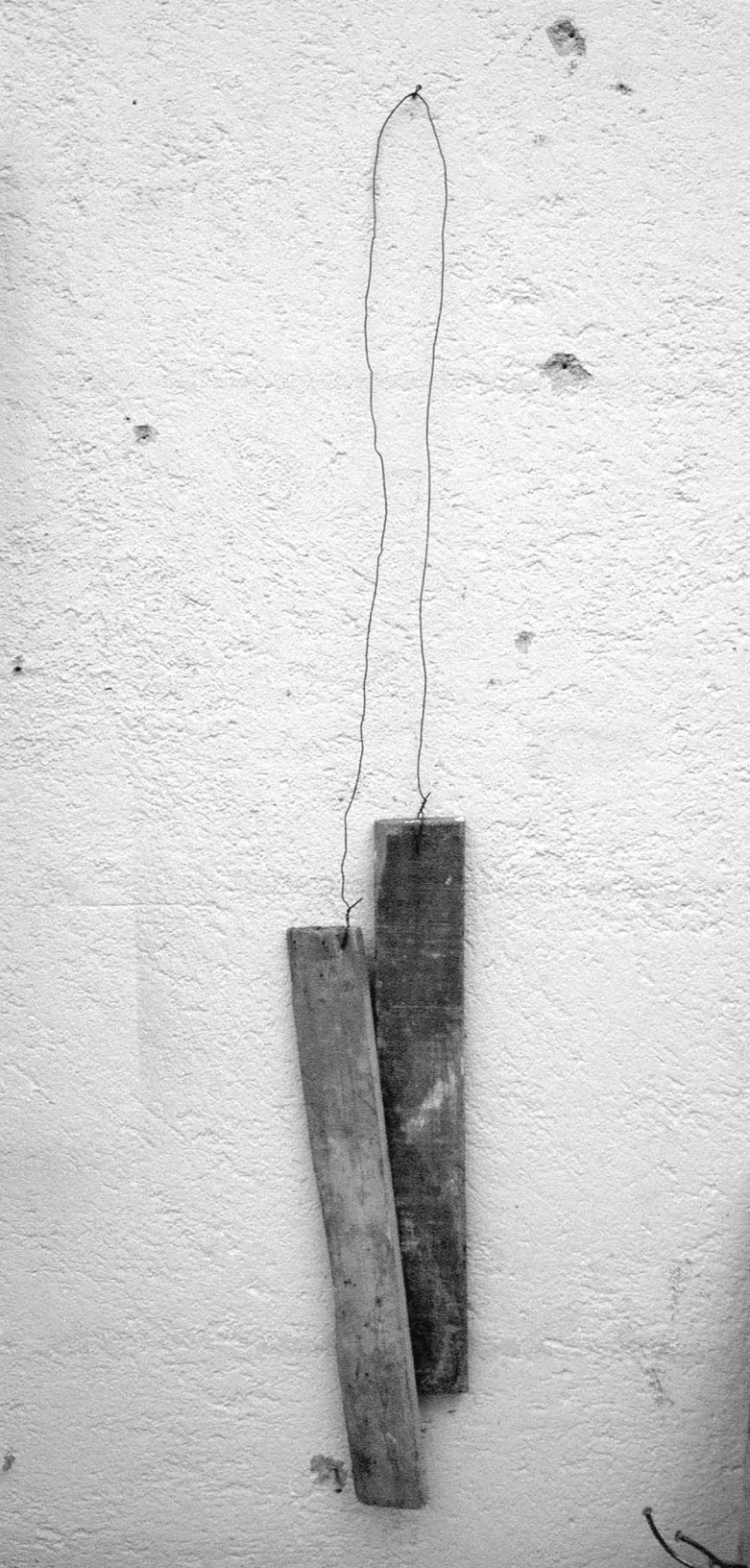
Cuando el crítico italiano Germano Celant se refiere al Arte Povera la investigación en torno al acto creativo y su producción intenta ir más allá de la mera depuración del objeto artístico. Se trata del artista no sólo como productor sino como individuo dedicado a la libre autoproyección de la actividad humana a través de las posibilidades del trabajo orientado en el proceso. Proceso como arte y arte como proceso donde el gesto del artista desde la contingencia y lo eventual del presente continuo llega a ser tanto el sujeto como el objeto del hecho artístico, creando un equilibrio entre espontaneidad y diseño. Reivindicando el ser mas que el hacer, el compromiso del artista estaría ligado a una concepción antropológica del gesto creativo², donde la producción estaría destinada a un mayor entendimiento del hombre y su actividad.

De manera análoga, sólo que cincuenta años atrás Kurt Schwitters³ en 1919 denomina como Merz al todo el conjunto de sus actividades artísticas, desde ideas, eventos, poemas, publicaciones, pinturas y ensambles. Libre de toda significación y por tanto abierto completamente a una redefinición constante, el Merz se presenta como un fenómeno estético que no persigue otro fin más que en sí mismo, es decir, su propia puesta en marcha puesto que no existe ningún interés de significación o representación. Principio unificador para todo aquello que realizó durante su carrera, la esencia del Merz representa una total falta de inhibición y prejuicios de la energía creativa, por lo que debe ser considerado como una expansión de la actividad creativa y del potencial expresivo del productor. Una forma de reconciliar lo disparejo, lo anómalo y los opuestos, Schwitters busca así unir en un sólo punto el arte y la vida como una entidad inseparable.

Delimitado por otro tipo de reglas y presentando un amplio conocimiento de las propiedades variables del material y sus capacidades físicas, a finales de los años cuarentas Jackson Pollock se presenta como un nuevo tipo de artista, donde la espontaneidad y la casualidad así como la puesta en marcha de una amplia constelación de métodos de trabajo alteran profundamente el concepto de la pintura y del arte en la tradición occidental reinventándola como una especie de objeto y de actividad diferente.

Abandonando la imagen en favor de una red de incidentes, Pollock incentivó la producción fuera de los límites del bastidor hacia las contingencias de su mundo alrededor, suplantando la pincelada y la significación por una orquestación del material que responde a una posición más pragmática del hacer y del trabajar. En este sentido Allan Kaprow⁴ resalta como una posible señal del fin de la pintura





La práctica: una afirmación del ser

la actitud de Pollock hacia el evento de la creación. Actitud que se puede rastrear aún en Yves Klein y sus eventos que condujeron al Happening o el accionismo Vienes.

