

00262  
2ej.  
1

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO**  
**ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS**

**ESCULTURA EN EL ESPACIO URBANO**

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**

**T E S I S**  
**PARA OBTENER EL TITULO DE**  
**MAESTRIA EN ESCULTURA**  
**P R E S E N T A**

**LEPOSAVA MILOSEVIC - LEPA**

**1 9 8 0**



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

# CONTENIDO

## PROLOGO

### INTRODUCCION

- Motivaciones del tema.
- Antecedentes de la problemática.
- Problemática actual.

#### I. Estructura del medio ambiente.

- Medio ambiente.
- Necesidades del hombre relacionadas con el medio ambiente.
- Problema fundamental del diseño del medio ambiente.
- Ambiente real.
- Conjunto del medio ambiente-morfología.
- Importancia de la síntesis especial.

#### II. Forma.

- Forma escultórica y percepción.
- Valorización de las formas.
- Símbolos plásticos.
- Características de la forma escultórica.
- Plenitud del volumen.

- Independencia del volumen.
- Tipos de forma (abierta y cerrada).

### III. Arte urbano.

- Arte urbano
  - Importancia del arte urbano en la vida contemporánea.
  - Planeamiento de la capacidad perceptiva, la apreciación especial y sensaciones ópticas del medio ambiente.
  - Problemas con que se encuentra el artista urbano.
  - Integración del arte al conjunto urbano desde su concepción.
  - Dinamismo y cambios constantes del medio ambiente.
  - Escultura urbana y su relación con la arquitectura.
- Diferentes conceptos.
- Integración plástica de la escultura con arquitectura, pintura y elementos naturales (agua, vegetación, configuración - de los terrenos en los lugares públicos.
  - Centro de espacio escultórico.

### IV. La escultura y la arquitectura.

- Escultura y arquitectura como fenómenos de la expresión -- humana.
- Realizaciones escultórico-arquitectónicas que cumplen su -- razón de ser cuando los seres humanos penetran el ámbito -- y activan su dinamismo implícito.

- Integración (incorporación), aplicación (o adición) y confrontación (sea por separación o por combinación).

V. Escultura.

- Escultura en las ciudades y lugares rurales.
- Fuentes y los efectos de agua.
- Monumentos.
- Escultura conmemorativa.
- Escultura y estructuras para el juego de los niños.
- Relieve.
- La escultura en la antigüedad.
- Búsquedas de la unidad por multiplicación de las ideas y oportunidades de realización.
- Trabajos modulares.

VI. Carreteras y artes plásticas.

- Carreteras como posibilidad para la expresión plástica.
- Proposición para dar un carácter estético a las carreteras.
- Ruta de la amistad en México.
- Creatividad y simplicidad, elementos necesarios en la construcción de las carreteras -plásticas.

VII. Escultura. Materiales y técnicas.

- Diferentes materiales y su uso en las realizaciones escultóricas.

- Técnicas del concreto al servicio del arte.
- Formas de tierra cubiertas con el pasto.
- Metales.
- Materiales plásticos.

VIII. Color en la escultura.

- Importancia del color en el medio ambiente.
- Sensaciones del color.
- Observaciones de los efectos del color sobre la forma y de la forma sobre el color.
- Análisis del color de las diferentes formas escultóricas.

IX. Mis trabajos; observaciones y proposiciones sobre escultura urbana y rural.

- Mi concepto escultórico.
- Mi mundo vegetal.
- La integración plástica como proposición para solucionar los problemas estéticos del medio ambiente.
- Necesidad de planear el espacio; crear la sensación de profundidad y movimiento.
- Creación de integridad, pureza y concordancia del espacio; integración de la escultura con arquitectura, pintura y elementos naturales (agua, vegetación, configuración de los terrenos, etc.)

- Conclusiones.
- Ilustraciones.
- Bibliografía.

## PROLOGO

Al estudiar en México reafirmé la idea de presentar mi tesis sobre arte y urbanismo o integración plástica.

La integración plástica y su función han sido confirmadas por los antiguos mexicanos en las plazas prehispánicas donde se integró urbanismo arquitectura, pintura y escultura. Un hecho similar ocurrió en la primera fase de construcción de la Cd. Universitaria cuyas plazas con relieves de piedra pintura mural y espacios abiertos es ya del conocimiento de mucha gente en el mundo.

Hasta la fecha de escribir esta tesis interesantes hechos de integración plástica el urbanismo están sucediendo. Concretamente me refiero al Centro de Espacio Escultórico y "La ruta de la amistad". Por estos dos hechos aunados a los prehispánicos valió el esfuerzo de escribir esta tesis que mucha experiencia dejará en mí.

Leposava Milosevic.

## INTRODUCCION.

Sacar la esencia de la geometría y de la naturaleza del campo, integrarla en forma escultórica, aunándola al ambiente urbano, es la obligación que siento para la humanidad. Unidos el arquitecto, el escultor y el pintor, con la conciencia de los dirigentes de un --- pueblo se puede crear el ámbito del futuro.

El Estado es únicamente quien puede promover y patrocinar un arte de real alcance público, un arte capaz de tomar su lugar como elemento activo de dignificación urbana y transformación social.

El artista puede colaborar con el Estado a condición de que no sea una colaboración limitativa o condicionada. No se trata de un trabajo para el Estado, sino de un trabajo para la colectividad.

La observación de lo realizado nos muestra algunas obras de valor grande e innegable, pero en la gran mayoría de los casos, el pretendido arte público o no es arte o no es público.

Nuestro medio está desordenado con gran número de objetos-públicos, hechos con mal gusto y una bajísima calidad promedio de las obras de arte y arquitectura.

En esas condiciones, la planificación estética urbana es nece-saria para tratar nuestro medio ambiente. Es importante dentro de esa planificación, dejar libertad para la proyección pública de obras

plásticas, para no crear nuevas limitaciones expresivas y nuevos clichés. De este modo, el arte se compromete verdaderamente con el cambio y asume su papel dinámico como elemento eficaz de mejora miento y transformación social.

Los artistas, aquellos cuyos intereses y cuya obra, con la con dición previa de una alta calidad, hayan tomado ese camino, deberán tomar el lugar que por derecho propio o interés colectivo les corres ponde.

Dentro de la historia el hombre tiene muchas y diferentes ne-  
cesidades, desde las fisiológicas hasta la fantasía.

La racionalidad histórica es muy importante porque explica la relación entre la sociedad y el arte. El arte debe representar intere-  
ses de la colectividad.

La solución no es que la escultura sirva como elemento deco-  
rativo sobre la obra arquitectónica. El espacio se debe tratar integral mente. La integración tiene propiedades que no resultan de la simple-  
adición de las propiedades de sus elementos. Se necesita que exista — una ética de escultor, para que sea capaz de integrar la unión del pen samiento y la verdad de las artes en una sola entidad.

Integrar significa unir entidades autónomas para formar con — ellas un todo orgánico en el que cada uno de los componentes ayude — a los restantes a realizarse plenamente. Varias partes integradas — dan una nueva unidad con nivel y posición específica y definida. Cada una de estas partes es un fragmento de la armonía integral y pierde-

entonces su independencia y carácter singular. En razón de la integración plástica, esto es una necesidad cultural y social. El arte ha sido una forma de la producción de necesidades de la fantasía. Las necesidades de fantasía están basadas en necesidades materiales y son necesidades del espíritu hacer una obra que plazca a quienes hacen el arte y a quienes solamente lo disfrutan.

La obra artística debe mejorar las condiciones de la vida de los hombres. Vivir no es solamente luchar por las cosas materiales, sino la lucha por las satisfacciones del espíritu.

Me propongo desarrollar la problemática de la escultura en el espacio urbano y rural para lo que hago un (Análisis de algunas obras contemporáneas en las ciudades de México y Guadalajara), trabajo analítico que yo me propongo realizar para demostrar los beneficios de la integración plástica en el espacio (espacios abiertos).

Mi propósito es "Lograr auténtica integración cuando la escultura, la pintura y la arquitectura respondan a la necesidad de dar estímulos plásticos espirituales y proporcionar vivencias estéticas similares". \*

\* Raquel Tibol: Fernando González Gortazar. - Pág. 147.

## I. - ESTRUCTURA DEL MEDIO AMBIENTE

El siglo XX con el uso de las computadoras para resolver tantos problemas prácticos como teóricos del diseño, surgió la pregunta sobre la aplicación de las computadoras en el diseño arquitectónico y artístico. Una computadora digital es, esencialmente, lo mismo que un inmenso ejército de empleados, equipados de libros de cálculo, lápiz y papel, completamente faltos de iniciativa, pero dispuestos a seguir con exactitud millones de operaciones definidas con precisión. — En el estado actual del diseño de la arquitectura y la escultura, casi ningún problema pudo aún presentar una complejidad tan definida como para necesitar la ayuda de una computadora. En la práctica, aunque el número de alternativas que puede examinar una computadora es muy vasto, la magnitud de esas alternativas es relativamente corta, — porque la computadora actualmente no puede examinar más que un tipo muy limitado de soluciones. La computadora llama la atención sobre el hecho de que el diseño más intuitivo no es más que una manifestación de la intuición personal en formas plásticas. La computadora no puede imitar estas manifestaciones. Pero tampoco los diseñadores y artistas serios desean hacerlo. Una computadora puede hacer muy poco si antes no se amplía la comprensión de la forma y de la función.

Analizando nuestras ciudades, podemos hacer una distinción: — llamaremos "ciudades naturales" a aquellas que se crearon de un modo

do más o menos espontáneo a lo largo de muchos años y "ciudades artificiales" a aquellas ciudades y fragmentos de ciudades, que han sido creados deliberadamente por diseñadores, planificadores y artistas. - Hoy en día, se reconoce con mayor frecuencia que falta algo esencial en las ciudades artificiales. Cuando las comparamos con las ciudades antiguas, que ya adquirieron la pátina del tiempo, nuestros intentos - actuales de crear ciudades artificiales son, desde el punto de vista -- humano, un completo fracaso. Nuestras ciudades son cubiertas con -- cajas de vidrio y eso alarma a muchos arquitectos y artistas. Para lu char contra el futuro de la caja de vidrio, hubo muchas protestas y se propusieron muchos diseños vallosos que procuraban recrear con formas modernas las características que se supone dan tanta vida a la -- ciudad natural. Pero hasta ahora, estos diseños no hicieron más que - repetir los viejos esquemas.

Otro tipo de solución como protesta contra la monotonía, es la de intentar captar ahora la misma riqueza de formas de las casas de una antigua ciudad natural (donde cada parcela está ligeramente diferenciada de la de al lado y los tejados entran y salen dando lugar a un pintoresco juego de ángulos).

La tercera solución es la que consiste en volver a la alta densidad urbana. Esta idea parece suponer que si la metrópoli pudiese - ser como la Grand Central Station, con cantidades de pasillos y galerías a distintos niveles en todas direcciones y multitud de gente pa--

seando por ellos, la ciudad volvería a ser humana.

Parece que una ciudad natural tiene la organización de un semicírculo; cuando organizamos artificialmente una ciudad, se haría como el esquema de un árbol.

Tanto el follaje del árbol como el semicírculo son interpretaciones de cómo una amplia agrupación de varios pequeños sistemas -- puede formar un sistema abierto y complejo. En general, éstas son -- denominaciones que indican dos estructuras de conjuntos diferentes. -- Dado que como diseñadores y artistas somos responsables del aspecto vital de la ciudad y de su estructura física. Cuando los elementos -- de un conjunto se agrupan porque cooperan o colaboran de alguna manera, decimos que el conjunto de elementos es un sistema.

Cualquier imagen que se tenga de una ciudad queda definida precisamente por las agrupaciones que se consideran como unidades. Por el hecho de que entre las agrupaciones una vez elegidas, se estable-- cen relaciones recíprocas; la agrupación es asumir una estructura definida. Cualquier intento serio de hacer funcional un medio ambiente -- debe comenzar con una formulación de las necesidades del usuario. -- Christopher Jones las denomina especificaciones de funcionamiento; -- Bruce Archer las llama objetivos de diseño; en ingeniería frecuente-- mente se llama cráterios de diseño. Dicen que el sistema de entrevista preguntando a la gente qué es lo que necesita, puede resolver bastante. Pero también es notable que la gente sea incapaz de estimar --

sus propias necesidades. Podemos interpretar la idea de necesidad por la idea de lo que la gente está tratando de hacer. \*Christopher - Alexander dice: "En efecto, aceptaremos algo como necesidad si podemos demostrar que la gente en cuestión, una vez dada la oportunidad, trata activamente de satisfacer esa necesidad. Esto implica que toda necesidad, si es válida, es una fuerza activa. Denominamos a esta fuerza activa que sustenta a la necesidad como "tendencia".

¿Cómo podemos encontrar un medio ambiente físico que satisfaga las necesidades?

La idea de necesidades es pasiva, pero la idea de tendencias es sumamente activa. Una parte de las necesidades estéticas, la gente las puede satisfacer por sí misma y otra lo debe hacer el medio ambiente por ella. El hombre es un organismo adaptable. Si definimos una necesidad como una tendencia, como algo que la gente está tratando de llevar a cabo, debemos asumir que lo harán siempre que tengan la oportunidad. El único trabajo del medio ambiente es asegurar que la gente disponga de esta oportunidad. Es claro que hablando de la oportunidad creativa y adecuada se piensa en el diseño del medio ambiente. Si nos preguntamos por qué necesitamos a los diseñadores, la respuesta es: "Bajo ciertas condiciones las tendencias están en conflicto. En estas situaciones las tendencias están en conflic

\* Christopher Alexander "La Estructura del Medio Ambiente".  
Pág. 78.

to. En estas situaciones las tendencias no se pueden ocupar de sí mismas, porque una tira en una dirección y otra en la dirección opuesta. En este tipo de circunstancias, el medio ambiente necesita del diseño: debe ser re-compuesto de manera tal que las tendencias ya no estén en conflicto". Un buen medio ambiente es aquel en el cual dos tendencias no están en conflicto, a condición de que todas las tendencias -- que ocurran puedan operar libremente y no entren en conflicto con -- otras tendencias. El diseño, si se le entiende como la invención y el desarrollo de relaciones, no es solamente una mera colección de esfuerzos aislados y desconectados. Se transforma en un esfuerzo científico acumulativo.

¿Cuál es el problema fundamental del diseño del medio ambiente?

Es crear un medio ambiente que sea real. Real se considera como algo que se acepta a sí mismo, que está consubstanciado con su propia naturaleza, que no tiene pretensiones; hacer que algo sea real es lo más simple del mundo; sin embargo, debe apelarse a los más profundos recursos interiores para lograrlo. Por supuesto, aún cuando se construyeran con éxito algunos pequeños lugares, eso sería casi nada comparado con la amplitud de nuestro medio ambiente, visto como una totalidad. Sin embargo, ninguna persona puede ayudar a -- crear una ciudad real por medio de unas cuantas interpretaciones ó -- actos individuales de diseño.

\*\*\*Parte de la idea de que todo medio ambiente, grande o pequeño, es la corporación tridimensional de la cultura. Es una organización de categorías culturalmente definida en el espacio y cada una define una actividad o un lugar o una cosa y sus respectivos comportamientos humanos". (Christopher Alexander).

La morfología de un medio ambiente es el resultado de un sistema de relaciones especiales repetidas incesantemente entre sus categorías especiales (leyes morfológicas). Cualquiera que tenga una idea sobre el diseño del medio ambiente y trata de re-utilizarla, advertirá que tiene que definir dos cosas: cuál es el problema que esta idea resuelve; y la verdad de contextos en los que tiene sentido re-utilizar esta idea. Cada cultura tiene su propio lenguaje plástico que define su medio ambiente total. Cada diseño creado por una persona que utiliza un lenguaje propio será diferente. Incluso si dos personas usan el mismo lenguaje para el mismo contexto, ambos diseños serán aún diferentes, porque cada una de ellas habrá creado combinaciones que son únicas para él. Sin ningún trato monolítico, totalitario o centralizado, los lenguajes artísticos personales que la gente tiene, al comportarse, evolucionarán progresivamente hacia una totalidad cada vez mayor.

\* Ibid p. 96.

## II. - FORMA

En inglés, la palabra "forma" tiene una connotación estética - que no posee "shape". La teoría de la forma apareció en Alemania a principios del siglo XX. En todas partes se sentía la necesidad de nuevos principios. La reconocida insuficiencia de la psicología de los -- elementos llevaba a reclamar una psicología de los conjuntos, de las estructuras, de las formas.

Una figura se compone de líneas, puntos y volúmenes y poseen una unidad, una individualidad. La figura se define en nuestro campo visual en relación a otras figuras; tales puntos y líneas forman parte de ella, mientras que tales otros están excluidos. Una forma es otra cosa o algo más que la suma de sus partes. Tiene propiedades que no resultan de la simple adición de las propiedades de sus elementos. -- "Las formas dependen, en el caso de la percepción, de un conjunto de factores objetivos, de una constelación de excitantes; pero son transportables, es decir, que algunas de sus propiedades se conservan en cambios que de cierta manera afectan a todos esos factores. Las formas pueden presentar una articulación interior de las partes o miembros naturales que poseen funciones determinadas en el todo y que --- constituyen en su interior unidades o formas de segundo orden. La -- percepción de las diferentes clases de elementos y de las diferentes -- clases de relaciones corresponde a diferentes modos de organización de un todo, que dependen a la vez de condiciones objetivas y subjetivas. La correspondencia que se puede establecer entre los miembros

naturales de un todo articulado y ciertos elementos objetivos, no se mantiene, en general, cuando esos mismos elementos pertenecen a otro conjunto objetivo. Una parte en un todo es algo distinto a esa parte aislada o en otro todo, a causa de las propiedades que debe a su lugar y a su función en cada uno de ellos, el cambio de una condición --objetiva puede producir un cambio local en la forma percibida o traducirse por un cambio en las propiedades de la forma total". (Paul --Guillaume).