Por otra parte Guy Debord y el movimiento de la Internacional Situacionista, a finales de los años sesenta, cuestiona también la validez del hecho artístico por medio de la experiencia, la acción sobre la representación y, en última instancia, la disolución de las barreras entre arte y vida por medio del sabotaje de la división social e institucional que separaban el arte de la vida cotidiana. La ciudad como escenario dinámico de situaciones de juego, conocimiento, acción y, por tanto, de autorrealización humana y cambio social.

Quizá se trata de prácticas o movimientos artísticos distantes, sin embargo confluyen de distintas maneras en un mismo lugar. No sólo cuestionan la naturaleza del arte, como el caso Pollock mediante el involucramiento de una mayor esfera de acción, sino que también representan ejercicios que buscan sentido en dicha disciplina como motivo de la existencia y como motivo del ser⁵ al cuestionar de manera sustancial el papel del productor en la actividad artística, sus métodos de trabajo, su relación con los materiales, sus resultados y su papel fuera del mundo del arte.

Por lo anterior cobra importancia el sujeto de la experiencia artística creativa y por tanto el productor: la presencia física, el comportamiento y aquello que se identifica con lo continuo y lo eventual, el ser como la herramienta de disolución de la barrera entre arte y vida. El por qué de los primeros párrafos dirige ahora la mirada hacia el quién.

La obra funciona como apertura de la verdad por que es un acontecer del ser...⁶

Hace dos o tres siglos la filosofía occidental postulaba al sujeto como fundamento definitivo y como núcleo central de todo conocimiento. En respuesta a lo anterior, Nietzsche propuso un discurso donde se realiza el análisis histórico del nacimiento de un cierto tipo de saber, sin admitir

jamás la preexistencia de un sujeto de conocimiento. La noción de que el sujeto humano, el sujeto de conocimiento y las mismas formas del conocimiento se dan de forma previa y definitiva es una tendencia tanto errónea como anticuada. Bien lo menciona Michel Foucault: "las prácticas sociales pueden llegar a engendrar dominios de saber que no sólo hacen que aparezcan nuevos objetos, conceptos y técnicas, sino que hacen nacer además formas totalmente nuevas de sujetos y sujetos de conocimiento".⁷

Tanto Nietzsche como Heidegger han mostrado que pensar en el ser como fundamento y en la realidad como sistema racional de causas y efectos es sólo una manera de extender a todo el ser el modelo de la objetividad científica y por tanto





La práctica: una afirmación del ser

funciona como mito tranquilizador. Es preciso por tanto considerar al ser, al igual que a la realidad, no como un ente único y permanente, sino como una existencia que se genera a través de la práctica y de su continuo accionar. El ser como una acontecer y un transcurrir por medio de su ejercicio en una actividad determinada.

He aquí la verdad que se desprende por medio de la práctica. "La obra de arte", afirma Wilhelm Dilthey, "es una forma de experimentar otro modo de vida donde se viene abajo la cotidianidad concreta. La experiencia estética muestra la contingencia, la relatividad y la no definitividad del mundo real al que estamos circunscritos".⁸

En tanto que el ser y el sujeto existen y se generan mediante su continuo accionar, tales figuras aparecen como el material propio de la práctica artística existiendo la posibilidad de la autodefinición, el autoconocimiento y la manipulación de aquello que se equipara en el ser y el sujeto: la individualidad, la conciencia, la identidad, la memoria o el cuerpo se presentan así como posibilidades dentro del hecho creativo.

Siempre que la existencia se identifica en el presente continuo con el quehacer creativo⁹, la posibilidad del trabajo artístico se convierte en una afirmación y una presencia manifiesta del ser.

¿Por qué el trabajo creativo? decididamente la respuesta a dicho cuestionamiento se deberá encontrar, desde mi perspectiva, en la práctica misma. Cabe preguntarse cuál será el camino a seguir: crear para definirse o para encontrarse a sí mismo. La idea de crear ¿significa entonces dejar atrás el pasado para

encontrarse en el flujo del presente continuo? Tomar la experiencia como una puerta abierta (el proceso creativo como medio de reivindicación del ser), o al ser como contexto y materia de producción (mirar al pasado para reencontrarse en función de lo que ya no es). El ser como referencia y como contexto, pero más allá el ser como materia prima, como posibilidad de afirmación y transformación mediante la práctica artística.

Lejos de cualquier otro interés mi objetivo será entonces buscar en el arte una razón para ser, descubrir y reencontrarse a través de la experiencia del hecho creativo¹⁰, posibilitar el cuerpo y la memoria, posibilitarse a uno mismo y a todo lo que significa el experimentar el sentido de la vida y del mundo. “Confiar en uno mismo”, diría Bruce Nauman¹¹, y explorar la condición real del creador, desde sus procesos hasta sus medios de producción como el camino para la afirmación del ser. Más que un énfasis en procesos u objetos se presenta entonces a la práctica artística y su ejercicio como un énfasis en el ser por medio de la posibilidad del hacer.

Un deseo de cambiar el mundo desde la propia perspectiva. Un deseo que comienza con la exigencia de vivir no como un objeto sino como un sujeto de la historia -de vivir como si de hecho algo dependiera de las acciones de uno-,...¹²

1 Germano Celant, *Arte Povera – Im spazio*, Genova, La Bertesca, 1967.

2 Aurora Fernández Polanco, *Arte Povera*, Madrid, Nerea, 1999, p. 11.

3 Isabel Schulz, *On the Evolution and Meaning of Kurt Schwitters's Concept of Art*. En *Kurt Schwitters* Catálogo de Exposición. Museo de Arte Moderno, México, 2003.

4 Kirk Varnedoe, *Comet: Jackson Pollock's Life and Work*. En *Jackson Pollock*, Catálogo de Exposición. The Museum of Modern Art, New York, 1999, p. 68.

5 Es preciso considerar éste concepto como el producto de una serie de cuestionamientos filosóficos, cuyo curso incluye figuras como Kant y Heidegger. En tanto que resulta una creación histórica y cultural, no es un concepto inamovible y por tanto absoluto.