Si no se busca el origen de las formas, hay que establecer por medio de la experiencia las condiciones de esas formas y las leyes de sus transformaciones. El problema de la percepción consiste en determinar la constelación física de excitantes que corresponde a cada forma percibida y las variaciones de la primera que modifican la estructura de la segunda. Cada forma es una función de algunos variables y no ya una suma de varios elementos. La organización no es sólo estática, sino también dinámica, puesto que el juego de todas las funciones es solidario y que la vida del ser resulta de un equilibrio --móvil de todos los procesos locales. Las formas físicas y las formas orgánicas se pueden entonces aproximar.

Es muy importante decir que las partes son miembros orgánicos del todo, puesto que sus propiedades son función de la estructura total y que una modificación local arrastra, recíprocamente una trans

\* Paul Guillaume, Psicología de la forma, Pág. 22.

formación general. Por ésto, es necesario para el artista, estudiar detenidamente los detalles y el conjunto total.

Observando el diseño de las formas, podemos decir que hay — formas fuertes y formas débiles. Cada carga constituye una forma — fuerte, es decir, que su estructura y la del campo que la rodea dependen de la configuración general de la forma. La distinción entre las — formas fuertes y débiles tiene gran importancia; es la base de la valorización de las formas. La teoría de la forma afirma la existencia de grados bien determinados de dependencia y articulación de lo real. — Un gran número de leyes de la naturaleza van de acuerdo al principio general: si un cambio se produce en uno de los factores que determinan una condición de equilibrio, el efecto de éste cambia, si conviene oponer el orden al desorden, es en el interior mismo del mundo físico y en un sentido puramente relativo. Esta oposición corresponde a la de los grupos aditivos y de las formas, de las formas débiles y de las formas fuertes y la variación cuantitativa de ciertos factores, bastta para hacer pasar de unos a otros. Ciertas propiedades esenciales — de los objetos reales (tamaño, distancia, forma, movimiento, color, — individualidad, etc.) que llegan a los órganos receptores con deformaciones considerables, son, sin embargo, traducidas mucho más correctamente en la percepción: así, el objeto visual aparente es en general — mucho más verdadero que la imagen rutinaria. Si nos acercamos y alejamos de una escultura, nuestras sensaciones visuales, bien nos mos-

trarían las variaciones del tamaño aparente del objeto, pero nosotros sabemos que el tamaño real no varía. \*"El campo de percepción se diferencia en dos partes: el mundo exterior fenoménico; las cosas -- (tales como las percibo) y yo mismo (tal como me percibo). La distinción entre el yo y el mundo exterior es un hecho de organización del campo total" (Paul Guillaume). Una escultura o una estructura está situada en el campo de percepción o de representación, ya sea con respecto a otros objetos, o con respecto al sujeto (localización egocéntrica).

La eterna contradicción entre lo interior y lo exterior, entre lo subjetivo y lo objetivo, entre la conciencia humana y el indiferente mundo de los hechos (la naturaleza) se resuelve en la unidad de la obra del arte.

La actividad estética es un proceso formativo que ejerce influencia directa, tanto sobre la psicología individual como sobre la organización social. Al igual que otra actividad científica, la teoría y el crítico del arte se basan en el análisis y la clasificación de un grupo específico de fenómenos: las obras del arte.

La vida en sí es tragedia, y la comprensión de esta verdad es el punto de partida de toda manifestación artística profunda. El artista moderno tuvo la oportunidad de seguir con el lenguaje tradicional-

\* Ibid p. 114.

pero se inició en la búsqueda. Ya no existe un lenguaje franco de los símbolos visuales. Nunca antes en la historia del mundo hubo tan completo divorcio entre el hombre y la naturaleza, el hombre y sus semejantes, el hombre y su individualidad. Pocos son los filósofos, -Platón es uno de ellos, - que se han percatado de que el arte y sociedad son conceptos inseparables, de que la sociedad, como entidad orgánica viable, dependen en cierta manera del arte como fuerza unificadora y fuente de energía.

Tanto el arte como la sociedad, en su sentido concreto, tienen su origen en la relación del hombre con su medio natural. El conocimiento de la sociedad se basa principalmente en los elementos de juicio brindados por las obras de arte que se han conservado. De esta manera, cada obra es una responsabilidad del artista. El artista depende en cierta medida de la comunidad, no simplemente en lo económico, como es natural, sino en un sentido mucho más sutil que aún aguarda estudio psicológico. Por un lado el ego subjetivo del artista, que busca adaptarse al mundo externo de la naturaleza y la sociedad; por el otro, la sociedad como el organismo que tiene sus propias leyes de adaptación interna y externa (psicología de masas). El arte es la resultante de la compleja interacción de los procesos de adaptación del individuo y la sociedad.

Penso que los símbolos plásticos del arte expresan sentimientos o intuiciones que son únicos; imposible es traducirlos exactamente a palabras, aunque las descripciones nos parezcan casi equivalentes -

al original. Entre la comprensión intuitiva de la obra de arte y su comunicación a los demás, media un proceso mental de interpretación - que tiene sus reglas propias. Cuando me encuentro frente a una obra, de inmediato sé si me emociona, si me gusta o no. Después trato de analizar su significado, sus elementos, el mensaje, la importancia - social.

El símbolo es una imagen equivalente indirecta. Es la comunicación de algo a través de otra imagen que puede contar con una misma cualidad destacada. El hecho que una obra no busque reproducir la apariencia exterior de las cosas no significa que huye de la vida; - podría ser una expresión del significado de la vida, un estímulo para que vivamos más interesados en la vida. La ciencia y el arte, en sus búsquedas más profundas coinciden en el deseo de encontrar la totalidad o unidad.

Hoy día, existe una gran variedad de idiomas y conceptos plásticos. Dicho de otra manera hay varios caminos para el logro escultórico. Llegando por el camino del figurativismo o constructivismo, el objetivo está en la captación y realización de la forma en la totalidad de su existencia espacial. Los ideales de belleza y de virtud han variado en el transcurso de la historia, pero siempre se consideró al cuerpo humano como el punto de coincidencia de ambos ideales. El cuerpo humano se toma como "la medida" también para las obras no

figurativas. Henry Moore\* dijo que algunas formas son "universales" en cuanto todos estamos subconscientemente considerados a ellas" y que provocan en nosotros una respuesta siempre que nuestra parte -- consciente no les cierre el camino". Hablando del volumen de la es--cultura podemos distinguir dos conceptos diferentes: a) figura sólida- b) forma abierta.

Con el concepto de figura sólida, la escultura a favor de la producción del cuerpo compacto, nucleado, concentrado.

Como concepto contrario de la escultura sólida (huevo, grano)- está la desintegración de la masa y apertura del volumen sólido. Se -- establece la jerarquía de las formas (superiores e inferiores). En la -- esencia de la escultura casi es imposible inventar algo radicalmente -- nuevo. En la escultura anterior a nuestro siglo, se pueden encontrar-- las formas abiertas, pero en el siglo XX la idea de la combinación de la forma positiva y negativa se desarrolló sistemáticamente y llegó -- a ser una característica muy importante. El volumen pierde peso. -- La masa y el cuerpo son diferentes. Aparte de la masa, el cuerpo -- puede incluir partes huecas. Los volúmenes sólidos hacen una exten--sión imaginativa con las partes huecas. Contra a la escultura sólida, la escultura abierta es excéntrica, se proyecta en el espacio y logra--expansión con un poder notable. Los elementos pueden dar la ilusión--

\* Herbert Read, Arte y Alineación, Pág. 145.

del movimiento mediante varias divisiones, pero es muy importante- que tengan equilibrio. Creo que el escultor no debe limitarse a un tema o un solo tipo de la forma. Debe relacionar y combinar distintas- formas de dimensión, constitución y orientación.

El escultor tiene su idea, escoge el material juega con volú-- menes y planos, los simplifica y concentra, calcula el desequilibrio, gana solidez y logra finalmente la fuerza de la expresión. Hay una -- diferencia de función entre la belleza de expresión y la fuerza de ex-- presión. La belleza de expresión se propone complacer los sentidos.- La fuerza de expresión encierra una vitalidad espiritual que conmueve más hondo a los sentidos.

La forma corresponde a una necesidad espiritual. Las formas artísticas se modifican y desarrollan, pero responden a una necesi-- dad interior, a una voluntad de forma que constituye una relación -- emotiva a la vida como un todo. Pienso que los escultores necesitan - poseer una sensibilidad educada para emplear los medios con preci-- sión y juzgar los resultados. La integridad, intensidad y concentra-- ción son los elementos que el artista impone a su visión para lograr - el refinamiento de los medios simbólicos que constituyen un lenguaje visual.

En la escultura es importante crear la sensación de profundi-- dad y movimiento. La línea en la escultura no tiene la función de limi-- tar los objetos sino mostrar dónde tienen los ritmos y las fuerzas --

ocultas en ellos; se produce con volumen, señala lo que tiene volumen. El volumen es la forma plástica del espacio y el espacio es continua - profundidad. En la relación de masa y volumen para el escultor, el -- volumen es más importante. El volumen se puede formar con los planos.

### III. - ARTE URBANO.

En la vida contemporánea, el arte urbano tiene mucha importancia social. Usando la palabra arte urbano me refiero a los elementos plásticos que tienen la función de decorar y enriquecer espacios dentro de nuestras ciudades. La solución agradable no es solamente dar un relieve al edificio, realizar un mural o colocar una escultura amplificada sin estudiar el lugar y capacidades de espacio. La escultura urbana es para señalar, acentuar y equilibrar espacio, medirlo de cierta manera. Arte urbano significa hacer de la calle una obra de arte. Planeando y haciendo el orden ambiental, el artista se encuentra con muchas dificultades para plantear la capacidad perceptiva, la --- apreciación espacial y las sensaciones ópticas. Se trata de negar las convenciones, proporcionar y zonificar un sistema plástico, con pretensiones de incluir al espectador, provocarlo y hacerlo sentir el espacio y las formas como agradables. Es necesario librarlo de la monotonía, pero al mismo tiempo, dejarlo respirar.

El avance de la época tecnológica ha creado un ambiente de -- confusión general. Como razón muy notable, puedo mencionar el aumento de la población y la tremenda concentración en las ciudades. - Eso exige construir rápido y barato; de ahí que los lugares cambien - muy pronto. Aunque a veces se planean, los cambios son tan dinámicos que sorprenden. El uso de muchos elementos utilitarios bastante

desagradables y de los anuncios comerciales perjudican la apariencia estética de los núcleos urbanos. Los anuncios se pueden respetar de alguna manera como comunicación visual, pero es necesario considerarlos en la planificación urbana, quitarles la significación de fealdad y ponerlos bajo el control de los diseñadores. Preocupándonos por nuestro medio ambiente, debemos eliminar las aplicaciones desagradables: parches de pintura, recortes de madera, lámina, materiales plásticos, que tienen la única tarea de conquistar al comprador potencial. El arte no se debe limitar a las galerías y las casas de los coleccionistas. Su tarea es mucho más amplia, su campo de acción es ilimitado. Los inventos artísticos son inagotables. La función del arte urbano es dar espíritu a nuestras ciudades, apoyar su vida, darles alegría. El artista con inquietud, frescura y franqueza, busca los cambios rompiendo la tradición y lo establecido. Los cambios son una constante de la cultura. Cuando se dice que ya llegó el fin de arte, que el arte muere, ésto es un gran malentendido. El arte tiene su propia vida, sus cambios y salidas de lo ya conocido. Puedo decir que la escultura es la expresión plástica más independiente, pero esa independencia es relativa, en su relación con el paisaje, con el hombre, el desarrollo urbano y la sociedad contemporánea. La realidad social está en continuo cambio. Entonces ¿qué pasa con la escultura urbana? Aunque un escultor tenga la madurez en sus proposiciones urbanísticas y las funciones que imponen las formas arquitectónicas que rodean su

obra por el ~~de~~ desarrollo desordenado y rápido de nuevas estructuras -- que modifican ~~afectan~~ el ámbito, el medio o la escultura pronto ya no tendrán la posibilidad ~~de~~ corresponder uno al otro. Su armonía se rompe o se hace muy ~~terrible~~ tensa. Somos testigos de explosión urbana continúa, y es -- muy difícil ~~controlarla~~ controlarla. Nacieron fraccionamientos y las ciudades se llenaron con ~~con~~ experimentos urbanísticos y pseudourbanísticos, con --- buenas ~~soluciones~~ soluciones unas veces, otras con grandes equivocaciones. Con deseos de lo ~~de~~ lograr originalidad, muchos se quedaron como destacados -- malos ~~ejemplos~~ ejemplos. Debido al demasiado crecimiento de las vías de tránsito, muchos ~~de~~ elementos escultóricos perdieron su justificación espacial dentro ~~de~~ de la ciudad; cambiaron su carácter. Cuando construyeron las Torres ~~de~~ Ciudad Satélite, las monumentales formas tenían el aire para ~~respirar~~ respirar, tenían un espacio libre, amplio alrededor, que podía -- corresponder al proyecto. Comparando el ambiente de Las Torres -- ahora y como ~~como~~ fue en el tiempo de su realización, sin duda se nota una gran ~~diferencia~~ diferencia. Ahora es un núcleo urbano con amplias vías de tránsito, que ~~totalmente~~ totalmente aislaron a Las Torres: puentes, edificios, anuncios ~~comerciales~~ comerciales, ruido de automóviles. Las estructuras se quedaron como ~~encarceladas~~ encarceladas y apretadas, sin campo para su acción visual: Puedo ~~mencionar~~ mencionar que el monumento a la Raza, en el mismo sentido, ahora es un ~~abuso~~ abuso, algo sin vida ni justificación contemporánea. También -- hay ~~ejemplos~~ ejemplos de esculturas que se acomodaron con el cambio que hubo alrededor ~~de~~ de ellas y que de alguna manera mejoraron su posición espa

cial. Con el invento del rascacielos, la escultura urbana tiene una -- competencia nada agradable y ya perdió sentido en su forma tradicio-- nal. Es muy difícil competir con los grandes volúmenes de los edifi-- cios y la pieza (escultura) se ve pobre, aislada como forma débil, sin correspondencia adecuada.

En la actualidad, hay dos tendencias posibles para los artistas que tratan a resolver los problemas de arte urbano: la primera alter-- nativa es mediante el lenguaje relacionado con la arquitectura contem-- poránea, basándose en monumentales estructuras primarias. La otra tiene su base en lo contrario, la yuxtaposición, posiblemente con fi-- guras hiper realistas y otros elementos, que casi nada tienen que ver con el lenguaje plástico de los alrededores. Pienso que sería una ton-- tería competir con la altura de los edificios y hacer las esculturas -- urbanas más altas. El equilibrio adecuado se puede lograr por la lí-- nea-contraste con las composiciones horizontales, con las estructuras escultórico-arquitectónicas, fieles a la madre tierra, acomodadas en-- tre la vegetación, los árboles, el pasto, las flores y la configuración-- del terreno. De esta manera, los hombres con su movimiento diario, -- figuran como esculturas móviles subordinadas.

En la primera mitad de siglo XX las artes plásticas en México se caracterizaron con un movimiento que fue la Pintura Mural. En la-- segunda mitad se registra un movimiento escultórico geométrico mo-- numental que apoya la modernización de México. Ese movimiento va--

más lejos de la influencia del arte privado ya que es un arte público y se conecta con la escultura prehispánica sobre la base de unos rasgos comunes de estilo y concepto: la simplificación de las formas el juego de los volúmenes, las figuras recortadas y el uso de colores y planos sobrepuestos.

La Universidad Autónoma de México impulsó la creación del Centro del Espacio Escultórico. El proyecto tiene su origen en la concepción del arte como investigación, extensión de la cultura y un verdadero compromiso con la realidad social. El Centro del Espacio Escultórico se construyó dentro del perímetro de la Unidad Cultural de Ciudad Universitaria en plena integración con el paisaje, considerando esas áreas, como un espacio estético privilegiado. Así el espacio susceptible de enriquecimiento con las esculturas y la obra de jardinería, al atraer al público en general representa un invernadero de la renovación artística al servicio del público.

El Centro del Espacio Escultórico contiene el escenario natural que forma parte de la escultura diseñada por el grupo de seis artistas: Escobedo, Felguérez, Goertz, Hersúa, Sebastián y Silvia. El escenario natural esta enmarcado con un muro a manera de cimient<sup>o</sup> de piedra y alrededor son distribuidas en forma de anillo 64 formas con 16 en cada cuadrante. Los elementos son iguales, tienen forma de prisma triangular con 3 mts. de ancho, 9 mts. de largo y 4 mts. de altura. El espacio entre cada forma mide 1.89 mts. en el lado inte---

rior y en el lado exterior 2.72 mts., exepo entre los elementos que encierran los cuadrantes del anillo que son de 3, 78 mts. del lado interior y 5.44 mts. del lado exterior. La realización técnica, en lo -- que a las formas geométricas se refiere, es de dudosa calidad pues -- se nota en las grietas de las uniones de planchas de concreto armado -- y defraudan a la vista del espectador cuando se acerca a admirarlas -- ya que a distancia pretenden ser formas solidas. Por su topografía -- esta zona está cargada de magnetismo visual, conzervarla con sus -- características naturales y complementarla con elementos escultóricos cuidadosamente seleccionados es un reto muy agradable. Mi respeto sincero para el artista que puede crear con la naturaleza sin per turbarla. El lograr la convivencia de las formas geométricas con las de la naturaleza es un acierto en esa obra. Aún con los espacios entre forma y forma (geométrica, alrededor del círculo la piedra-lava se -- funde en un total armónico muy agradable. La tensión entre forma y -- forma (geométrica) establecen un aro invisible. Así también estando -- en el centro del círculo, por la relación de líneas convergentes parece que nos encontramos dentro de un domo invisible, transparente que a la vez nos permite tener los pies en contacto con la tierra y la vista al cielo. Es notorio el conocimiento sofisticado de la geometría y su -- uso estético, y para mí es grato encontrar que los artistas no han per dido su respeto a la naturaleza si no que al contrario con sus conocimientos de la geometría la han ensalsado.

#### IV. - ESCULTURA Y LA ARQUITECTURA.

A través de la historia, el hombre desarrolló la necesidad y la sensibilidad para exteriorizarse, organizando su entorno. El proceso de su desarrollo general es visible en las realizaciones plásticas (la arquitectura y escultura).

La escultura y la arquitectura como dos fenómenos de la expresión humana tangible, tienen ciertas características similares y comunes. Para aclarar su relación, quiero ver su analogía y su diferencia. Para definir su campo de acción, empiezo con la consideración de que la obra arquitectónica es una entidad especialmente espacial y la escultura es esencialmente volumétrica. Hasta cierto punto eso es cierto, claro y preciso, pero con eso, varias obras artísticas se quedan sin ubicación. En realidad, comparando la escultura con la arquitectura, la primera posee mucho más exclusividad en la organización del espacio. La base de eso es la función práctica de la arquitectura. Para evitar ese problema, incluyo una acepción más amplia del concepto de creación de espacios: creación como generación. Cualquier volumen, natural o artificial, por su simple presencia, enmarca y genera un espacio. Desde este punto de vista, la jerarquía de los dos artes es igual.

Por otro lado, el espacio arquitectónico se considera para un movimiento interno. La obra arquitectónica tiene que ubicar un espa-

cio interior, separarlo y organizarlo, ser como un recipiente de la vida diaria. Ella tiene la capacidad de ser habitada. Su razón principal es práctica, pero para ser arte, tiene que ubicarse más con los valores estéticos. En este aspecto la arquitectura como obra artística tiene un lugar particularmente delicado dentro del arte contemporáneo. La "cáscara", presencia tangible de un edificio, es la causa de la separación y organización de un espacio necesario para la actividad del hombre. Con ambición de elevar la obra arquitectónica hasta la consideración artística, el autor tiene que tratar la "cáscara" como volumen escultórico. La escultura se observa desde fuera y el escultor se concentra en esa lógica. Como la arquitectura puede lograr la capacidad escultórica (si se observa desde afuera), también la escultura puede lograr un valor arquitectónico en la medida en que tenga capacidad de enmarcarse dentro del espacio que ella misma genera.

Considerando el volumen como entidad común a la arquitectura y la escultura, para sentirlo y cualificarlo se necesita el desplazamiento del espectador alrededor del núcleo. Con el movimiento del espectador, se multiplican los puntos de vista y se conocen las posibilidades completas y logros de una estructura espacial.

Para la explicación de las formas, la luz es muy importante. La luz y la sombra apoyan las formas plásticas en su expresión. Las apoyan en su carácter, mostrándolas más, dándoles más vitalidad. -

Con los cambios de luz se suceden cambios ilusorios de las formas. - Es interesante ver la expresión que tiene una escultura cuando se cambia la luz (me refiero a los cambios del ángulo y de la fuerza de la luz). En épocas pasadas, la escultura se usaba mucho al servicio de la ar--quitectura. Los muros de los templos o iglesias se prestaban como --fondo al que se adosaba la escultura. Cuando se trataba de escultura -libre, ella sólo tenía autosuficiencia, pero junto con la arquitectura, -esta unión pocas veces resultaba una síntesis, como integración esculto-arquitectónica. No daba la expresión de algo unido, armado uno con otro, compacto, planeado desde el principio. Las aplicaciones casi --nunca llegan a ser algo más de sí mismas. El secreto de los logros --válidos está en la selección de los elementos y en su organización. Por otro lado, tengo que recordar la exclusión del ámbito de la arquitectu--ra de obras, tales como el templo griego, la pirámide egipcia, etc. --que vendrían a ser esculturas con una dimensión urbana, más que ar--quitecturas propiamente dichas. Con los esquemas tradicionales, existe una infinidad de casos intermedios que no nos permiten decidir taxativamente si estamos o no ante un espacio interior. Es mejor objetar que se trata más de la representación de un espacio interior que de un espacio exterior. También hay casos intermedios significativos que ponen de manifiesto la relación estrecha que se establece entre el espa--cio arquitectónico y el espacio escultórico y pictórico.

Los lugares escultórico-arquitectónicos cumplen su razón de -

ser cuando los seres humanos penetran el ámbito y activan su dinamismo implícito. Cuando tratamos del encuentro de la arquitectura y la escultura modernas podemos establecer categorías generales. Para definirlas es importante recordar, que ambas son autónomas y se encuentran en igualdad de valor estético y en un nuevo punto de partida en la historia de corelación ya no es adecuada la idea de subordinar la escultura a la arquitectura cuando se está planeando un conjunto urbano. Las categorías que usaré cuando me refiera a la relación de la escultura y arquitectura son: 1) la integración (ó incorporación), 2) la aplicación -- (ó adición y 3) la confrontación (ya sea por separación o por combinación). Esto es sólo un sistema muy rudimentario y puede ser ampliado. En el caso de la integración, por ejemplo, uno puede distinguir entre la  fusión del material o del aspecto físico al de la forma y el concepto general; la aplicación podría ser puramente decorativa o simbólica; y confrontación antiestética o armoniosa. La confrontación de la escultura y la arquitectura es la que más frecuentemente se encuentra. -- En este tipo de relación, la escultura no está ligada a la arquitectura -- ni por estructura ni por el material, sino sólo es agregada como un detalle de identificación. Una pieza de escultura también puede actuar como una regla de comparación o como un mediador para establecer contacto con el espacio y con el hombre. Su posición relativa puede, pero no necesita, ser subordinada: puede servir para que su compañera la arquitectura aparezca en ventaja, pero puede igualmente encontrarse

ella misma en una posición superior, particularmente si en ella misma se combinan formas arquitectónicas y escultóricas.

## V. - ESCULTURA.

Cada día, las ciudades avanzan más tomando nuevos pedazos - de la tierra fresca. Cada día también, se transforman y reconstruyen. Todo eso pasa muy rápido, tan rápido que muchas veces provoca confusión, mejor dicho, confusión estética. Sin embargo, los arquitectos hacen lo que pueden en estas condiciones. No sería correcto decir -- que no podemos encontrar frente a nuestros ojos, algunos muy bellos edificios y monumentos. Ya pasó el tiempo en que las plazas públicas se adornaban con estatuas de los generales a caballo, o figuras en -- bronce de los hombres importantes. El trabajo tradicional figurativo, en la mayoría de los casos nos deja indiferentes.

La gran revolución del arte, que tuvo lugar a principios de -- nuestro siglo, tuvo un efecto muy profundo en el campo de la escultura. Formas muy libres se desarrollaron con los experimentos de -- Constantín Brancusi, Naum Gabo, Julio González, Antoine Pevsner, -- Jean Arp y otros. Después de algunos años, nuestras ciudades tienen suerte en recibir nuevas esculturas. Las esculturas modernas y construcciones plásticas aún tienen un valor humano y son parte de la belleza de nuestro medio urbano.

Las ciudades y sus plazas públicas son nuevo campo de actividad. Se trata de darles mejor balance con combinaciones de elemen--tos y colores, humanizándolos. El ambiente nos afecta. Por una parte debemos tratar de conservar su naturaleza y por otra complementarla

con nuevos y bien estructurados elementos. Diferentes artistas tienen ideas y conceptos distintos y esto enriquece mucho nuestro medio urbano; ayuda a tener más carácter, más atmósfera, más interés para observar, pensar, encontrar.

La calidad del medio ambiente es responsabilidad de todos; -- crear un medio agradable y cuidarlo. El artista verdadero, siempre es el que está adelante de su tiempo y casi siempre triunfa sobre sus críticos y censores.

Nuestras ciudades no pueden ser solamente de nuestro propio tiempo. Todos tenemos la necesidad de ser creativos y lo que es creativo solamente puede ser nuevo. Sin embargo, por todos lados, la monotonía es dominante en nuestro medio ambiente. Es muy noble reaccionar contra esa situación y se supone que los artistas y constructores deben ser los responsables y con sus logros dominar la monotonía y fealdad de nuestras ciudades.

Si las características se humanizaran, sería posible a través de la belleza de las formas. Todo lo que se construye tiene forma y esa forma afecta al hombre. La humanización se puede lograr también, entre otras cosas, con el uso del color.

Cuál es la situación de las antiguas ciudades bien conservadas? Ellas podrían ser renovadas hasta el fin y dejarlas dormir, soñando con su pasado. Algunas se podrían preservar como reliquias del pasado (museos-ciudades). El problema es diferente para las antiguas ciu

dades que se supone que todavía mantienen condiciones para la vida. - Ellas suman los logros de todos los siglos y estilos. Muy pocas ciudades se construyeron en un solo período, pero el tiempo les dió la pátina y la impresión de unidad y continuidad. Nos podemos preguntar si el siglo XX se quedó aislado y rompió la cadena de continuación de los logros de las épocas anteriores. Por el contrario, la escultura moderna tiene influencias en las bases de los logros de las épocas antepasadas.

No se puede y no se debe borrar la co-existencia de lo antiguo y lo moderno; los dos tienen su lugar y su cualidad.

El significado de las expresiones escultóricas de hoy son más variadas, más comprensibles y más comunicativas que antes. Por supuesto, el surgimiento de la escultura moderna ha revivido la escultura del pasado, que en varios períodos y aspectos, los trabajos modernos nos enseñan apreciar.

\*"La escultura es esencialmente la ocupación del espacio, --- construcción de un objeto con vacío y partes sólidas, masa y vacío, - sus variaciones y tensiones recíprocas y finalmente su equilibrio". - (Henry Laurens).

Sin embargo esta definición parece cortar para llenar todos -- los aspectos de la escultura moderna; después de todo, representa só

\* Edward Trier, Form and space, pág. 278.

lo la definición de un solo artista y el fruto de su experiencia. Lo que tiene que ser considerado, además, son las dualidades estéticas de lo estático y darle movimiento, el peso y la ligereza, lo estatuario y lo móvil, lo permanente y lo transitorio. Las cualidades que se pensaban como las características de la escultura permanente, masiva y compacta, exclusiva del espacio, escultura esencialmente Estatuaria, -hoy -- han perdido su validez y coexistencia con sus opuestos en el mismo nivel parcial de justificación.

Así, parece que se debe buscar por la armonía de diferentes -- formas en un espacio común, para discernir el idioma variado de la -- plástica entre las oposiciones del material compacto y el espacio diseminado para verlo, en una palabra, como una unidad dialéctica que en la mejor tradición occidental asegura el cambio en la continuidad.

En la escultura moderna no ha habido regreso al objeto o a la -- representación natural por la simple razón de que los escultores no -- han cesado de dar forma a los objetos y figuras y porque la escultura -- no ha perdido totalmente su correlación con la realidad. La tradición -- viviente y la mera renovación son las dos fuerzas que inspiran al es-- cultor de nuestro tiempo.

Para ser adecuada la vida real de la escultura, tiene que ser -- basada en dos fundamentos: espacio y tiempo.

Los ritmos estáticos no son suficientes para expresar el tiem-- po real. Los ritmos dinámicos y cinéticos son importantes y se necesi-- tan como expresión.

El arte tiene que dejar ser imitativo y descubrir nuevas formas.

Al mirar ahora hacia atrás, nos damos cuenta de que el tema - dominante en la escultura es el tiempo, humana y humanísticamente - entendido como memoria. Para el artista moderno el arte es investigación y análisis de la propia estructura. Por origen y tradición, la escultura es el arte de los sepulcros; por su durabilidad es custodia del pasado y la historia la imagen plástica de la historia, que como tal se pone en el umbral entre el espacio de la vida y el tiempo sin límites de la muerte. La imagen plástica nace al término de la distinción de espacio y tiempo, donde la separación y subdivisión se suceden en una absoluta continuidad. Con la escultura se busca una comunicación; lo externo y lo interno; el efecto de las diferentes tensiones entre lo de - - - adentro y lo de afuera. Y por ello ése único principio de naturalismo, - precisamente porque es tal, descubre la continuidad del espacio y del tiempo; el límite de la vida y de la muerte. La envoltura a veces pulida y luminosa, esférica, cilíndrica o piramidal es un símbolo espacial: el complemento ambiental es el espacio natural pleno de luz, de árboles, flores, de la tierra. La envoltura es el espacio o el presente, la cavidad es el tiempo o el pasado. El pasado es lo vivido, lo humano. - Los escultores modernos llegaron a la conclusión de que la escultura, comprendiendo que la continuidad de su propio ciclo es la esencia - - misma de lo real, es intrínsecamente alegórica.

Dado que la alegoría resuelve enteramente los contenidos con-

ceptuales, en la desplegada "belleza" de la forma, comprendía entonces todo lo vivido en su propia evidencia formal. Escultura temporal más que espacial, es el testimonio hablante, aunque no descifrable, - de un pasado y de algo vivido, susceptibles de ser evocados pero no -- revividos y re-narrados. Una escultura en el paisaje cuya materia es la naturaleza y que recibe en sí misma las memorias humanas y está, - por ello, abierta a la función de una entera comunidad. Así, el "monumento" se transforma en el acto de piedad colectiva, en una "columna-del viajero" a escala de comunidad urbana. Cumplido su camino terrestre, el viajero llega a la columna-mitad y allí encuentra toda su vicisitud humana escrita en caracteres crípticos de los cuales se ha perdido la clave en el mundo que se ha dejado. Cerrados y repetidos con ligeras variaciones, esos grupos de signos serían insignificantes y angustiosos si no hubiera la esperanza (y la promesa) de poder rehacer, al revés, el camino antes seguido y disolver la angustia en el consolador símbolo natural-celeste de las envolturas de superficies luminosas.

El concreto se presta mucho para realizar creaciones monumentales. Los monumentos nacen como acumulación y desarrollo de colaboración entre arquitectos-urbanistas y artistas.

El concreto es indispensable hoy para una larga escala de trabajos. Esto no es porque sea imposible pensar grande en la piedra -- (ejemplo: Pirámides de Egipto) o en bronce (colosal Budha de Nara en Japón, 16.20 metros de alto). Nuestro siglo construye rápido y el con

creto reforzado hace fácil producir las formas que son muy difíciles o casi imposibles de realizar en piedra o en bronce.

La idea del espacio del Renacimiento no está muy lejos de nosotros. El espacio no está solamente alrededor de las esculturas y los monumentos, existe dentro de ellas. Existe interpretación del espacio con la escultura y de escultura con el espacio. Es un diálogo entre ellos. El espacio se separa y amarra en el mismo tiempo.

Pevsner, Gabo y otros desarrollaron este concepto, destinándolo y aceptándolo en el campo del arte monumental. Eso fue bien definido con Teana: "A través de la desintegración de las masas, cada una obtiene la masa viviendo en espacio, y el espacio vive en la masa. El espacio no está más conquistado con la masa, ni la masa con el espacio. Eso es la libertad de ellos, elevar su diálogo entre ellos".

El artista que debe mucho al concreto y a quien el concreto debe, es el escultor Mathias Goeritz. Hizo en 1957, en colaboración con el arquitecto Luis Barragán, una de las más conocidas estructuras plásticas en el mundo, las Torres de Ciudad Satélite. Son 5 estructuras y miden de 33 a 35 metros de altura. Cuando la gente está llegando a la Ciudad Satélite, las ve desde diferentes distancias y diferentes alturas. Son sorprendentemente simples: prismas regulares de triangular sección, con las líneas visibles en diferentes lados que marcaron el progreso diario en la construcción.

\* Marcel Joray, Concreto in contemporary art, Pág. 110.

La mayoría de los trabajos de Mathias Goeritz tienen apariencia simple. El dice que no trata de perfeccionar el trabajo artístico, - pero trata de crear la atmósfera espiritual, dedicando sus logros al - servicio del medio ambiente. Las Torres de Satélite representaron la libre búsqueda de una expresividad plena, absolutamente monumental. La obra marcó un camino y señaló un criterio en la búsqueda de un logro arquitectónico realmente trascendente.