6 Gianni Vattimo, *La Sociedad Transparente*, Barcelona, Paidós, 1989, p. 147.

7 Michel Foucault, *La verdad y las Formas Jurídicas*, Barcelona, Gedisa, 1980, pp. 13-33.

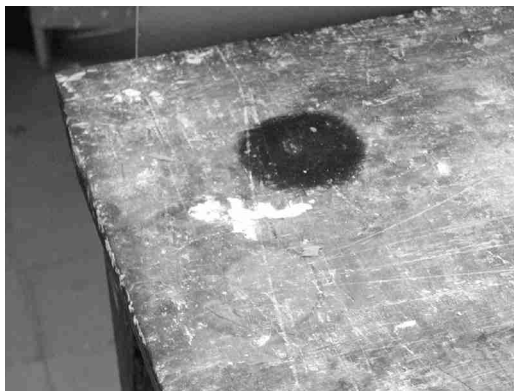
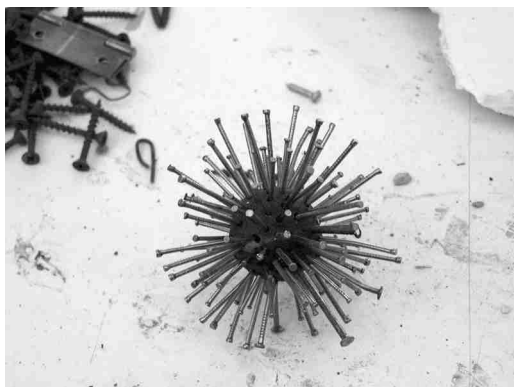
8 Gianni Vattimo, *La Sociedad Transparente*, Barcelona, Paidós, 1989, p. 87.

9 La creatividad es una facultad propia del ser humano, es en el sentido estricto de la palabra, y por el cual ha sido retomada en este ensayo, la facultad de enfrentarse a desafíos nuevos e inesperados y de poder proporcionar las soluciones adecuadas a nuevos problemas.

10 Si bien la actividad artística involucra una serie de momentos de distintas índoles (investigación, producción, difusión), estos apuntes parten desde la perspectiva específica del productor, por lo que se hace un énfasis en el ejercicio creativo, es decir, en el trabajo con el material para la realización o ejecución artística.

11 Neal Benezra, *Bruce Nauman en Perspectiva*. En *Bruce Nauman* Catálogo de exposición, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid, 1993. p. 28.

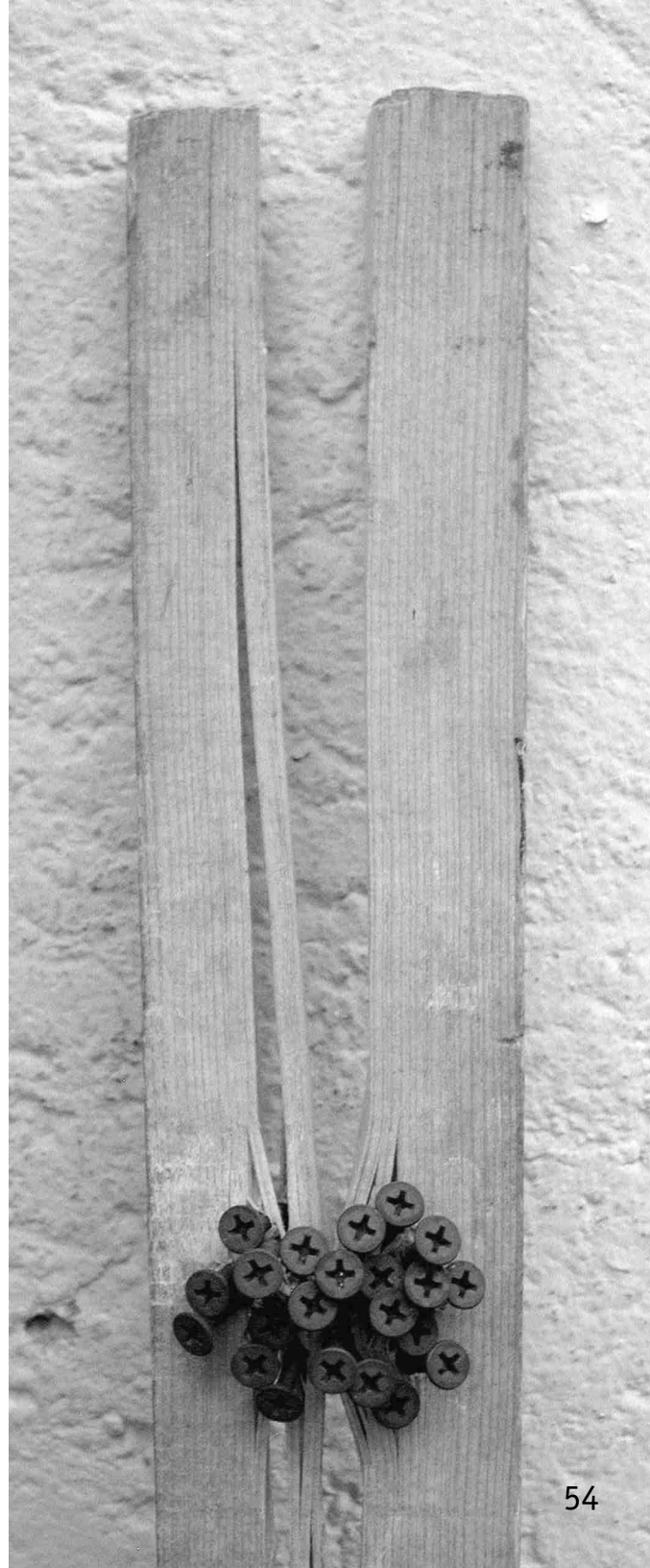
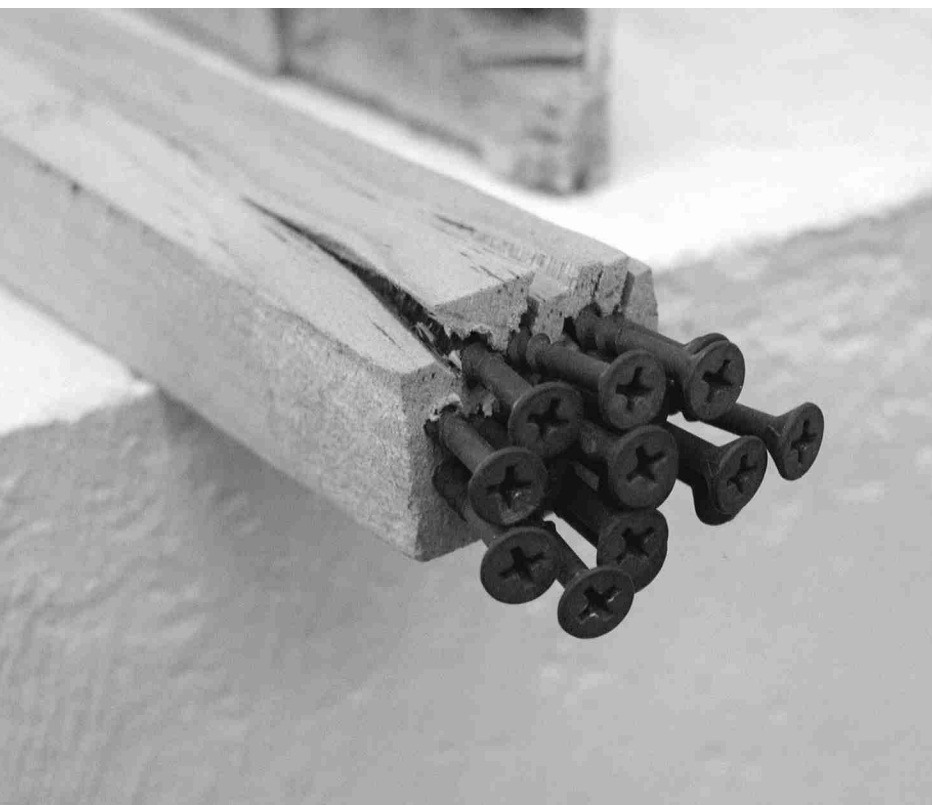
12 Greil Marcus, *Rastros de Carmin*, Barcelona, Anagrama, 1989, p. 14.