Las Torres, como las esculturas toscanas, definieron la forma de vida, disciplina, finitud y temporalidad de épocas y sociedad. Por - la acción en los espacios abiertos y la presencia del artista en el transcurrir de la vida, sus monumentos pueden ser puntos vertebradores -- de una identidad, que actúan por presencia e inciten a la transformación de la realidad. Los buenos monumentos que logran valores estéticos y humanos surgen en relación con la vida de la ciudad.

Lo monumental no es lo grande, sino lo que en su concepción y - su resultado final se expresa con fuerza y elevaciones tales que nos manifiesta esa óptima escala de la obra del arte. La monumentalidad siempre tiene que estar de acuerdo con la escala propia de su organización interior. También la verdadera grandeza siempre está de acuerdo con cierta dimensión natural. Por ejemplo, la figura humana pasando cinco metros, casi siempre resulta antinatural y monstruosa.

Las características de lo monumental son: necesidad, sereni--  
dad y permanencia. La monumentalidad se logra de acuerdo con las --

escalas humanas y ambiental, pues la monumentalidad no se logra multiplicando lo pequeño: se tiene que planear desde el comienzo. El constructor (artista) tiene que pensar partiendo sobre energía y peso. Lo complicado aún con potencia grande y perfección, casi nunca llega a la verdadera monumentalidad. Otro criterio de lo monumental sería su existencia con pauta propia.

Las fuentes siempre sirvieron para adornar plazas públicas. Como manera de dar las soluciones a lugares públicos, se usaron mucho en el pasado, pero con la introducción de nuevos materiales y técnicas antes no conocidas, resultan con muy interesantes efectos de agua. La diferencia que existe entre una fuente con agua y una seca, es tan grande como la que hay entre una persona viva y un cadáver. Fernando González Gortázar tuvo la idea muy interesante para su "Fuente de hermana agua" en Guadalajara en 1970: Es una composición de 12 bloques de concreto reforzado y sólido, alcanzando la altura de 7.50 metros. En la parte superior de cada uno de los bloques, se encuentran las salidas de agua, la que brota en forma de gruesos borbotones y cae luego bañando los diversos elementos, hacia un pequeño estanque escalonado. En el colado se utilizaron cimbras construídas con madera de desecho de diferentes medidas. La textura resultó de una gran diversidad. La obra conserva el color natural de concreto con fuentes bloques pétreos, agua fluyente y sonidos que producen efectos evocadores de un paisaje natural. Los cortinajes del agua son elementos primordiales.

Para la segunda fuente que realizó, Gortázar se motivó con la belleza y rareza geológica de la Calzada de los Gigantes (Irlanda), --- trasladándola a su simple geometrismo. La Calzada es una impresionante plataforma de columnas de basalto que forman una especie de -- enorme adoquinado prismático. Esa idea fue aprovechada en la crea-- ción de la explanada de la Unidad Administrativa del gobierno del Es-- tado de Jalisco. Gortázar desglosó geométricamente esa acumulación de columnas achaparradas que se suceden superponiéndose. Como mó-- dulo usó una cuadrícula de un metro por un metro, remarcada por jun-- tas en bicel. Los módulos se elevan a alturas diversas, formando en-- su agrupamiento cuatro "colinas" de prismas lamidos por el agua que, en forma de borbollón, brota de surtidores distribuidos estratégica-- mente en el centro de algunos cuadrados. Aunque es un trabajo modu-- lar, la explanada con juegos de planos, líneas y efectos de agua tiene vivencia y dinamismo. La puedo poner como digno ejemplo de la inte-- gración plástica en el ambiente urbano. La integración de la obra a -- su entorno, el medio ambiente en que se ubica y del que forma parte, - fue fundamento del proyecto. La integración fue lograda por el contras-- te.

Resultó muy interesante el complejo escultórico de la sección-- 2A del Bosque de Chapultepec, que incluye varias fuentes (bombas de-- agua). Diego Rivera se inspiró con los elementos de la cultura prehispánica ("Fuente de Tlaloc"). La figura de Tlaloc está acostada en el -

agua con la superficie en mosaico de diferentes colores y con motivos prehispánicos (maíz, nopal, serpiente). En el caso de otras fuentes, - el agua rodea un espacio verde en cuyo centro se encuentra la bomba - del agua. Los muros de las fuentes son de piedra gris y roja piedra - volcánica. El espacio verde en el centro tiene la forma de un círculo. El espacio que ocupa el agua tiene la misma forma y dentro del agua, dos muros bajos juegan con los niveles formando la imagen de la serpiente. El espectador se encuentra con diferentes niveles (nivel del - espacio verde que rodea la fuente, niveles del agua, muros, espacios para caminar, pasto del bosque). Las fuentes están rodeadas de árboles bajos, veredas de concreto, árboles al tos. Todo este complejo -- resultó como integración plástica de la escultura, relieve, pintura, -- agua, elementos vegetales y configuración del terreno. Se conjugaron el uso práctico de almacenar el agua con la función del espacio para -- relajamiento, con la realización de la obra escultórica y la respetuosa evocación de la tradición cultural. Pienso que en el caso de la Fuente de Tláloc, debieron pensar más en su nivel en relación a la posición - del visitante. De la manera en que está puesta la figura de Tláloc, se - ría muy importante si el visitante pudiera verla desde un nivel más al - to. De todos modos, el complejo escultórico de la sección 2A del par - que de Chapultepec se puede tomar como ejemplo de una obra planeada desde su comienzo y que cumple su función estético-plástica.

El relieve es el paso intermedio entre la pintura y la escultura.

En el siglo XX los pintores estuvieron atraídos con la posibilidad de ir más adelante del ilusionismo de la superficie de dos dimensiones - que imitaba los efectos del espacio real e incluyeron nuevos materiales para darle relieve a su pintura. La función de una pared es dividir el espacio. Aparte de ser un componente esencial en arquitectura, se presta mucho como elemento escultórico. Conservando su carácter arquitectónico, el relieve interpreta y articula varias estructuras -- de una pared artística. El relieve se presta mucho para ser realizado en el concreto, se integra de esta manera a la arquitectura. Funciona junto con la pared, integrándose a ella pero distinguiéndose como relieve. El artista puede jugar con la superficie del relieve, dándole -- grandes irregularidades en el concreto todavía húmedo. Las vetas de madera, dejando su huella, pueden dar una apariencia más natural al concreto.

Si la síntesis de las artes existió en la antigüedad y en el siglo medieval, fue, porque la arquitectura la necesitaba para decoración - de fachadas de los edificios. Pero famosos arquitectos de nuestro siglo propusieron las construcciones con su propia suficiencia y maestría en la pureza del cristal. En general ellos trabajaron sin asistencia del artista, pero ahora el escultor como el artista plástico están - dando más y más ejemplos de la colaboración con los arquitectos e ingenieros de una nueva manera. Los tres pueden, trabajando juntos en eso, crear el trabajo como tentativa combinada, sin posibilidad de ---

distinguir el complemento de cada uno de ellos.

Esculturas para jugar, dan la bienvenida a los niños con sus formas diferentes. Es interesante el contacto que ellos establecen, acariciando y tocando las esculturas. Las esculturas de ese tipo se sitúan en los jardines de las escuelas o alrededor y frente a las albercas. González Gortázar construyó en un parque de Guadalajara un laberinto para juegos infantiles, con desarrollo arquitectónico en el orden de volúmenes perforados. La revista L'Art Vivant de París, en abril de 1970, señaló su eficacia como uno de los mejores ejemplos de espacio lúdico proporcionado a los niños. Se ubica en una hondonada, con una serie de muros en altura creciente, que se cruzaban formando pasadizos y rincones. Las caras norte-sur estaban pintadas de color amarillo y las oriente-poniente de blanco. Es importante que las formas escultóricas para juegos de los niños deben corresponder a su función práctica de llamar la atención de ellos, ser imaginativas y creativas; dar seguridad mental a los niños.

En el relieve, murales y escultura, el artista puede usar la repetición de elementos simples para obtener un balance estético (trabajos modulares). La eliminación de partes consideradas innecesarias, tiene su extremo de esta tendencia de simplificación del arte abstracto. Un estímulo fuerte puede ser inmediatamente efectivo; uno débil, puede serlo por repetición, aunque la repetición frecuente puede conducir a la monotonía.

Constantin Brancusi afirmó mucho sobre este punto de la creación con sus "Columnas Infinitas"; con el motivo prestado de la arquitectura rural varias veces trató la problemática del trabajo modular: de 1920 (3 m.), de 1922 (5.58 m.), de 1930 (6.03 m) llegando a una versión monumental (30 m.) de 17 elementos de acero colocados en - el Tirgu Jiu en Rumanian Carpathians.

Actualmente numerosos monumentos son hechos de la manera modular, como la construcción unida, creada por los artistas, y reproducida como serie de prefabricación. Buen ejemplo es "La pared-artificial" de Herbert Bayer. A veces se dice que un producto modular (por ejemplo la celosía, bloques para construcción, etc.) es mecánico, pero todo el efecto depende del logro estético del artista que lo usa. La calidad artística aquí, depende de la idea del escultor y - su capacidad creadora. Los elementos creados mecánicamente como las celosías sirvan para llenar mallas y planos, pero el efecto logrado de esos planos, mallas, volúmenes etc. será la obra estética-final.

"La Torre de los Cubos" de Fernando González Gortázar en-Guadalajara (1972) es una construcción regular de 20 cubos prefabricados (alto 20 metros) más alto que los cables de postes de luz eléctrica. Tiene textura lisa y las piezas son moldeadas con madera y cubiertas con políester reforzado con fibra de vidrio y está pintada con color blanco y gris oscuro. El mismo artista fue responsable de la -

"Gran Espiga" de 29.25 m. de altura; está integrada por 27 piezas resultantes de cortar en diagonal un cubo de 3.25 metros de lado, colocando tres de ellas en cada uno de los niveles, formando en planta una especie de estrella de tres puntas. La obra de textura tersa, fue pintada con esmalte brillante blanco en las áreas triangulares y naranja en las caras diagonales y horizontales. El cromatismo enriquece las posibilidades de juegos ópticos y establece otras nuevas. La ambigüedad se logra con ritmos horizontales que tienden a instalarse visualmente en la diagonal. La integración de la obra al medio ambiente donde está ubicada se logró siguiendo el camino del contraste. González Gortázar, arquitecto de formación, es el creador de la Fuente-Explanada, junto al bloque administrativo del Gobierno de Guadalajara. Contiene estructuras de cubos agrupados en 4 conjuntos con agua que sale de los elementos y los baña, dando un efecto muy interesante.

Mathias Goeritz dió a México en 1970 la "Pirámide de Mixcoac" con una composición elegante de 13.20 metros de altura, hecha de 114 elementos prefabricados de concreto pintado de blanco.

El color natural del concreto, muchas veces es crudo y desagradable. Es necesario combinarlo con otros elementos cuyo color natural sea vivo o definitivamente recurrir al pigmento y darle así la coloración al gusto del artista y la necesidad del tema.

## VI.- CARRETERAS Y ARTES PLÁSTICAS

Al construirse los viaductos en las zonas aledañas al lago G<sup>e</sup>neva, sobre Montreux, la carretera a su alrededor fue un logro de -- subrayado éxito. Con ello, los famosos lugares como el Castillo de - Chillón y Dents-du-midi cobraron nueva importancia. La angosta y - blanca cinta de concreto tiene como fondo las oscuras montañas que - circundan el lago. Los constructores del Siglo XX, logrando un efecto plástico muy importante para nuestro tiempo, pagaron su tributo a la - Edad Media, que se defendió con sus murallas durante siglos. Pero - siempre el éxito acarrea nuevos problemas. ¿Cómo dar un carácter - estético a las carreteras para transformarlas en un elemento de belleza? La respuesta es fácil, con la ayuda de los artistas plásticos. Las nuevas ciudades no tienen murallas para resistir, ni el antiguo foro - alderredor; tienen las entradas abiertas. Las ciudades medievales -- que sobreviven no pueden volver a humanizarse solamente con restaurarles su medio natural ni con la ayuda de los artistas plásticos. - - Adaptarlas es la solución que se usa más frecuentemente, pero solo - viene a ser la atención de curar las cicatrices que les hicieron la naturaleza y el paso del tiempo. En ocasiones, arquitectos de talento - contribuyen con pequeños cerros artificiales y árboles en abundancia.

La larga extensión de carreteras al paso de paisajes muy simples resulta monótono. La monotonía provoca cansancio, falta de atención

ción, y por lo tanto peligro. El artista Herbert Bayer, nacido en Austria, y que vive en U.S.A., realizó el mejoramiento estético de los espacios a lo largo de las carreteras, como una tarea esencial. Esta ba convencido que la presentación de elementos plásticos al lado de carreteras principales, no sólomente enriquecía el paisaje, sino que también facilitaba la tarea de manejar estimulando el interés visual del conductor. Eso es un concepto nuevo y no es tan fácil conseguir los medios para realizarlo. Bayer propone varios ritmos plásticos pa ra carreteras. El no piensa que se debe distraer la atención de los conductores ocupando su vista con los objetos por largo tiempo. Se trata de ver las estructuras al paso. El artista debe pretender imaginarse qué sucede con las construcciones en el dinamismo del movimiento. Sin embargo, el trabajo estático se transforma en trabajo cinético. Se necesitan formas simples para que sean identificadas rápidamente por los conductores. La característica de las carreteras es que, son extensas y esas largas construcciones y estructuras que pro pone Bayer son necesarias. Para largas dimensiones, el concreto es un material muy útil y económico. Esas características pueden servir para sacar el arte de los museos y ponerlo a disposición de todos, uniendo arte y tecnología y armonizando al hombre con la naturaleza. Creando autopistas, como trabajo monumental no se distrae la atención de los conductores y no se hacen más peligrosas si se diseñan en armo nía con la naturaleza, ritmo é integración de velocidad visual. Hay --

ción, y por lo tanto peligro. El artista Herbert Bayer, nacido en Austria, y que vive en U.S.A., realizó el mejoramiento estético de los espacios a lo largo de las carreteras, como una tarea esencial. Estaba convencido que la presentación de elementos plásticos al lado de carreteras principales, no sólo enriquecía el paisaje, sino que también facilitaba la tarea de manejar estimulando el interés visual del conductor. Eso es un concepto nuevo y no es tan fácil conseguir los medios para realizarlo. Bayer propone varios ritmos plásticos para carreteras. El no piensa que se debe distraer la atención de los conductores ocupando su vista con los objetos por largo tiempo. Se trata de ver las estructuras al paso. El artista debe pretender imaginarse qué sucede con las construcciones en el dinamismo del movimiento. Sin embargo, el trabajo estático se transforma en trabajo cinético. Se necesitan formas simples para que sean identificadas rápidamente por los conductores. La característica de las carreteras es que, son extensas y esas largas construcciones y estructuras que propone Bayer son necesarias. Para largas dimensiones, el concreto es un material muy útil y económico. Esas características pueden servir para sacar el arte de los museos y ponerlo a disposición de todos, uniendo arte y tecnología y armonizando al hombre con la naturaleza. Creando autopistas, como trabajo monumental no se distrae la atención de los conductores y no se hacen más peligrosas si se diseñan en armonía con la naturaleza, ritmo é integración de velocidad visual. Hay --

oponentes de este concepto que dicen que no se debe jugar con la vida - de los pasajeros y su seguridad. Las gentes que se oponen a esta idea - probablemente están pensando en formas estáticas que chocarían a la - vista al encontrarlas el conductor al lado de las carreteras.

Es difícil decir quién fue el inventor de la idea de usar trabajos - plásticos para la humanización de las carreteras. El escultor alemán - Otto Freundlich, ya pensó de la "Ruta de la compañía humana" en 1953. Sin embargo el crédito se le ha otorgado al Belga Jacques Moeschal - - quien escribió en 1960: "Aquí, en este caso, estamos considerando la - integración de la escultura en la construcción de la ruta. El escultor - encerrado en compañía de todos los que trabajaron en ese proyecto rea - lizaron un trabajo original. Es necesario considerar que cada ruta se - construirá con la colaboración de algunos escultores, como si estuvie - ran encadenados entre sí, para marcar el entendimiento principal, ca - da uno con su real posición (al principio, en medio, al fin) o con la be - lleza de los lugares. Esas esculturas se deberían hacer en durables ma - teriales pétreos, concreto, acero inoxidable, cobre, etc. y en sus ba - ses tendrían los nombres de sus creadores y edificadores; la fecha -- cuando se inició el trabajo y la fecha de la inauguración. Esas formas, - con su concepto moderno, su fin, planeadas con la gente que va a usar - las rutas y que las va a construir, integrándose en paisaje, expresan - no sólo el valor del artista, sino también la organización del con - sejo que acepta y respalda el proyecto. Con su unidad, su carácter --

trascendente y gratuito, su presencia junto a las rutas, podrían enseñar que, en el mismo tiempo de este Siglo, usando la prefabricación y las máquinas, se incluye una cuestión de importancia primordial para el humano".

La idea de Moeschal que él llamó "Ruta de la Humanidad" fue protegida por el Centro Cultural de Royamont en Francia con el nombre de "Carretera de las Artes" para esperar la importante realización en México de la "Ruta de la Amistad".

Es raro que países con gran tradición artística no se dediquen a explorar su pasado y desentender la creación viva. Después de construir uno de los más bellos museos de antropología en el mundo, (orientado al pasado) México logró una gran promoción de arte monumental.