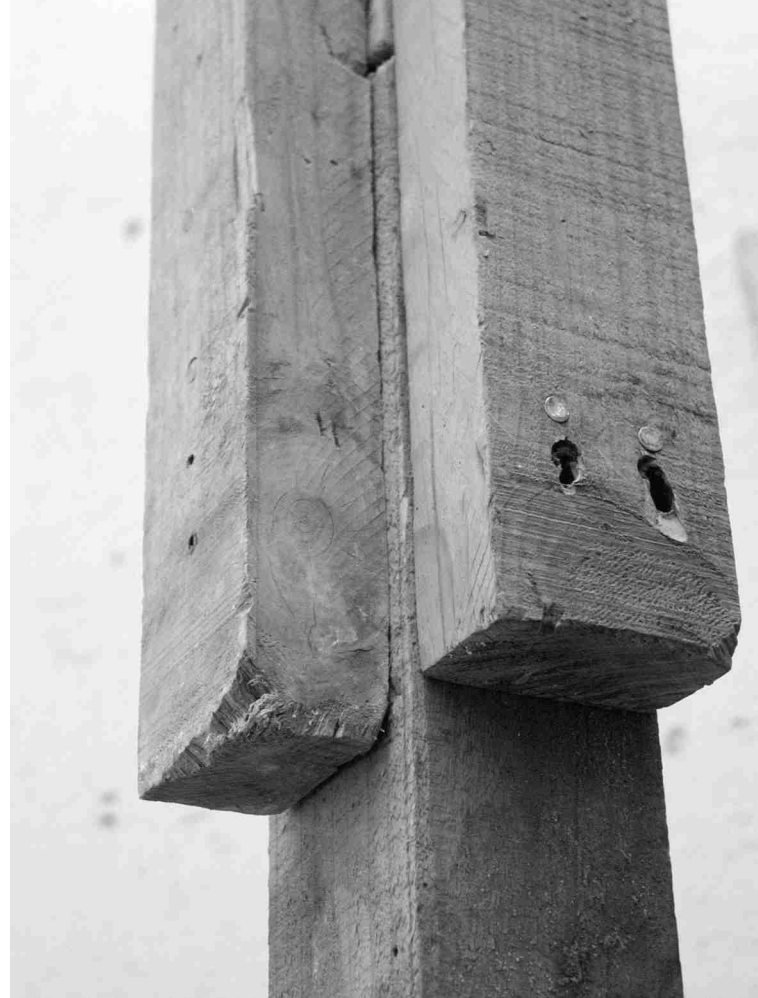
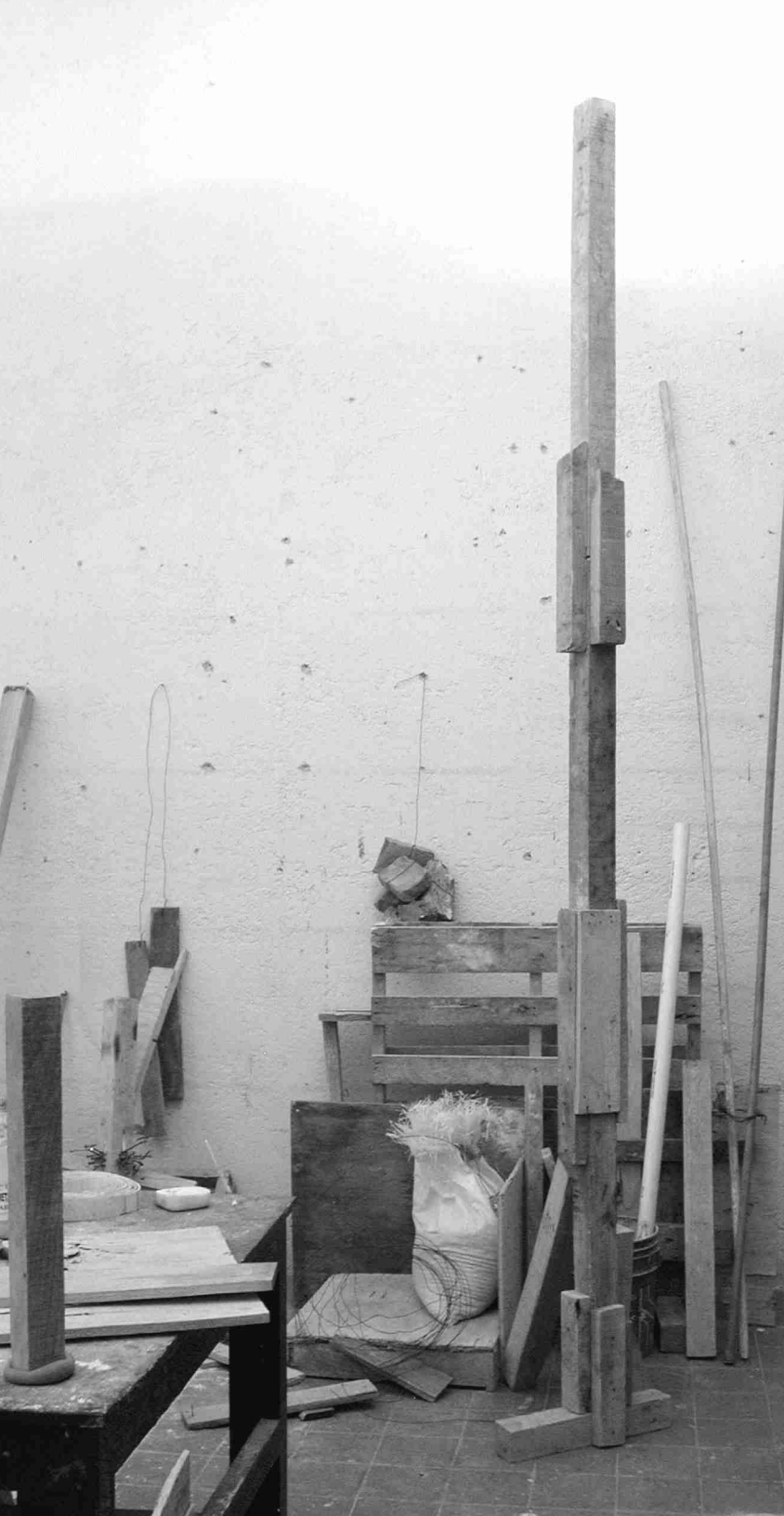