En 1968, en México, en ocasión de 19 juegos olímpicos, diecinueve grandes esculturas aparecieron formando "La Ruta de la Amistad", agradeciendo la fértil idea de Mathias Goeritz, quien no tuvo dificultades para obtener la aceptación del proyecto. La carretera "anillo periférico" que rodea la zona sur (en el Pedregal), cubierta de lava, en ese tiempo tenía solamente algunas viejas casas. Tiene 17 kilómetros de largo, desde la orilla de la Villa Olímpica formando la "Ruta de la Amistad". Los artistas invitados de 17 países y cinco continentes, presentaron los modelos (hierro, aluminio, acero, plaster, madera, cerámica o cartulina) que fueron estudiados de un grupo de especialistas bajo la dirección del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez y el es-

cultor Mathias Goeritz, consejero artístico. Ese comité fue responsable de escoger los sitios para los trabajos (distancia de 1 hasta 15 kilómetros entre cada uno) junto a la carretera, exceptuando los que se -- encuentran dentro de la Villa Olímpica. Ellos fueron responsables también de establecer las dimensiones (entre 5 y 20 metros de altura) y - decidir sobre el color de las esculturas, para que formaran una sinfonía visual. En fin, tenían que supervisar la construcción tanto los equipos profesionales, como el concreto, acero y la parte industrial, contribuyeron a la finalidad del proyecto. Simultáneamente, pero no junto a la ruta, Goeritz levantó en la entrada del estadio deportivo 7 columnas pintadas: "La Osa Mayor" y Alexander Calder, en el estadio Azteca, su "Sol Rojo", de acero, de 24 metros de altura. Cada uno de los trabajos de la "Ruta de la Amistad" es de gran calidad, con adecuado efecto espacial. Todos los trabajos tienen la personalidad de sus creadores; no hay dos que se parezcan. La ubicación del "Disco Solar" de Jacques Moeschal se encuentra en una parte muy interesante, como la punta de una pirámide antigua, sitio cubierto con lava que es característica de esa región. Con su "Disco Solar" Moeschal toma parte de - la fuente inspiradora del arte Maya. El reproduce el aro del juego de - la pelota Maya en dimensiones grandes, aprovechando avances técnicos, transformando el antiguo símbolo en lenguaje contemporáneo. Fue necesario construir con un material muy fuerte (cemento reforzado con alto coeficiente de la elasticidad), porque en esa zona frecuentemente tiembla. La -

"Pared artificial" de Herbert Bayer es una realización simple al máximo. La escultura tiene 16 metros de altura, hecha desde la base hasta la punta de 32 elementos prefabricados y pintados de amarillo. El módulo es muy simple, la placa es de 8 x 1 m. y 0.5 m. de gruesa. La configuración del terreno de la ruta es inclinada en dirección norte-sur y siempre iluminada por la luz adecuada del sol de la mañana y de la tarde cuando se oculta. Por la noche siempre tienen el juego de la luz y sombra. Cuando la gente viaja por la ruta, se acerca y aleja de las formas escultóricas y sus imágenes se presentan como un show cinético. Creación y similitud, una vez más lograron la integración perfecta a través de la "Ruta de la Amistad".

La "Ruta de la Amistad" se puede tomar como ejemplo de un concepto monumental y amplio de la integración plástica que incluyó la libertad artística de los escultores participantes.

## VII. - ESCULTURA - MATERIALES Y TECNICA.

El concepto antiguo de limitar la escultura a ser representada en mármol o bronce ya se ha abandonado. Ahora el artista escoge el material que le puede ayudar mejor para sus intenciones y su estilo. - El se expresa en acero, aluminio, materiales sintéticos o en concreto. La naturaleza del material inspira variaciones desde su comienzo. Es muy importante ir de acuerdo con las características naturales del material elegido y no discriminar otros materiales. Por el contrario, tener conocimientos técnicos para poder utilizar tantos como sean necesarios para la expresión personal deseada. Hacer arte es, en gran medida, expresarse en una materia determinada, extraer de ella una forma personal capaz de producir emociones. El medio ambiente --- aporta estímulos, pero es el artista, con su fuerza creativa, quien - da a través del objeto artístico un resultado físico. Para reafirmar - lo corpóreo y darle una esencia física, hay que confiar en el diseño, - que es un concepto estético; diferentes artistas se acomodaban con - diferentes materiales, o mejor dicho con preferencia y mejor logro - se expresaban con ciertos materiales. Jean Arp es el creador de un - campo de formas, llenas, sensuales, puras y abstractas. Su trabajo sobrepasa la naturaleza. El nunca imitó, interpretó o deformó. Sus - trabajos tienen la pureza de lo elemental. Usando cualquier material, su estilo es siempre el mismo.

## VII. - ESCULTURA - MATERIALES Y TECNICA.

El concepto antiguo de limitar la escultura a ser representada en mármol o bronce ya se ha abandonado. Ahora el artista escoge el material que le puede ayudar mejor para sus intenciones y su estilo. - El se expresa en acero, aluminio, materiales sintéticos o en concreto. La naturaleza del material inspira variaciones desde su comienzo. Es muy importante ir de acuerdo con las características naturales del material elegido y no discriminar otros materiales. Por el contrario, tener conocimientos técnicos para poder utilizar tantos como sean necesarios para la expresión personal deseada. Hacer arte es, en gran medida, expresarse en una materia determinada, extraer de ella una forma personal capaz de producir emociones. El medio ambiente --- aporta estímulos, pero es el artista, con su fuerza creativa, quien - da a través del objeto artístico un resultado físico. Para reafirmar - lo corpóreo y darle una esencia física, hay que confiar en el diseño, - que es un concepto estético; diferentes artistas se acomodaban con - diferentes materiales, o mejor dicho con preferencia y mejor logro - se expresaban con ciertos materiales. Jean Arp es el creador de un campo de formas, llenas, sensuales, puras y abstractas. Su trabajo sobrepasa la naturaleza. El nunca imitó, interpretó o deformó. Sus trabajos tienen la pureza de lo elemental. Usando cualquier material, su estilo es siempre el mismo.

El austríaco Fritz Wotruba, es uno de los maestros de la escultura figurativa del siglo XX. Su estilo es completamente opuesto - al estilo de Arp. Esculpiendo con herramientas en bloques de granito, produjo figuras angulares, sólidas, con superficies ásperas. Sus trabajos en concreto, en general, son copias de sus originales en piedra.

En 1956, Francisco Somaini empezó a mezclar fierro con concreto; combinó bronce con concreto. La combinación del concreto y - el metal, se usó con buen éxito en las esculturas de Mauro Staccioli. Con la capilla de Ronchamp, Le Corvouisier llevó el concreto a expresiones nobles. Desde el punto de vista estético el material no es - noble por su contenido ni por sí mismo. Su valor estético surge de -- las manos del hombre y la inspiración que las guía. Sólomente respaldado por un concepto estético bien formado, el concreto puede ser noble. El acto de la creación trasciende al material.

El uso del concreto en nuestras ciudades, actualmente es grande, los resultados podrían ser interesantes si los trabajos arquitectónicos fueran encomendados a un arquitecto-artista. Con el concreto - en sus manos y la libertad de expresión, los buenos resultados no faltarían porque la creación no tiene fin. Cuando la piedra y el mármol - fueron usados en trabajos arquitectónico-escultóricos, los resultados agradables estaban asegurados por la apariencia de los materiales. -- El material ayuda mucho a la obra en su apariencia exterior. Los -- -- logros técnicos, como el concreto reforzado, están cambiando el aspec-

to de la ciudad. Estan permitiendo la realización de formas libres que antes no eran posibles con el mármol y la piedra. Por supuesto, estas formas libres pueden ser horrosas o bellas dependiendo del desarrollo estético conceptual de quien las haga.

Nuestras ciudades se están llenando de nuevas formas que al mismo tiempo son funcionales y bellas. Pero varias ciudades, calles, plazas y edificios estarían mucho más agradables si los escultores y creadores de artes plásticas colaboraran en la construcción de ellas. Algunos artistas no pueden estar satisfechos con un simple tipo de producción pictórica o escultórica. Necesitan que se les proporcione una muy amplia posibilidad de introducirse en el tejido de la ciudad. De esta manera, la ciudad y el medio ambiente pueden ser humanizados. Las ciudades están perdiendo sus características naturales sustituidas por el concreto mal usado. Desafortunadamente, con el afán de ahorrar dinero y espacio, autoridades y fraccionadores construyen masas enormes con espacios reducidos donde aprisionan a la gente, y por supuesto, con espacios verdes muy limitados en proporción a los habitantes de esos complejos urbanísticos. No todo lo que se está haciendo con concreto es negativo. También hay ocasiones en que por otras razones se hacen obras en las que se conjugan espacio, armonía de formas y belleza. Como ejemplo estaría La Ruta de la Amistad. Se puede hacer una lista bastante amplia con todas las posibilidades que nos da el concreto, desde las simples paredes, hasta estructuras muy

voluminosas y complicadas. ¿Podríamos decir que con el concreto podemos expresar nuestras ideas contemporáneas y que es nuestro material adecuado? Es obvio que se presta como material para la creación de la escultura masiva porque casi nada es imposible en el cemento. Pueden construirse desde delgadas paredes hasta las construcciones escultóricas que incluyen espacios abiertos y tienen movimiento. El concreto es un material artificial con agregado de piedra, grava y arena, mezclados junto con cal y cemento. Diferentes tipos de grava se pueden usar, desde polvo de piedra, hasta piedritas de treinta milímetros de diámetro. Su endurecimiento lento nos da oportunidad de hacer modificaciones en las superficies. Cualquier forma que se puede modelar, se puede realizar en concreto. Es durable y similar a la cal piedra o el mármol. Se puede esculpir, cortar y pulir. Las superficies se pueden texturar dependiendo del tipo de gránulos de arena o piedra que contenga. Si se utiliza un molde de madera, se pueden aprovechar las texturas que deja la misma, así como los bordes que quedan de las uniones. Antes que endurezca el concreto, la superficie se puede texturar en fresco. Hay manera de obtener efectos muy interesantes. El concreto o piedra artificial puede ser vaciado o modelado con espátula aplicando varias capas. Dependiendo de la forma que se ha hecho y de acuerdo a la coloración (producida por la mezcla de arena, grava, etc) se puede modificar agregándose el pigmento adecuado. Algunas veces, dependiendo de la manera de hacerlo y de la situación climática, el concreto puede ser poco vital y durar menos.

La jardinería tratada con fines estéticos podría mejorar en -- gran parte los cambios estructurales en el medio ambiente. La tierra es un material fácilmente adaptable. Con ella se pueden elaborar lo-- mas artificiales alrededor de edificios separándolos de la calle y dán-- doles intimidad.

Los materiales plásticos, como invento de nuestro siglo, tie-- nen resistencia y facilidad de uso en las artes plásticas, pero yo creo que las resinas no llegan a tener una apariencia tan agradable como el bronce y la piedra naturales. Tienen fuerza para resistir a la inter-- perie, se pueden mezclar con pigmentos en combinación con grava y-- polvo de piedra, y de esa manera resultan mas agradables a la vista. Para la escultura es importante escoger el material y la técnica ade-- cuada a la esencia artística del creador.

VIII. - COLOR.

El color es muy importante en el medio urbano. El tinte, valor o grado de luminosidad que posee un color y la intensidad o pureza de un tono siempre tienen sus funciones en cualquier circunstancia. El primer efecto del color es puramente físico. El ojo queda fascinado por su belleza y calidades. Cuando la sensibilidad está más desarrollada, este efecto elemental trae consigo otro más profundo, que provoca una conmoción emocional. En tal caso obtenemos el segundo resultado de la contemplación del color: el efecto psicológico. Aparece la fuerza psicológica del color que provoca una vibración anímica. El color tiene mucha importancia en la representación de las formas escultóricas. Por medio de ellas obtenemos sugerencias y representaciones alusivas de los significados. Tenemos sensación de peso, que no se refiere a que ciertos colores "pesan" más que otros, sino a que algunos se asocian más con lo liviano y otros con lo pesado. Los claros nos parecen livianos y los oscuros pesados. Otra es la sensación de distancia, mediante la cual hay colores que parecen cercanos. También los colores dan la sensación de temperatura y se habla de colores cálidos, como el rojo y el amarillo y fríos como el azul y determinados verdes. El color debe corresponder a la función, y es una de las cualidades inseparables de la forma. Debe ser una consecuencia reiteradora de la forma. De algunos ambientes se dice que son muy coloridos. El color les da acción, vida y alegría. Por otra parte, los ambien

tes grises sugieren lo contrario.

Algunos colores parecen ásperos, erizados, otros tienen características de pulido, aterciopelado, que invita a la caricia (azul -- ultramarino, oscuro, verde óxido de cromo, barniz de granza). El -- color es un medio para ejercer una influencia directa en los sentidos. Kandinsky, en "De lo espiritual en el arte" dice: "La armonía de los -- colores debe basarse únicamente en el principio del contacto adecuado con el alma humana. Llamaremos a esta base, principio de la -- necesidad interior". La relación inevitable entre color y forma nos lleva a observar los efectos que tiene la forma sobre el color o el color sobre la forma. La forma misma, sea simple o complicada, tiene su propia característica y la coloración nos indica el material de la -- forma. Si esa forma la pintamos tendríamos la sensación visual de la -- forma y el color. Una pirámide pintada de amarillo, una esfera de -- azul, un cubo de verde, otra pirámide de verde, una esfera de amarillo y un cubo de azul, etc., todos son entidades totalmente diferentes y que actúan de manera completamente diferente. Determinados colores son exaltados por determinadas formas y mitigados por otras. En todo caso, los colores agudos tienen mayor resonancia cualitativa en -- formas agudas (por ejemplo, el amarillo en un triángulo o una pirámide). En los colores que tienden a la profundidad, se acentúa el efecto por formas redondas (por ejemplo el azul en una esfera). Está claro -- que la disonancia entre forma y color no es necesariamente "disarmól

nica", sino que, por el contrario, es una nueva posibilidad y, por eso, armónica. El número de colores y formas es infinito y así también -- son infinitas las combinaciones y al mismo tiempo los efectos. La forma, es un sentido estricto, no es más que la delimitación de una superficie por otra. Esta es su caracterización externa. Pero todo lo externo encierra necesariamente un elemento interno (que se manifiesta de manera más o menos clara). Toda forma tiene un contenido interior. La forma es la expresión del contenido interno. Esta es su caracterización interna. La delimitación externa es, por lo tanto, exhaustivamente adecuada cuando nos descubre el contenido interno de la forma de la manera más expresiva. Entre dos extremos de las formas (abstractas y orgánicas) se halla el número infinito de las formas, en las que predominan unas veces la abstracta y otras la figurativa. Estas formas -- son actualmente el tesoro del que el artista toma los elementos para sus creaciones. El elemento orgánico posee propiedades y puede tener el mismo valor visual y táctil que la forma abstracta cuando esta siéndo valorada y modificada por el hombre. El artista también se ha interesado por armonizar una forma (escultural) con esos dos elementos que podrían ser naturaleza disarmonicos. Mis esculturas que representan el mundo vegetal contienen formas orgánicas armonizadas con cortes geométricos. Después del corte resulta una nueva forma orgánica, que en la segunda tiene su corte geométrico recto ó curvo. En lugar de los términos "color" y "forma" se puede usar el término "obje-

to" ya que no existe forma sin color. Yo creo que todo objeto sin distinción, ya sea creado por la naturaleza o por la mano del hombre, es un núcleo de actividad interna que nos sugiere el dinamismo o la estática de su forma. Una circunstancia exterior siempre causa las vibraciones del hombre por medio de los objetos. Estos efectos constan de tres modalidades: el efecto cromático del objeto, el efecto de su forma y el efecto del objeto mismo, independiente de la forma y el color. El es--cultor o el artista en general, manda sobre estos tres elementos y el factor de adecuación es determinante. Hablando sobre el color, es importante decir que dos grandes características nos llaman inmediatamente la atención: 1. - Su temperatura y 2. - Su claroscuro. De aquí --salen las combinaciones: A. caliente y 1) claro o 2) oscuro; B. frío y 1) claro o 2) oscuro. El frío de un color está definido en general por su tendencia hacia el amarillo o el azul. Esta distinción produce un --movimiento horizontal del objeto en dirección hacia el espectador. -- Cuando el color es caliente su desplazamiento comienza en el rojo -- (que además es más cercano al espectador) hacia la lejanía donde es--tan los colores fríos verde y azul. Una segunda sección se basa en la diferencia entre blanco y negro; la tendencia del color a la claridad o a la oscuridad. En este caso se produce el movimiento de acercamiento o alejamiento en respecto al espectador, pero no en forma dinámica, sino en forma estática produciendo el volumen del claroscuro. El se--gundo movimiento del amarillo y del azul, es excéntrico y concéntrico.

Si tenemos dos esculturas en forma esférica, una pintada de amarillo y otra de azul, se nota que la amarilla irradia fuerza, adquiere movimiento desde su centro y se aproxima perceptiblemente al espectador. La azul, desarrolla un movimiento concéntrico y se aleja del espectador. El efecto descrito se intensifica al aumentar la diferencia de claro y oscuro: cuando se aclara con blanco el efecto del amarillo se aumenta y el efecto del azul se acentúa cuando se oscurece mezclándolo con negro. Cuando tratamos de enfriar el amarillo resulta un tono verdoso y el color pierde movimiento, tanto horizontal como excéntrico. El azul, con su movimiento opuesto, frena al amarillo. - Agregando más azul ambos movimientos antagonicos se anulan mutuamente y sale el verde con su inmovilidad y sensación de quietud. Lo mismo sucede con el blanco cuando se mezcla con el negro. El color pierde su consistencia y aparece el gris, de un valor semejante al verde, sólomente que el verde tiene más vitalidad. En efecto, el primer movimiento del amarillo como un impulso hacia el espectador, puede intensificarse hasta la agresividad, y un segundo movimiento que expande fuerza en torno suyo, aunque no tiene gran profundidad. - El azul, en sus movimientos físicos, se aleja del espectador y se concentra en sí mismo; tiene la tendencia hacia la profundidad. El verde absoluto es el color más tranquilo que existe; sobre el hombre actúa como un calmante, cubre una calma satisfecha. El blanco resulta como un gran silencio absoluto, el nacimiento, el comienzo, resistencia

eterna. A veces se considera un "no-color". El negro representa algo apagado, el final, falta de resistencia, el peso, lo profundo, la tristeza y la muerte. El rojo, como color ilimitado y cálido, tiene el efecto interior de un color vivo, vital e inquieto; posee gran potencia y tenacidad. El oscurecimiento del rojo por medio del negro, se transforma en café, color duro, de poco movimiento. El rojo cálido, intensificado por el amarillo, produce el naranja que despierta una sensación de salud. El violeta es un rojo enfriado, tanto en el sentido físico como en el psíquico. Por eso tiene algo apagado, enfermizo y triste. La idea de usar color en la escultura y arquitectura es muy antigua. Desde Egipto encontramos el color en la función de la forma escultórica. Las épocas posteriores, en diferentes grados, cultivaron este interés. En --- nuestro tiempo, el desarrollo industrial y tecnológico ha dado nuevas oportunidades con el uso de los pigmentos en el concreto y los materiales plásticos. En lugar de encontrar sólo volúmenes grises de -- concreto y figuras estereotipadas, encontramos nuevas formas en color, que es parte de su expresión. El color les da más interés visual, provoca más efectos internos, les sitúa en el contexto natural como un -- acento. Si nos preguntamos hasta dónde puede ir nuestra libertad en - la transformación de las formas y los colores que combinamos, encontramos que la libertad puede ir hasta donde alcance la intuición del artista. Desde este punto de vista se comprende cuán necesario es el cultivo y el cuidado de esa intuición. La cuestión es beneficiar la forma -

escultórica con la función del color, coordinar la acción de la forma y el color. Los resultados malos aparecen cuando el color no va de acuerdo con la forma, cuando rompe su continuidad y está en conflicto con su contenido. La "Ruta de la Amistad" es un buen ejemplo de cómo -- aprovechar el color en la función de la forma, apoyar las vibraciones de un ambiente, especificar las características plásticas de la configuración del terreno. La escultura de Willi Gutmann que presenta Suiza en "La Ruta de la Amistad" está pintada en azul. Ese color apoya el -- diseño y concentra la forma. La forma tiene dos partes esféricas; (la más chica parece que salió de la grande) y el azul funciona y va de --- acuerdo con el ligamento de dos formas, uniendo y relacionandolas una con otra. El azul oscuro de la escultura que aleja el objeto del espectador, se proyecta sobre el azul claro del cielo y se logra así la profundidad. La escultura de Constantino Niflova (Italia) es de color blanco -- con rayas rojas y verdes. Tres formas geométricas, una horizontal y dos verticales sobre ella están unidas, y sobre la vertical más alta se encuentra una forma orgánica que para mí representa una paloma, posiblemente el símbolo de la paz. El color blanco representa el movimiento de resistencia eterna, posibilidad y nacimiento. Las formas geométricas representan los logros humanos. Las rayas rojas (movimiento en sí mismo, sensación de fuerza) y verdes (quietud, tranquilidad, equilibrio entre amarillo y azul, calma, satisfacción) simbolizan los momentos opuestos que incluye la vida. La forma orgánica es

blanca con rayas como en las formas geométricas, es puesta como algo de máxima importancia y delicadeza, como un aviso para nunca olvidar se de la esencia de la vida y que los logros de la ciencia, la técnica y el arte deben ser siempre la función espiritual y material del hombre.- La escultura "Disco solar" de Jacques Moeschal (Bélgica), tradujo el antiguo símbolo, al lenguaje contemporáneo. Con el color verde se integra su forma al paisaje como si fuera un árbol muy especial. Nos recuerda la importancia de respetar los valores de épocas pasadas.

La composición monumental de Angela Gurria (México) está formada por dos elementos iguales dispuestos paralelamente; uno de ellos es blanco y el otro es negro. También aquí el pigmento juega un papel muy importante, ya que se nos presentan dos formas iguales pero pintadas en tonos totalmente opuestas.

La realización de Herbert Bayer (Estados Unidos) "La pared artificial" está hecha de 32 elementos simples. El color amarillo va de acuerdo con la forma, extiende, apoya y logra el movimiento de los elementos en la tercera dimensión. Para el peso de la escultura-castillo de Gonzalo Fonseca (Uruguay), el color gris natural del concreto es adecuado, le da un carácter de una forma olvidada y petrificada.

Es interesante el efecto que tiene el agua resbalando sobre las formas escultóricas del concreto en su color natural. Un ejemplo muy interesante es la Plaza de la Unidad Administrativa del Gobierno del Estado de Guadalajara, proyectada por Fernando González Gortázar.-

Otro valioso ejemplo del mismo autor, es la Fuente de la Hermana -- Agua en la misma ciudad. Con el efecto de agua, el concreto revive, -- se acerca a lo natural. El paso constante del agua dará a las formas -- su patina natural y así integrará el concreto a la naturaleza. Las formas grandes introducidas al paisaje urbano establecen un contraste -- violento pero estimulante.

En el caso de "La gran espiga" de G. Gortázar en Tasqueña -- (México, D. F.), participan dos colores de esmalte brillante, blanco -- en las áreas triangulares y naranja en las caras inclinadas y horizontales. Los colores aumentan el interés de la escultura y acentúan el -- colorido del ambiente que la rodea. Como se encuentra entre vías de -- tránsito, los colores ayudan a la rápida captación de la forma. Cier -- tamente, que comparado con los materiales naturales, es más difícil -- mantener el color artificial de un material que se usa para escultura -- urbana. En lo personal, no me gusta el color natural del concreto. -- Al proyectar mis esculturas para ese material (beneficioso por la ra -- pidez y el costo de la construcción) sería imperativo el uso de los pig -- mentos.

## IX. - OBSERVACIONES SOBRE MI TRABAJO, INTEGRACION PLASTICA Y MIS PROPOSICIONES.

Las experiencias visuales existen en lo que a nuestra consideración y nuestro deleite se refieren únicamente cuando se proyectan - de la mente a alguna forma material. También puede decirse que talplasmación de la experiencia sobrevive sólo cuando tiene las características de la belleza y la vitalidad, que se dan por separado o juntas y cuya conjunción en una obra de arte cuando viene de un artista maduro les otorga el máximo de fuerza expresiva en su forma y perdurabilidad en su material. La belleza es objetiva, puede medirse o definirse como proporción, equilibrio, armonía de acuerdo a los cánones de la época en que es producida . La vitalidad es subjetiva o somática, instintiva e intangible, al go que sólo busca manifestarse en la forma. Uno de los factores fundamentales del arte es la belleza y es concretamente universal. Es medible de acuerdo a cultura y época y en razón de ello impersonal. La singularidad se da sólamente cuando estos dos factores se aúnan en la conciencia de un artista para ser luego proyectados al exterior. Tomando parte de un planeamiento espacial y proyectando las formas escultóricas, yo quiero transmitir aquello que llega desde las profundidades de mi psiquis, - y manifestar que esa idea puede funcionar entre otras formas mayores y tridimensionales como la arquitectura en un espacio dado. El artista comunica una experiencia visual individual que no es común -

a lo que experimenta otra persona. La base de mi arte, como fuerza motriz, no es el deseo de copiar la naturaleza, sino buscar en ella la motivación de exteriorizar una fuerte emoción creando un objeto, Tratando de dar una lógica propia a mi obra y es a través de la imaginación que se hace presente la lógica y la intuición. Busco la esencia profunda de las cosas.

A continuación, expongo la crítica de Raquel Tibol en la presentación de mi obra:

"De las formaciones orgánicas a las formaciones escultóricas".

"Cuando el cubismo pasó de las dos dimensiones pictóricas a la tridimensionalidad escultórica, descubrió muchos caminos para rever y reinterpretar la naturaleza. Alexander Archipenko, Jacques Lipchitz, Julio González, Matisse y Picasso en tanto escultores, no clausuraron las fuentes de la vida; seres humanos, plantas, animales y objetos de uso comenzaron a ser reconstruidos a partir del empeño de valorar las partes con autonomía, autonomía que a la vez hacía posible adiciones y agrupamientos. Lepa, con su buena formación profesional en la Academia de Bellas Artes de Belgrado, recoge esa que es y será para siempre una de las mejores herencias del arte del siglo XX. La actitud de Lepa ante la producción artística posee un grado de valentía que debe ponderarse tomando en cuenta su capacidad de vencer limitaciones materiales y espacios geográficos. Ha-

biendo culminado brillantemente sus estudios e incorporada ya a la Asociación Nacional de Artistas Plásticos de Yugoslavia, Lepa decide reforzar su vocación monumentalista en México, el país de los antiguos monolitos y los modernos murales. Consigue una beca, -- aparece en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México y es entonces cuando se da cuenta de que todo será escaso: emolumentos, materiales, información didáctica. Pero su emoción enorme ante las ricas y espléndidas formas de la naturaleza en el trópico llenará vacíos, alimentará la terquedad de seguir adelante. En su taller de Belgrado y amparada en la protección que a sus productores culturales brinda un Estado socialista, Lepa se había acostumbrado a pensar en bronce. Aquí las limitaciones económicas la obligaron a transferir sus ideas en bulto (o el bulto de sus ideas) al plástico, y el material, cómplice de sus anhelos, respondió adecuadamente. Cactáceas, palmeras, árboles frondosos hallaron su correspondencia en módulos que sin ser naturalistas expresan la fecundidad del paisaje mexicano. Al establecer las formas con suficiente autonomía visual, Lepa deja implícita la posibilidad de reproducción de esas mismas formas a tamaños mucho mayores. Es así como cada una de las esculturas trabajadas por ella en México, son monumentos virtuales que seguramente encontrarán su escala definitiva en cualquier plaza de su país natal. En los pocos meses que lleva en México, Lepa se ha preocupado

do por mostrar al público los resultados de su dedicación apasionada. Su presencia no ha pasado inadvertida pues muchos han sabido valorar su capacidad para sistematizar planos y volúmenes a los -- que inyecta emoción y sensualidad. El trópico de Lepa no es para -- nada pintoresco, esto hará que su mensaje mexicano posea mayor -- elocuencia para sus compatriotas yugoslavos. Al través suyo México estará presente en el monumentalismo europeo". (Publicado en -- el catálogo de la exposición individual de escultura y dibujo en la galería "Chapultepec" en abril de 1978. Publicado en semanario de información y análisis "Proceso" número 95 del 28 de agosto de 1978).

Comentarios a mi obra de Claudio Cevallos:

"Hace todavía diez meses Leposava Milosevic trabaja en Yugoslavia preocupada porque sus esculturas desarrollasen su propia forma. Organizaba volumentrías vitales que se apoyan, tan sólo intencionalmente en ciertos estímulos sensoriales que la naturaleza ofrece y que ella desarrolla dejándose llevar por sus impulsos selectivos. No podía imaginar entonces como sería avasallada en un lugar distante al suyo --el nuestro-- por una forma vegetal, modesta e insignificante en otras latitudes, pero que aquí alcanza sorprendente plenitud en su desarrollo. Desde que llegó Leposava clavó en sus ojos -- las enhiestas espinas de los cardos y con sus manos y lo que hay detrás de ellas, expresa ahora, la extraña vegetación que la aridez y -- la resequedad hacen posible: las cactáceas. Este es el tema reitera-

tivo, obsesionante, de su obra plástica; en ella, dibujos y esculturas, nos expresa la singular estructura de sus preferencias: formas vertebradas, vitales, crecientes, dinámicas, saliéndose de sí mismas para darse en nuevos brotes sucesivas que se retuercen. Otra cosa, algo que no se manifiesta en esta muestra pero que reviste su importancia: me refiero a la actitud de la artista respecto al destino social de su obra, destino que no puede alcanzarse satisfactoriamente dentro del estrecho marco de las galerías. Es por ésto que ha trabajado en espacios abiertos para "observar el espacio vivo que la rodea y manejarlo integralmente de acuerdo a la naturaleza y ambientación del mismo (y) crear de acuerdo a estas formas nuevas -- que rompan la monotonía, nuevos espacios con renovados acentos -- plásticos", según sus propias palabras. Actualmente, y para fortuna mía, labora en un seminario de investigación visual a mi cargo, donde postula el concepto de "Espacio estético comunitario" dentro del cual encaja satisfactoriamente su preocupación sobre la finalidad artística. Resta al público decidir acerca del valor estético de la obra aquí presentada.

(Presentación para la Exposición de esculturas y dibujos en la Escuela Nacional de Artes Plásticas el día 14 de marzo de 1978).

Comentarios a mi obra de Teresa del Conde:

"El organismo plástico de Leposava Milosevic".

El arte abstracto como opción característica de varios de los principales movimientos del Siglo XX, ha marcado radicalmente la producción de todos aquellos artistas que, sin prescindir de la figuración, no buscan la representación mimética del objeto. Si esta postura ha sido practicada por una inmensa mayoría de pintores en nuestro Siglo, en materia de escultura la proporción ha sido mucho menor, sobre todo por cuanto se refiere a la escultura monumental de carácter urbano. Tal circunstancia tiene su razón de ser en la supervivencia de una larga tradición retratística que en el Siglo XIX encontró quizá su momento cúlmine. Los supuestos retratos de héroes, caudillos, reformadores reales o ficticios y altos dignatarios, se yerguen sobre altivos pedestales en los centros de las glorietas, parques y avenidas de todas las ciudades del mundo. Hoy en día se sigue practicando este mismo tipo de escultura cuyo lenguaje formal en la mayoría de los casos ha dejado de ser efectivo por no corresponder ni a los actuales lineamientos urbanos, ni a la necesidad histórica que décadas atrás planteó la producción de una iconografía estereotípica efectiva en su momento, pero hoy en día obsoleta por la enorme carga retórica que supone. Leposava Milosevic, cuya formación profesional se llevó a cabo inicialmente en la Academia de Artes Plásticas de Belgrado, ha adoptado con entusiasmo una actitud opuesta ante este tipo de escultura monumental, actitud que se asocia en México a la de artistas como Mathias Goeritz, Angela Gu-

rrfa, Fernando González Gortázar y Hersua, por citar unos cuantos ejemplos. A diferencia de los escultores que hemos mencionado, Le posava no prescinde de la representación de objetos que guardan relación con el mundo natural. La belleza formal de ciertos ejemplares de la flora mexicana le ha sugerido el empleo de módulos que, - dispuestos bajo un estricto control geométrico-matemático, sugieren sin embargo la procedencia del objeto que le dio origen. Así, nopa-- les, palmeras, cactus o magueyes constituyen la base visual a partir de la cual la escultura ha conformado piezas semi abstractas que si-- bien funcionan como esculturas per-sé son también maquetas para po sibles construcciones monumentales. Los dibujos preliminares que - Leposava realiza antes de conformar sus modelos y después de haber dibujado una serie de bocetos, son, asimismo, obras conclusivas -- que por el momento representan el nivel estético más alto a que la - artista ha podido llegar. Esto no significa que las obras tridimensio-- nales carezcan de interés, sino simplemente que el empeño y la dedi-- cación propios de esta escultura no han corrido parejos con la posibi-- lidad de llevar a cabo sus empresas de la mejor manera. Sin embar-- go, varias de las piezas que ahora exhibe, son obras conclusivas que muestran innegable capacidad de síntesis, de sentido del espacio y - de sistematización de planos. Tratándose de una artista joven con -- gran capacidad de trabajo y no poca audacia para vencer obstáculos, es de esperarse que su carrera como escultora deparará muchas sor--

presas, máxime si a sus dotes para expresarse en volúmenes, añade en lo futuro búsquedas más ociosas, no sólo en el campo de la investigación formal, sino en el vasto arsenal iconográfico que profundizado podría cargar de un mayor significado, a conciencia, estas mismas formas orgánicas que ella ha escogido como tema fundamental de su quehacer artístico.

(Presentación para la Exposición de dibujos presentada en el "Museo de grabado latinoamericano" San Juan Puerto Rico, enero de 1979).

A continuación, expongo la crítica de Antonio Rodríguez en la presentación de mi obra:

Leposava Milosevic nació y se formó académicamente en un país donde la escultura, particularmente la monumental -heroica pero sin los amarres de nuestra estatuaría vfvica- ha alcanzado un nivel poco común. No olvidemos que Yugoslavia, su patria, ha dado al mundo, en este siglo, escultores de tan elevado rango internacional como Dusan Dzamonja Kosaric, Drago Trsar y muchos otros. Pero, a juzgar por la obra que de ella conocemos, Leposava (Lepa) ha encontrado el mundo de las formas, que tanto la distingue de sus compatriotas, en el paisaje escultórico de México.