El escultor descubre el sentido de la necesidad del arte en su cohesión orgánica con la vida, de poder hacer valer lo que la vida reprime en la vida, a la par que descubre que la vida, la realidad, es un material cuyo instante privilegiado esta representado por el arte, por la creatividad.¹

Trabajo Forzado, un terreno de eventualidades

Conclusiones

Posiblemente cinco años de formación profesional no sean suficientes, quizá son demasiados, pero queda claro que es en esta etapa donde, desde mi perspectiva, el trabajo ha llegado a un punto decisivo generando la necesidad de detenerse y analizar los resultados, procesos y conocimientos adquiridos durante la formación. Así, es preciso establecer una posición crítica frente aquello que ha permanecido como constante en el trabajo pero que de igual manera no ha sido previamente identificado, revisar cuidadosamente el trabajo y reconocer aquellos procesos, intereses, temáticas o constantes que han estado presentes en la obra y que de alguna manera sirvan, si no para definir una identidad artística, sí por lo menos como plataforma para continuar el ejercicio creativo.

Encuentro por tanto la necesidad de replantear mi papel como productor mediante el reconocimiento y afirmación de mi persona en el momento del trabajo creativo². Encontrar en el hecho presente de la creación artística, en el ejercicio de la realización plástica, un camino para reconocer y definir mi posición como productor. Identificando, evaluando y generando mis capacidades creativas dentro de un escenario de trabajo.

Desde este punto, lo que se ha propuesto es la puesta en acción de una dinámica de trabajo que esté determinada únicamente por la posibilidad de hacer, de definirse a través de la práctica y de encontrar una verdad en el hecho o evidencia misma de la realización artística. Un modo de trabajar que no está determinado por la línea recta

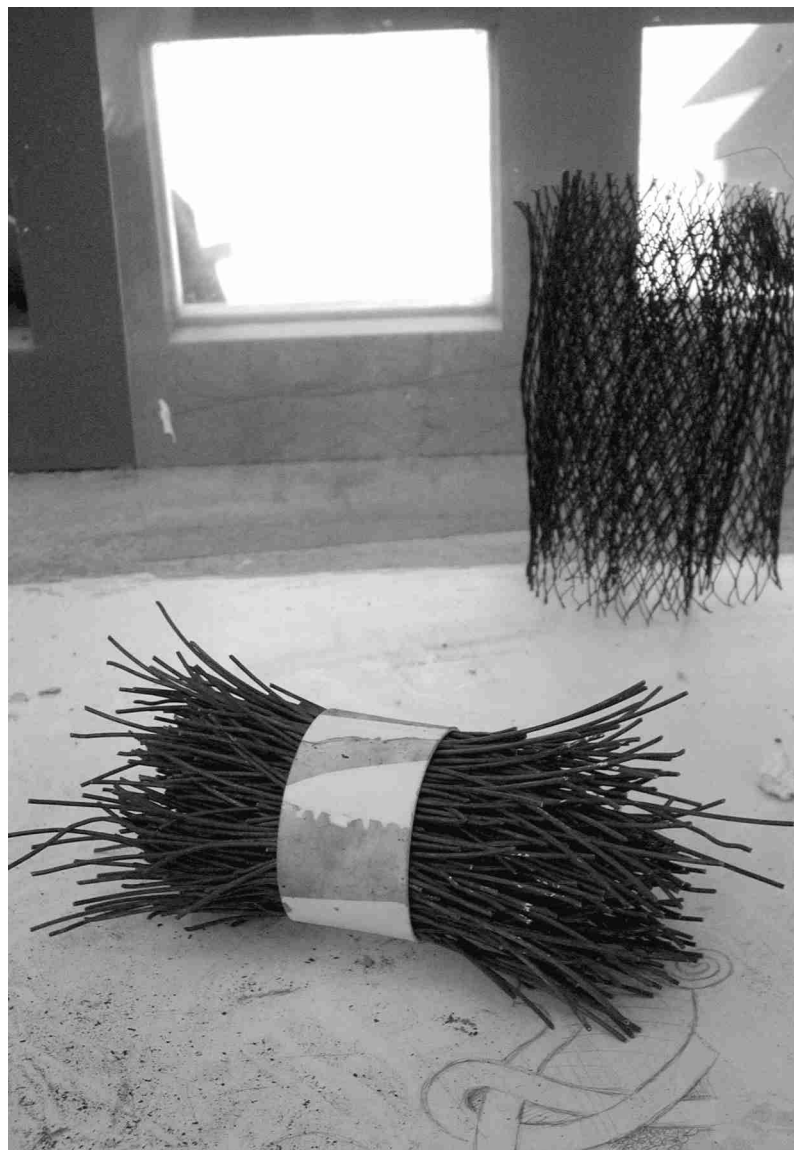


Si nada es cierto, todo es posible.³

del propósito-resultado en el cual se ha trabajado tiempo atrás⁴, por lo que decido hablar de posibilidades más que de resultados. De esta manera, aún cuando se parte de un ejercicio bastante definido⁵ (el qué y el con qué), el objetivo de Trabajo Forzado se puede hallar más que en los resultados, en la fe de encontrar sentido en ese escenario de eventualidades.

Es cierto que el proceso parece abierto (quizá ahí es donde reside su riqueza) puesto que no existe una proyección de resultados sino la definición de un marco de trabajo, baste simplemente establecer el área para que el trabajo se ejecute en un ambiente determinado. Delimitado por el análisis de conceptos específicos como la verdad, el ser y la práctica dentro del trabajo artístico, Trabajo Forzado no constituye un ejercicio sin fronteras: aún cuando dicho proceso se estimula hacia una amplitud y libertad tanto material como conceptual, se encuentra enmarcado por el cuestionamiento de los conceptos mencionados en el presente estudio, sin que esto implique la representación o ilustración de dichos conceptos.