Paisaje de órganos, nopales, biznagas, sahuaros, cocos, armadillos, tortugas, pedían a gritos, al escultor que supiera trasladar su naturaleza volumétrica, estructurada sobre planos, casi pé--

trea, al reino del arte.

Lepa vio lo que hay de escultórica en la flora y la fauna de -- México, pero lejos de traducir esas formas, que para ella son puntos de partida, al simple lenguaje del bronce o de la piedra, las asimiló en su espíritu; las convirtió en algo orgánicamente suyo, muy -- propio, y las lanzó al mundo, recreadas, en volúmenes, cavidades, -- relación de planos, ritmos, cadencias, movimiento.

Los mismos nombres que Lepa da a varias de sus obras (chirimoyas, palmera, reunión de cactus) obligan al espectador a llevar la vista o el pensamiento hacia el paisaje que la escultora evoca; pero, obviamente, su obra va mucho más allá de una modesta traslación, o de algo semejante a una transmutación alquímica.

Su escultura es y no es el árbol de aquellas semillas o vástagos: sus troncos son cuerpos; sus pencas cortadas, corazones; sus cocos abiertos, cuencos maternos. Su escultura es, por eso, sensual como lo es, al fin y al cabo, toda forma que incite al tacto y -- provoque asociación de imágenes conocidas (o deseadas); pero lejos del erotismo obvio, vulgar, falta de imaginación, tan a la moda, lo que hay de sensual en la obra de Lepa es refinado y sutil.

De una vitalidad poderosa, las formas de Lepa parecen nacer y renacer, constantemente, las unas de las otras, en lo que podríamos llamar una sucesión de partos. De sus cuencos, abiertos, salen volúmenes, convexos, que inmediatamente se vuelven cóncavos,

en un renacimiento (la cadena de la Tlazoltéotl) que sería eterno si la obra del hombre no tuviera límites.

Esas formas que generan otras de dirigen hacia una dirección después hacia otra, en un movimiento incesante y múltiple, evocan, simultáneamente, el desarrollo de la vida en el espacio (hacia donde se proyectan) y el tiempo que transcurre de nacimiento en nacimiento.

Gracias a ello, lo que inicialmente pudo ser el reflejo mental de una palmera se vuelve, así una especie de árbol de la vida que, al arrancar de un tronco, se vuelve rama, fruto, seno o vientre fecundo.

Obra que se multiplica en tantas facetas como las que el espectador quiera obtener, al mirarla de un lado o de otra, desde abajo o desde arriba (su palmera revela una estructura imprevista al ser contemplada desde lo alto) no sólo genera formas, hace sentir la presencia del espacio que su volumen, multidimensionalidad y dinamismo reclaman y provocan. Esperamos que la obra de Lepa constituya una aportación al arte de su patria como lo es ya, para nuestra escultura.

(Presentación para la Exposición de la escultura en la Galería de Arte Mexicano.

Tratando de canalizar y convertir mi energía en formas interesantes y nuevas, con mi proposición de una nueva organización, —

expreso mi sentimiento; una actitud, mi estado espiritual, y mi cariño por la naturaleza. Mi obra es mi comunicación esencial con el mundo, es mi reflejo de la realidad y mi convivencia con el hombre. Mi objetivo es establecer un orden personal. Otras de mis inquietudes son organizar mis formas en un estado "permanente" y aceptado. Pienso que es necesario rodearse de vida. La motivación que necesito, la encuentro en el contacto con la naturaleza. No me refiero a una fidelidad con la naturaleza en el sentido en que la imagen aparece en la retina. Se trata del estímulo visual que me permite hacer muchas interpretaciones. Amo la naturaleza (plantas, flores, árboles, frutas). Para mí es tan interesante, que si trato de imitarla no lo lograría. Ella tiene sus propias leyes, una autosuficiencia en su sistema y su función. Mi mente trabaja sobre lo que me brinda la naturaleza, sobre las premisas que el mundo físico me ofrece. A mi manera busco apoderarme de ella, dándole mi interpretación en la forma. Esto es al mismo tiempo una búsqueda de equilibrio entre mi mente y el mundo exterior. Es una actividad dirigida fundamentalmente a la integración de formas propias. Con la fuerza vital de la naturaleza, con el deseo de transformar se moldean mis percepciones dando forma a una realidad visionaria o imaginaria. Mi escultura tiene una especie de lógica orgánica, porque las formas son inseparables de la experiencia visual. La obra de un artista puede enfocarse desde dos puntos de vista: uno es el que está trasladado al -

plano de lo personal; estudia al artista en relación a su época, a -- las condiciones en que se desarrolló su vida y busca la explicación en su origen social, educación y movimientos artísticos de su tiempo. El otro es el que toma solamente y aísla la obra artística. Plen so que es muy importante para analizar la obra conocer y tomar en cuenta el planteamiento personal del artista. Las condiciones en -- que vivió, su experiencia, su temperamento y sensibilidad tienen un reflejo en su obra. Los artistas somos diferentes así como nuestras personalidades son diferentes en nuestra vida y experiencia, crea -- mos la obra con ciertas características personales. Aunque la obra de arte es creada en base a un complejo personal, tiene significa -- ción general porque llena las necesidades psíquicas de la sociedad en que vive el artista. Todo lo que yo puedo hacer como artista, es -- dar la forma y su destino futuro está fuera de mí. Dejo que el espec -- tador saque sus propias conclusiones de lo que para él significa la -- obra. Yo tengo mi explicación, mi visión y trato de representar mis visiones subjetivas en forma tangible y perceptible. En primer lugar mi obra tiene que llenar mis requisitos, pero eso no me da la garan -- tía que llegue hasta las profundidades de la psiquis colectiva y cum -- pla como mi comunicación artística. En mis esculturas hay calcula -- das ambigüedades que sitúan las piezas entre el geometrismo y el -- biomorfismo, la sensibilidad y el control armónica de la forma. Hay analogías de mis formas con respecto a la realidad visible. La reali --

dad individualizada y adaptada a la sociedad es equivalente a la naturaleza. Los volúmenes en una acción determinada con los ritmos individualizados resultan con mucho dinamismo. Así estoy realizando un mundo de formas botánicas en materiales que se prestan para hacer escultura, ligada a la naturaleza y con el enriquecimiento de mi imaginación. En mis esculturas, volúmenes plásticos y ritmos orgánicos se controlan con cortes rígidos. El contraste de las formas -- rectas y las curvas, entre formas convexas y cóncavas, entre "lleno" y "vacío", se presenta una síntesis de elementos dialécticos -- que reclama los máximos poderes de la invención. El propósito es crear un contrajuego entre la masa y el espacio. En una masa escultórica sólida existe una tensión entre el empuje de esta masa sólida y la "envoltura" del espacio. Existe una tensión relativamente-estática. Con la perforación de la masa (con huecos de forma intencionada y meditada) ello puede intercalarse con el espacio de manera mucho más íntima y los ritmos pueden jugar mucho más libremente. El sentido de la vista debe ser desarrollado al máximo por el artista plástico ya que de él depende el sentido y valor que dé a sus formas. Los hallazgos los transformará en su mente para mostrarlos al hombre común en formas tangibles. Al crear una emoción en el espectador se establece el puente de contacto y su función con la sociedad. Eso es un proceso en el cual participa también el sentido del tacto y particularmente un proceso de conocimiento de la masa y

volumen, y la relación de la textura, adquiridos por el sentido del tacto, fortalecen las impresiones superficiales recibidas por el sen- tido de la vista. Las formas de la naturaleza me atraen y me excita el transformarlas a mi manera. La naturaleza provee un vocabulario ilimitado de formas y sustancias, de colores y texturas con las cuales nos da oportunidades de crear un lenguaje personal. La capta- ción de la naturaleza apoya la expresividad artística; motiva con su color, plano, ritmo, línea, dando la ley y el sentido de la creación formal y de la expresión artística. En las configuraciones artísticas, en las cuales la imagen de la naturaleza es interpretada para construir un adecuado simbolismo a imagen del mundo. Se trata de reac- ciones interpretativas basadas en un fundamento subjetivo consciente. No se trata de copiar los modelos naturales. Un gran artista es gran observador de la naturaleza. La manera en que me expreso es el lenguaje de mis formas. El lenguaje es necesario para expresar mi concepto sobre la esencia de la realidad formal. La obra debe te- ner una energía contenida, una vida propia intensa, independiente- mente de lo que esté representando. Las relaciones entre las formas en la naturaleza no son eventuales son determinantes, que sin ellas la vida natural no podría existir. Algo similar sucede con las rela- ciones formales de una obra de arte y también entre diferentes obras de arte. La creación de una escultura se puede comparar con el crecimiento de un árbol, que tiene sus raíces en la tierra y desarrolla -

su copa en el aire libre. Se conserva, o mejor dicho, se transforma el impulso de las raíces por medio del tronco y la copa. Se va de al go inconsciente a la conciencia. Cuando digo inconsciente, me refle ro a la idea del inconsciente como receptáculo de los instintos y ex peciencias reprimidas, tanto individuales como colectivas. Tratan do conscientemente el material, empujado o liberado de la incos - ciencia en el proceso artístico, surge la originalidad como caracte - rística muy propia de una obra que se distingue de otra. La origina - lidad es algo único, una facultad especial producto de la conciencia. Si varios artistas trabajamos sobre el mismo tema, o tratamos de - transformar un objeto o un impulso, los resultados van a ser dife - rentes. Los logros dependen de la capacidad personal del artista, - de su poder para encontrar su propio lenguaje para dar una expres - sión individual pero con relaciones formales en la obra que constitu - ye un orden para todo el universo. Considero que esa capacidad del artista, de poder dar variaciones en la transformación, en el proce - so y la realización artística, se presta mucho para quitar la monoto - nía a nuestro medio ambiente, y darle un carácter propio con distin - ción agradable. Ver por todos lados formas iguales es aburrido. - - También quiero mencionar la espontaneidad de la obra como algo - - importante. La obra tiene que nacer en las manos de un artista que - la puede concebir. Desde niña he sido una fanática de la naturaleza - - Mi afición a ella es inseparable de mi vocación artística. Creo que -

para desarrollar hoy las posibilidades creativas hay que replantear las relaciones entre el hombre y su planeta. Con la pasión que merece la naturaleza observé muchas veces los árboles. Mi encuentro con el campo en mi niñez me produjo una identificación con plantas, con los espacios abiertos y con grandes formas verdes llenas de energía immanente. Formas botánicas acompañaron poderosamente mis sentidos y mi mente ocupándolas enteramente. Me hipnotizó el bello rostro de la naturaleza y a ella dirigí mi atención. Nunca olvidaré cuando era niña y estaba acostada en el alto y suave pasto, mirando el movimiento de los árboles y buscando las figuras en las formas de las nubes. El viento jugaba con los árboles, la llegada de la noche los hacía místicos y en la madrugada los aclaraba nuevamente. Conocí los cambios de la vegetación que llegaban con las diferentes temporadas. Se cambiaban los colores, movimientos y volúmenes, pero siempre se quedaba su magnetismo. Se amplió mi emotividad y afinidad para ese mundo y llegó mi camino en el arte a través de formas botánicas. Para mí son símbolo de la limpieza, fuerza, energía y vida. Refiriéndose a la condición de que la obra de arte refleje las tendencias orgánicas naturales del hombre, Worringer dice: "... En la percepción estética, desembocar libremente con su sentimiento vital interior, con su necesidad interior de actividad, en la feliz corriente de este acontecimiento formal. De este modo, llevado por este inexpresable, inaprehensible fluir, experi-

\* Wilhelm Worringer: Problemática del Arte Contemporáneo Pág. 75.

menta esa ausencia de deseo que se produce cuando el hombre -liberado de la diferenciación de la conciencia individual puede gozar la ímpida felicidad de su ser puramente orgánico". Una vez definida y delineada la forma toma vida propia. La escultura es algo autosuficiente, pero es muy importante ver qué pasa cuando intervienen en la escultura de los procesos de asociación y los factores psicológicos. Pienso que la significación misma de la forma está determinada por las innumerables asociaciones de ideas que se han dado en la historia del hombre. Por ejemplo, las formas redondas hacen pensar en la fecundidad, la madurez, quizá porque la tierra, los pechos de la mujer y la mayoría de los frutos son redondos. Estas formas son importantes por estar así asentadas en nuestros hábitos perceptivos. Creo que el elemento orgánico constituye el factor que le da vitalidad. Me interesa mucho la elegancia de las formas naturales. Pongo mi atención al movimiento de ellas. El dinamismo lo considero como algo muy importante y trato de crear la ilusión del movimiento. El acento está en el dominio consciente de los elementos plásticos y creo en la estructura disciplinada. "Miro" la forma de fuera y de dentro, dándole la libertad controlando su tránsito. De un elemento estilizado orgánico sale uno nuevo similar. Sigue el corte del segundo elemento y nace el tercero; como cuando crecen las plantas de una sale otra nueva o como cuando se cortan las hojas viejas y se desarrollan otras, sigue la vitalidad, el esfuerzo natural de

vivir, organizarse y seguir. Cada objeto tiene una imagen esencial que le es propia. Modelando las plantas les saco todo lo accidental y local, dejando únicamente la esencia que es ese constante ritmo de fuerzas que guardan en su interior. Modelando un nopal no le -- pongo las espinas o expresando concretamente una planta no modelo hoja por hoja. Es necesario saber distinguir lo importante de lo que no lo es y no perderse en la narración. El término, "espacio" (que ocupa una forma escultórica) es la palabra clave de la teoría y la práctica del arte escultórico. Pienso que el verdadero origen del concepto del espacio en la escultura debe buscarse en el estado de desarrollo intelectual y de la mente colectiva de nuestro tiempo. Antes este espacio no cumplía un papel importante en la escultura porque para los artistas éste sólo representaba algo que acompañaba o estaba ligado a un volumen con masa. En nuestro siglo, los escultores y los artistas plásticos consideraron que los medios antes usados no eran suficientes para expresar las nuevas imágenes. Buscaron formular nuevos principios y de esa manera los principios del espacio y estructura pasaron a primer plano. Quiero afirmar que el espacio como tal, posee un significado especial para "la mente colectiva de nuestra época" y la obligación de escultor es encontrar soluciones concretas de acuerdo con ese significado. La época actual se distingue por un entendimiento de alto grado de conciencia del espacio en sí, refiriéndose al ámbito del hombre y de los obje--

tos de su percepción. El espacio que se encuentra en los vacíos de una escultura deja de ser parte del espacio exterior y forma parte de la misma escultura.

El tamaño de nuestro cuerpo (del cual tenemos siempre conciencia) nos sirve como escala para medir cuando percibimos el medio que nos rodea. Nuestro cuerpo es la unidad de escala que nos permite establecer un sistema finito de relaciones con el espacio infinito. Una escala desusada puede tener efecto ridículo o repulsivo. Nuestro interés emocional por un objeto puede verse modificado simplemente por un cambio de tamaño, que lo aparte de la norma esperada. Acepto la concepción del arte como investigación, extensión de la cultura y un compromiso con la realidad social. Propongo plena integración de las formas escultóricas con el paisaje, como un espacio estético, susceptible de enriquecimiento por medio de las obras artísticas, vegetación y configuración que singularizan el lugar. Considero como muy importante la nueva manifestación del arte público, al buscar la armonía del arte y la naturaleza. Apoyándose en el orden natural y las formas hechas, los artistas edifican un conjunto que se complementa logrando nuevos valores. Es importante que se comprometa el arte innovador en el desarrollo cultural y estético del medio ambiente. El arte debe acompañarnos por todos lados donde actúe la vida. La actividad creadora es nuestra única posibilidad de encontrar buenas soluciones para el medio ambiente. --

Eso identifica al hombre y es la conciliación del hombre con la naturaleza. Es necesario planear el espacio, crear la sensación de profundidad y movimiento, encontrar la esencia íntima de las cosas, - su totalidad que es integridad, pureza y concordancia. Para un escultor es muy importante el interés por los juegos volumétricos, el movimiento de los planos, el sabio manejo de las texturas y colores (como parte de un todo en el que refuerzan la capacidad expresiva del espacio y la intención formal) la generosidad de los espacios y la valorización de las oquedades. Se trata de usar un criterio eminentemente selectivo para que las creaciones puestas junto a la riqueza del agua y la vegetación resulten una verdadera integración, - en un esfuerzo por llegar a través de objetos públicos a la elevación espiritual que es tarea y finalidad del arte; aceptar la época e intentar integrar a ella su obra. La integración de la obra a su entorno, - al medio ambiente en que se ubica y del que forma parte, es fundamental en todo proyecto. Las obras se deben concebir ecológicamente, para que no vivan como prisioneras o desplazadas siempre. Esta integración al medio puede lograrse siguiendo dos caminos opuestos: el del mimetismo y el del contraste. Propongo un arte urbano integrado como el provocador y como el dador de estímulos, como posibilidad de conjugación personal al ambiente. Es importante que el arte urbano se convierta en un elemento vertebrador de una masa urbana amorfa. Hablando sobre la integración plástica (como concepto

plástico) la arquitectura, la escultura y la pintura son una reafirmación artístico-formal de las artes aliadas. La auténtica integración se logra cuando las artes tienen proporcionadas vivencias estéticas. La integración plástica no debe entenderse como colaboración formal sino como unión íntima del contenido espiritual que tales formas encierran. Hasta ahora, pocos logros se han obtenido en base a una verdadera integración de las artes; es obvio decir que es más fácil lograr una relativa autonomía de las diversas artes. Las posibilidades de la verdadera integración plástica son enormes y por este camino se debe buscar plena colaboración y un nuevo espíritu para los espacios arquitectónico -escultórico-pictóricos. Mi ideal es realizar composiciones que tengan una forma plena, integrada por volúmenes de distintos tamaños y secciones que se integren en una relación espacial. De una cultura integrada, como la que produce un arte integrado, y un pueblo integrado con sus artistas surgen orgánicamente las condiciones adecuadas. Estoy convencida de que el arte puede ser un promotor de cambios: cambios amplios, dinámicos, profundos, que habrá de producirlos un arte total, sin barreras, que amalgame e integre todo tipo de expresiones.