Posiblemente sea otra forma de producir⁶, pero considero que responde más a una actitud de índole indagatoria o de exploración que de diseño, por lo que encuentro mayor libertad en su amplitud y, siendo que no existe la búsqueda de un resultado determinado, cualquier producto deviene una posibilidad, incluyendo aquello que anteriormente se consideraba como errores de producción.





Por tanto considero fundamental hablar del desarrollo del ambiente de trabajo en lugar de señalar obras terminadas, aún cuando los resultados, o mejor dicho los hechos y evidencias de tal actividad puedan comportarse como tales. Resaltar la práctica y el trabajo artístico como un ambiente total integrado por acontecimientos y eventualidades que se constituye en el flujo mismo de su puesta en marcha.

Como un acontecer y un transcurrir Trabajo Forzado no se constituye como algo definitivo y estáticamente dado por lo que carece de una predeterminación o concreción final. Representa en cambio un escenario de acción y experiencia, una plataforma de hechos y acontecimientos. Un lugar que se constituye por el desarrollo y acumulación de momentos de ejecución y ejercicio plástico, cuyas evidencias hacen referencia al hecho y experiencia misma del trabajo creativo. Un sitio de indagación de la transformación material y una exploración del arte como medio ambiente total. Área de trabajo y espacio para estar.

Como un lugar de continua transformación, de manera constante se determina la actividad creativa dentro de los límites físicos del espacio de trabajo. Reuniendo toda una suerte de materiales encontrados, dando cabida a múltiples soluciones formales y utilizando distintos procedimientos de trabajo (talla, ensamble, vaciado, etc.) Trabajo Forzado cumple la función de un complejo diario donde las distintas acciones son registradas, documentadas y acumuladas. En este sentido, el descuido material corre paralelo a una revalorización del trabajo como una serie de momentos en el que no hay principales ni secundarios, no hay principio ni final, sino más bien un desarrollo en fases.

De lo espontáneo y lo aleatorio, a lo gestual y lo controlado no existe una solución formal, sino momentos de una forma en metamorfosis constante. Aunque algunos resultados presentan semejanzas formales, cada uno de ellos responde a distintos tipos de trabajo ya que el método (hasta dónde, cuánto, cómo) es reinventado en cada momento de su desarrollo.



El proceso como valor o medida del trabajo

En este espacio de actividad constante resalta el papel del sujeto que participa de la acción.

Si aquello que se intenta justificar es la posibilidad de hacer, del ejercicio creativo⁷ (el deseo de trabajar), el desarrollo y la realización (el accionar) cobra una relevancia notable siendo que es mediante éste que el sujeto funciona en el espacio junto a los objetos y materiales para desprender sus hechos y evidencias, sus verdades. ¿Cómo justificar entonces el mero accionar descartando otro énfasis como la producción de objetos terminados? ¿Aparece así la medida del trabajo como la sentencia tautológica de hacer por hacer?

La respuesta se encuentra en la experiencia, puesto que se habla aquí de la generación y formación del sujeto productor por medio de la práctica, en este caso la artística. La formación del sujeto como productor resulta así determinada por el conjunto de experiencias y verdades dispuestas gracias al ejercicio, sea intelectual o físico, del proceso de realización creativa. Ese es el valor del trabajo y de la práctica como una plataforma que posibilita la experiencia.

El objeto como medio y registro del accionar

Ya que el énfasis se plantea en el accionar más que en la proyección de objetos terminados: ¿qué papel ocupa el objeto dentro de dicho proceso? ¿el de simple accesorio o producto arrojado del accionar? Y finalmente, ¿cómo aprehender en el objeto, el curso del proceso creativo?

Si bien los diversos elementos físicos utilizados (objetos, herramientas y materiales) denuncian una intención reductora de la obra como objeto en su sentido tradicional no hay una renuncia a la materialidad. Los soportes físicos constituyen las señales y documentos de otros fenómenos que abren nuestra conciencia a lo exterior. Así pues, como anuncia Marchán Fiz⁸, los elementos utilizados poseen el valor de medio en la generación de la experiencia en el proceso de trabajo.

Siempre que los objetos determinan nuestro accionar en el espacio⁹, sirven de herramienta para modificarlo determinando nuestro emplazamiento y desplazamiento, posibilitando no sólo su conocimiento sino su transformación. El objeto por tanto juega un papel definitivo en la práctica y la experiencia artística como elemento que posibilita el proceso de trabajo.



Trabajo Forzado, un terreno de eventualidades

Conclusiones

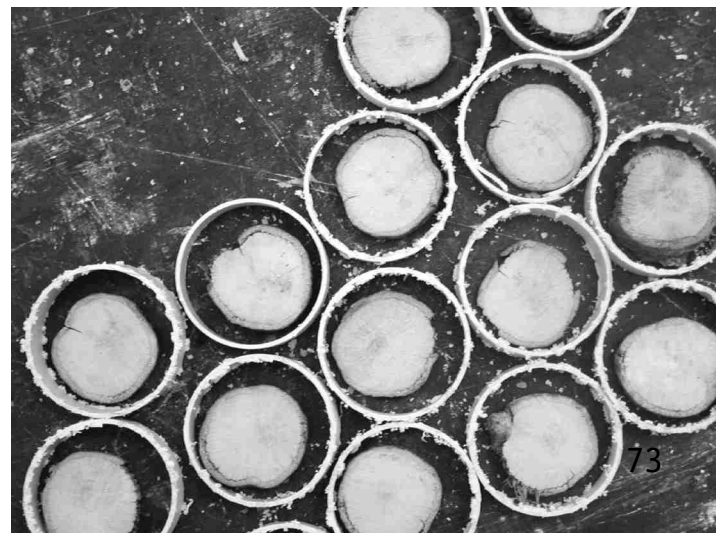
Existe sin embargo la posibilidad de que el objeto trascienda este estado de herramienta de la producción por medio de su alteración y manipulación. Es así que el objeto deviene en el contenedor y documento mismo del proceso del cual fue creado o transformado. No sólo facilita la acción, sino que también la registra y documenta denotando su propia genealogía. De esta manera, el objeto, una tabla, una cubeta o una silla, devienen testigos del evento o suceso.

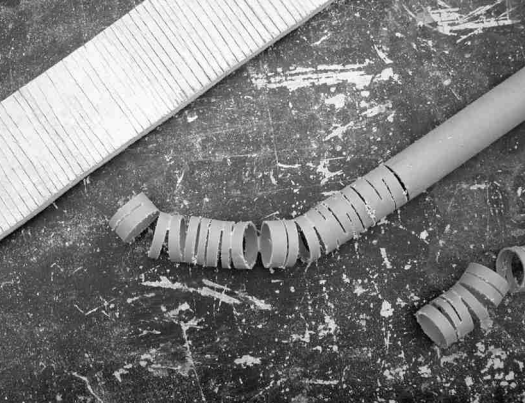
Esta por otro lado la recuperación del objeto no solo porque posibilita la actividad sino también con el interés de revalorizarlo y resignificarlo a través de un proceso y un accionar. Es el objeto que significa gracias a su puesta en acción (desde el sujeto). El objeto, la sustancia, deja de ser la misma: al ser fruto de una transformación material, sufre también una resignificación. Recuperación y resignificación del objeto. Es el objeto que posibilita éste accionar, el que habla del proceso de realización y de la genealogía de su creación, el objeto que significa en tanto que es registro y fruto de una actividad. El objeto que define al sujeto mediante su manipulación, formando parte integral de su contexto personal.

No hay acertijos o moralejas que descifrar, no existe tampoco una cédula que explique porque el objeto aparece como es. Los hechos y evidencias que se desprenden de este proceso no representan, se presentan a sí mismos. El trabajo expone mediante su conformación la manera en que fueron concebidos, el método de trabajo y su pertenencia a ese terreno de eventualidades.

- 1 Bernard Lamarche-Vadel, *Joseph Beuys*, Madrid, Siruela, 1994, pág. 29.
- 2 Me refiero al hecho creativo como un ámbito de reflexión consiente, un momento de concentración donde la afectación del material o lugar por medio del accionar provoca toda una serie de cuestionamientos que van desde el porque del ejercicio plástico hasta el cuestionamiento de la práctica y el papel del productor.
- 3 Greil Marcus, *Rastros de Carmin, Una historia secreta del siglo XX*, Barcelona, Anagrama, 1989, p. 14.
- 4 Mi trabajo anterior estuvo determinada por una línea de producción bastante definida donde aparece por un lado el propósito y por el otro el resultado, línea de trabajo donde el resultado era la concreción material de una idea determinada (¿idea genial?) y que no se abría a otros posibles productos salvo algunas excepciones. En cierto sentido, este procedimiento otorga mayor énfasis en el sujeto, que en los resultados mismos, al presentarlo como un sujeto genial y la obra como mera materialización de su idea.
- 5 En un inicio, Trabajo Forzado se presentó como propuesta de trabajo que consistió en retomar un trabajo realizado anteriormente para llevarlo a sus ultimas consecuencias a nivel formal y conceptual. La idea era llevar dicho trabajo, que era de escala mínima, a una escala mayor, con todas las derivaciones que lleva consigo, pero con la esperanza de que el proceso o la mera experiencia fueran suficientes para justificar el ejercicio.
- 6 El concepto de producción retomado aquí puede parecer un tanto contradictorio en tanto que implica un producto o resultado. Cabe aclarar que Trabajo Forzado no se propone como una lucha en contra de la producción objetual, si en cambio se busca el énfasis en la actividad y autorrealización del sujeto mediante la experiencia creativa, implicando o no un resultado.
- 7 Hablar del creador y del acto creativo como muestra Victoria Combalia Dexeus (*La Poética de lo Neutro*, Barcelona, Anagrama, 1975, p. 74) remite a una concepción idealista del individuo y metafísica del hecho artístico. Esto no excluye que no sea posible utilizar estos términos debido a que resulta más gráfico que el manejo de otros términos.
- 8 Simón Marchán Fiz, *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*, Madrid, Akal, 1997, p. 252.
- 9 Abraham Moles, *Teoría de los Objetos*, Madrid, Gustavo Gilli, 1978.





























Entrevista

Ana Elena Mallet

La intención de este texto fue establecer una suerte de diálogo con el fin de lograr un aproximación más acertada a los procesos, tanto creativos como de trabajo, de Ricardo Rendón.

AM: ¿Cuál es el origen de este proyecto?

RR: Surge de una preocupación por revalorizar de manera personal, la práctica artística mediante la experiencia creativa. No se trata de un proyecto como tal, ya que un proyecto designa el plan a seguir para llegar a un producto terminado. En este caso al no haber un medio específico en el cual trabajar, me es imposible proyectar de antemano la culminación del mismo siempre que es el lugar y su afectación, lo que determinarán el trabajo.

AM: ¿Por qué viviendo en una sociedad como la actual, regida en parte por el mercado del arte y los sistemas de legitimación, buscas privilegiar en tu obra el discurso de la “experiencia” sobre el producto terminado?

RR: ☐ En tanto que el hecho creativo se presenta como un momento de reflexión constante encuentro en él una razón para ser, para descubrir y reencontrarme en el ejercicio mismo de la creación. En este sentido, pienso más en la experiencia del hacer y en el porqué del hacer antes de considerar un producto terminado, aún cuando los resultados o mejor dicho los hechos de dicha actividad, puedan comportarse como tales.

AM: En tus últimas piezas te has abocado a construir “ambientes de trabajo” ¿cómo defines qué ambiente es apto para cada espacio?

RR: Más que definir, encuentro las condiciones del lugar que determinan mi accionar en él. Condiciones propias del espacio, el entorno, una marca en la pared o los materiales del emplazamiento, funcionan como puntos de partida para un trabajo plástico en el sitio y me permiten aproximarme al espacio sino como objeto de transformación, como escenario de una actividad. Asimismo existen otro tipo de circunstancias, determinadas por el espacio, que establecen tanto la naturaleza de la labor como su culminación y posibilidades: las estrategias de trabajo, el esfuerzo físico, y el tiempo o jornada de trabajo por mencionar algunas.

AM: Siento que en ocasiones tienes una visión muy romántica del “ser artista” en el sentido de qué el artista es un ser superior que debe revelar la verdad a los mortales ¿no crees que esa visión es demasiado categórica?

RR: ☐ No considero que realizar un cuestionamiento sobre la necesidad de dedicarse a una determinada actividad, en este caso la artística, sea la voluntad de un ser superior. El interés por la experiencia creativa me sirve como medio para replantear y reconsiderar de manera personal la naturaleza de la



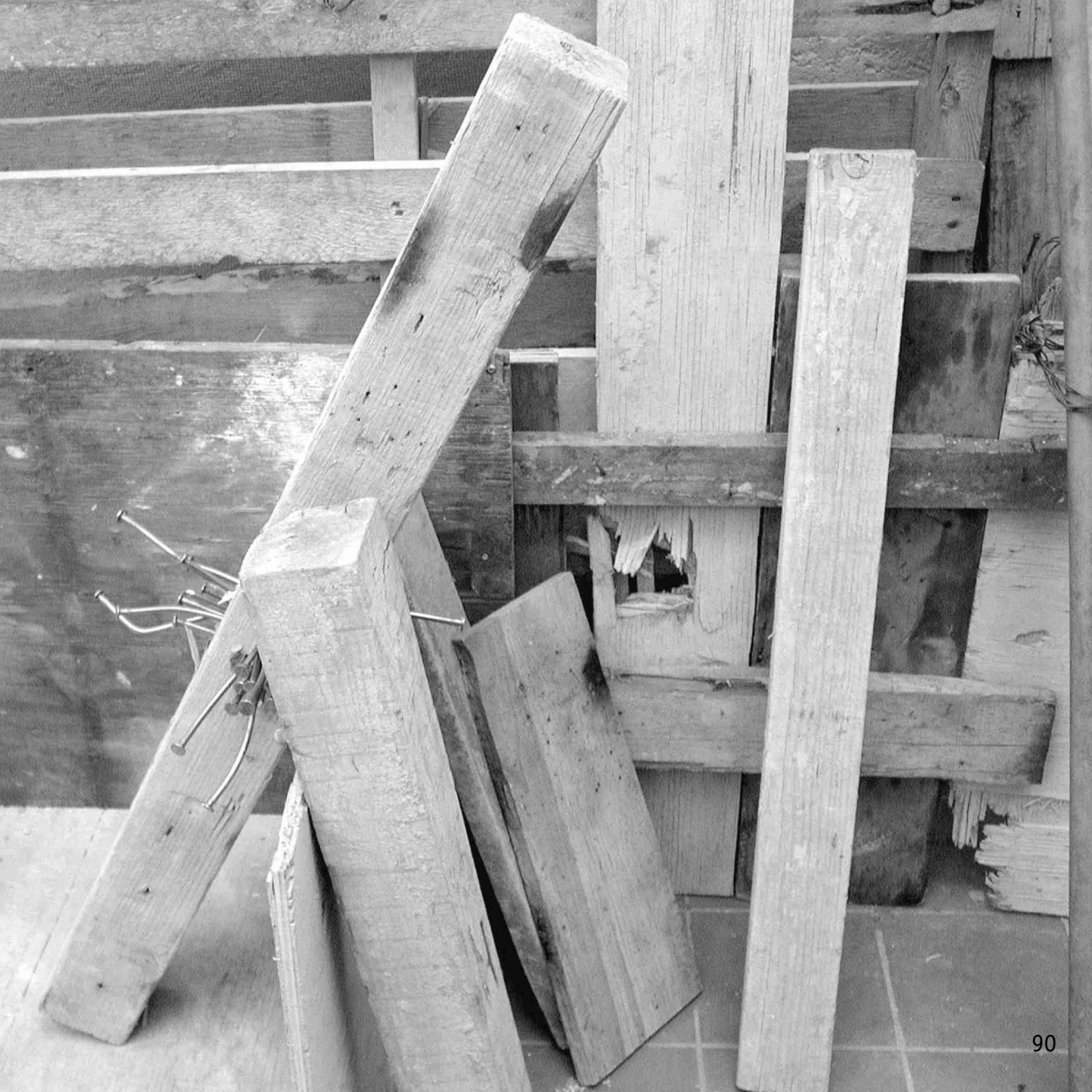
práctica artística. No hay por tanto un afán de revelación sino que se presenta como respuesta a la necesidad de permanecer en un terreno de experiencia, fruto del trabajo artístico.

AM: Según tu visión y la experiencia que este proyecto te ha dado, ¿qué privilegiarías en el trabajo artístico, las horas de trabajo o la creatividad y el concepto?

RR: Me preocupa establecer un ambiente de reflexión por medio de la experiencia creativa, porque es en el hecho creativo donde encuentro la mayor posibilidad de exploración e investigación plástica mediante el ejercicio -físico e intelectual- de mi persona y su

interacción con el lugar de trabajo. El interés de conformar una plataforma de exploración que tenga cierta dependencia al sitio, así como al tránsito de mi persona en él, responde a una serie de preocupaciones que acompañan mi trabajo y proceso de investigación: el papel de la práctica artística en el proceso de producción, la práctica como ejercicio creativo y como trabajo... Y también, la posibilidad de enfrentarse a un sistema de trabajo que favorezca la indagación, la experiencia y el trabajo creativo mediante el hacer, sin proyectar de antemano la culminación de una idea específica.

Serie de preguntas realizadas por correo electrónico entre el 6 de diciembre del 2004 y el 3 de enero del 2005.



















Bibliografía

FILOSOFÍA

Danto, Arthur, *La Transformación del Lugar Común*, Barcelona, Paidós, 2002.

Foucault, Michel, *La verdad y las Formas Jurídicas*, Barcelona, Gedisa, 1980.

Foucault, Michel, *El orden del Discurso*, Barcelona, Tusquets, 2002.

Henckmann Wolfhart y Lotter Konrad, *Diccionario de Estética*, Barcelona, Grijalbo, 1998.

Moles, Abraham, *Teoría de los Objetos*, Madrid, Gustavo Gilli, 1978.

Vattimo Gianni, *La Sociedad Transparente*, Barcelona, Paidós, 1989.

TEORÍA DEL ARTE

Combalia Dexeus, Victoria, *La Poética de lo Neutro*, Barcelona, Anagrama, 1975.

De Azúa, Félix, *Diccionario de las Artes*, Barcelona, Planeta, 1999.

Goodman, Nelson, *Los Lenguajes del Arte*, España, Seix Barral, 1976.

Marchán Fiz, Simón, *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*, Madrid, Akal, 1997.

ARTE

Benezra, Neal, *Bruce Nauman en Perspectiva*. En *Bruce Nauman* Catálogo de exposición, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid, 1993.

Bernárdez Sanchís, Carmen, *Joseph Beuys*, Madrid, Nerea, 1998.

Celant, Germano, *Arte Povera – Im spazio*, Genova, La Bertesca, 1967.

Fernández Polanco, Aurora, *Arte Povera*, Madrid, Nerea, 1999.

Lamarche-Vadel, Bernard, *Joseph Beuys*, Madrid, Siruela, 1994.

Marcus, Greil, *Rastros de Carmin*, Barcelona, Anagrama, 1989.

Schulz, Isabel, *On the Evolution and Meaning of Kurt Schwitters' Concept of Art*. En *Kurt Schwitters* Catálogo de Exposición. Museo de Arte Moderno, México, 2003.

Varnedoe Kirk, *Comet: Jackson Pollock's Life and Work*. En *Jackson Pollock*, Catálogo de Exposición. The Museum of Modern Art, New York, 1999.





TRABAJO FORZADO

RICARDO RENDON