## CONCLUSIONES

### 1. El diseño de medio Ambiente.

Considero el diseño del medio ambiente como una actividad inherente a la condición selectiva y racional del hombre y su capacidad de transformar el mundo en sus innumerables fases y detalles.

1.2 Los diseñadores y artistas deberfan ser los responsables del aspecto vital de medio ambiente y de su estructura física.

1.3 El medio ambiente (urbano y rural) debe corresponder a las necesidades del hombre, tanto físicas como espirituales. Cuando corresponde a esas necesidades podemos decir que el medio ambiente está humanizado.

1.4 Para lograr una armonía entre las necesidades y el espacio con que se cuenta, se debe plantear el orden ambiental.

1.4.1 Plantear la capacidad perceptiva.

1.4.2 Plantear la apreciación especial.

1.4.3 Plantear las sensaciones ópticas.

1.5 El problema fundamental del diseño del medio ambiente es crear un medio ambiente que sea real.

- 1.5.1 Al decir real, me refiero a algo que se acepta así mismo, que está consubstanciado con su -- propia naturaleza y que debe apelar a los más-- profundos impulsos interiores.
- 1.5.2 Construir con el éxito algunos pequeños lugares es casi nada, comparando con la amplitud de -- nuestro medio ambiente visto como la totalidad.
- 1.6 El medio ambiente se debe planear como un conjunto:  
Un conjunto es una agrupación de los elementos que -- creemos que deben ir unidos.
  - 1.6.1 Cuando los elementos escultóricos y arquitectó-- nicos de un conjunto espacial se agrupan porque "cooperan" de alguna manera, podemos decir - que ese conjunto es un sistema espacial.
  - 1.6.2 Cualquier imagen que se tenga de una ciudad -- queda definida precisamente por los subconjun-- tos espaciales que se consideran como unidades.
  - 1.6.3 La morfología de un medio ambiente es el resul-- tado de un sistema de relaciones espaciales re-- peticidas incesantemente entre sus categorías es-- paciales (leyes morfológicas).
- 1.7 Cada cultura tiene su propio lenguaje plástico que defi-- ne el medio ambiente total de esa cultura.

- 1.7.1 Cada subcultura dentro de una cultura integra esa misma cultura.
- 1.7.2 Cada diseño creado por una persona que utiliza su lenguaje será diferente (diferentes tendencias de artes plásticas).
  - 1.7.2.1 Bajo ciertas condiciones las diferentes tendencias están en conflicto.
  - 1.7.2.2 En ese tipo de circunstancias, el medio ambiente necesita del diseño que resuelva el conflicto.
  - 1.7.2.3. A condición de que todas las tendencias que ocurren pueden operar libremente y no entren en conflicto unas con otras, el medio ambiente en que están sucediendo es bueno.
- 1.8 Antes de tratar de hacer algo en una síntesis espacial, es importante hacer un análisis dialéctico de ese espacio. Aparte de las necesidades a que debe corresponder en ese momento, se deben plantear sus necesidades en el futuro.
- 1.9 La elaboración del diseño del medio ambiente debe contar con tres factores: la simplicidad, el agrupamiento y el contraste.

- 1.9.1 La simplicidad es importante porque lo simple es más fácil y rápido de percibir que lo complejo.
- 1.9.2 El agrupamiento, porque la ordenación de elementos agrupados posee un mejor centro de interés y se aprende con más facilidad que en los elementos dispersos.
- 1.9.3 El contraste de las estructuras plásticas es importante porque las diferencias visibles entre dos formas atraen más la atención del ojo humano y permiten establecer niveles de importancia visual.
- 1.10 Diseñar el medio ambiente es muy complejo, se deben tomar en cuenta diferentes factores que resumir sin caer en esquematismos. La actividad creadora en el medio ambiente es nuestra posibilidad para su desarrollo cultural y estético.

## 2. Arte urbano.

- 2.1 Como arte urbano considero los elementos plásticos que tienen la función de decorar y enriquecer espacios dentro de nuestras ciudades.
- 2.2 Saliendo de las galerías, el arte en forma de arte urba-

no reviste mucha más importancia social. El campo - del arte urbano es casi ilimitado.

2.3 Como el arte urbano considero la escultura, la pintura mural y la arquitectura (cuando logra los valores artísticos).

2.3.1 La escultura libre es la expresión plástica más independiente, pero esa independencia es relativa.

2.3.1.1 en su relación con el paisaje.

2.3.1.2 en su relación al hombre.

2.3.1.3 en su relación con el desarrollo urbano.

2.3.1.4 en su relación con la sociedad contemporánea.

2.3.2 El relieve es la expresión escultórica que se -- considera como arte urbano mas frecuente.

2.3.2.1 Funciona en dependencia de la pared.

2.3.2.2 El relieve se integra fácilmente a la - arquitectura.

2.3.2.3 Puede manejarse al alto y bajo relieve.

2.3.3 La obra arquitectónica tiene que ubicar un espacio interior, separarlo y organizarlo. Su razón principal es práctica, pero para ser arte tiene que ubicarse más con los valores estéticos. En

este aspecto la arquitectura como obra artística tiene un lugar particularmente delicado dentro - del arte contemporáneo.

2.4 Las ciudades y sus plazas públicas son un nuevo campo de la actividad escultórica.

2.4.1. Las plazas públicas pueden ser resueltas de -- diferentes maneras.

2.4.1.1 como las fuentes.

2.4.1.2 como los monumentos.

2.4.1.3 como las estructuras urbanas.

2.4.1.3.1 para recreación estética

2.4.1.3.2 con uso para el descanso-  
(sentarse y pasear).

2.4.1.4 Como esculturas y estructuras recreativas (parques para niños).

2.4.2 El problema del arte urbano es especialmente - complejo.

2.4.2.1 El problema mayor es el desarrollo - explosivo de la ciudad.

2.4.2.2. Con el rápido crecimiento y la necesidad de un cambio de las vías de tránsito, muchos elementos escultóricos— que antes tenían su justificación dentro

de la ciudad, cambian totalmente de ca  
rácter.

2.4.2.2.1 Muy pocas obras escultóri-  
cas pueden competir con los  
edificios que los rodeaban.

2.4.2.2.2 Como una solución está la -  
alternativa que tiende a un -  
lenguaje relacionado con la -  
arquitectura contemporánea  
a base de "estructuras pri-  
marias".

2.4.2.2.3 Otra solución es lo contra-  
rio: la yuxtaposición de la-  
escultura urbana (solución  
casi horizontal).

### 3. La escultura.

3.1 Una escultura (forma) se compone de líneas, puntos, -  
volúmenes. Esos complejos poseen una unidad, una in-  
dividualidad.

3.1.1 Una parte en un todo es algo distinto a esa parte  
aislada o en otro todo, a causa de las propieda-  
des que debe a su lugar y a su función en cada -  
uno de ellos.

- 3.1.2 Cada carga constituye una forma fuerte.
- 3.1.3 La definición entre las formas fuertes y débiles tiene gran importancia; es la base de la valoración de las formas.
- 3.1.4 Si un cambio se produce en uno de los factores - que determinan una condición de equilibrio de - la escultura, el efecto de este cambio afecta su integridad.
- 3.2 Llegando por el camino de figurativismo o constructivismo, el objetivo está en la captación y realización de la forma en la totalidad de su existencia espacial.
- 3.3 Considerando el volumen como entidad común de la arquitectura y la escultura, para sentir y cualificarlos, - se necesita el desplazamiento del espectador alrededor del núcleo.
- 3.4 La unión de la arquitectura y la escultura tiene 3 categorías:
  - 3.4.1 La integración (o incorporación).
  - 3.4.2 Aplicación (o adición).
  - 3.4.3 Confrontación (sea por separación o por combinación).
- 3.5 La escultura es esencialmente la ocupación del espacio: construcción de un objeto con vacíos y partes sólida, -

masa y vacío, sus variaciones y tensiones recíprocas y su equilibrio, para ser adecuada a la vida real.

3.5.1 Debe ser basada en fundamentos de espacio y - tiempo.

3.5.2 Debe dejar de ser imitativa y descubrir nuevas formas.

3.6 La escultura monumental tiene su existencia con pauta propia.

3.6.1 Lo monumental, no es lo grande, sino lo que en su concepción se expresa con fuerza y elevación tales, que nos manifiesta una óptima escala de - la obra del arte.

3.6.2 La monumentalidad casi siempre tiene que estar de acuerdo con la verdadera grandeza natural.

3.6.3 Las características de lo monumental son: necesidad, serenidad y permanencia.

3.7 Las fuentes con efectos del agua y formas escultóricas toman importancia en la solución plástica de los lugares públicos (plazas y parques).

3.8 El escultor como artista plástico está dando más y más buenos ejemplos de la colaboración con los arquitectos e ingenieros, participando con el relieve.

3.8.1 Aprovechando la pared, que es un elemento ar-

quitectónico, el relieve lo convierte en pared -  
artística.

3.8.2 El relieve es una buena oportunidad para lograr  
la integración plástica (con la arquitectura).

3.9 Las esculturas para juegos de niños, aparte de otras -  
características que tiene forma escultórica, deben tener la invención adaptada a los niños y sus necesidades psicológicas y físicas.

3.10 En los trabajos modulares, la repetición de los elementos simples se usa para obtener un balance estético: --  
La calidad de una obra modular depende mucho de la capacidad del artista de lograr interesantes planos, --  
líneas, volúmenes, vivencia y dinamismo.

3.11 Con ayuda de las artes plásticas las carreteras pueden transformarse en un suplemento de la belleza del medio ambiente: Las formas escultóricas colocadas junto a las autocarreteras resultan la integración plástica -  
que debe ser simple por el movimiento del espectador.

3.12 Para la escultura urbana, la resistencia del material a los fenómenos meteorológicos, es un factor importante.

3.13 El color, con su efecto, participa en la representación de las formas escultóricas. Cada color tiene su peso -  
óptico.

- 3.13.1 La disonancia entre forma y color no es necesariamente "disarmónica" sino que, por el -- contrario, es una nueva posibilidad y por eso armónica.
- 3.13.2 El número de colores y formas es infinito y -- así también son infinitas las combinaciones y -- al mismo tiempo los efectos.
- 3.14 El espacio posee un significado especial para la mente colectiva de nuestra época y la obligación del escultor es encontrar soluciones concretas de acuerdo con ese significado.
- 3.14.1 El espacio no debe ser un volumen monolítico, sino una imagen cinética de la extensión continúa.
- 3.14.2 Considero como muy importante la nueva ma-- nifestación del arte público, al buscar la armonía del arte y la naturaleza.
- 3.14.3 Apoyándose en el orden natural y las formas -- hechas por los artistas, se edifica un conjunto -- que se complementa dando nuevos valores.

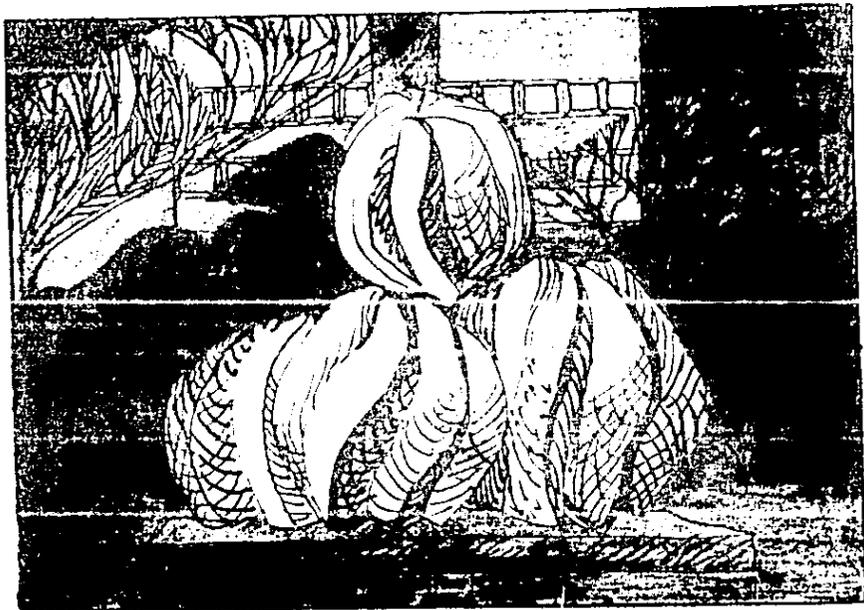
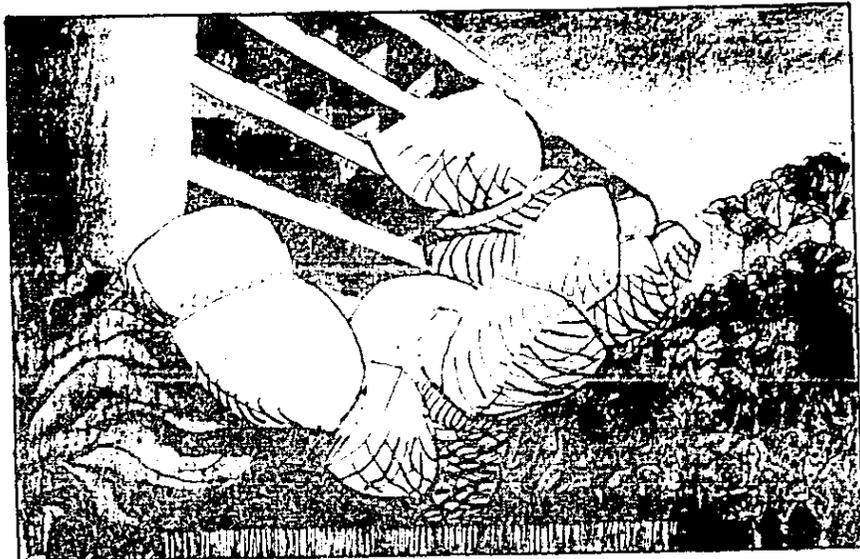
#### 4. Integración plástica.

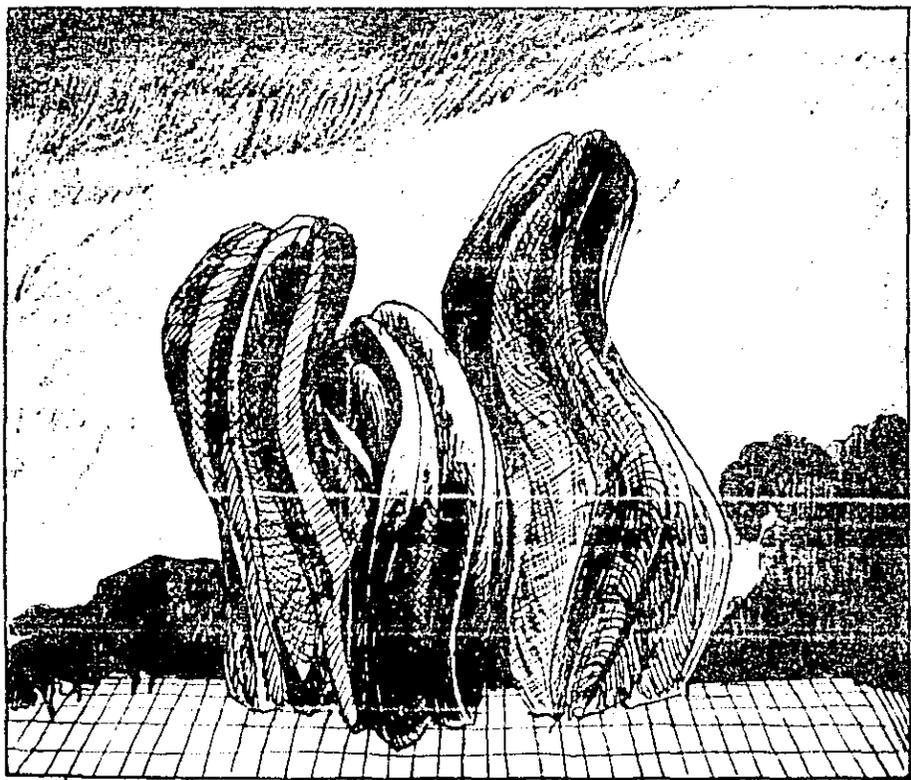
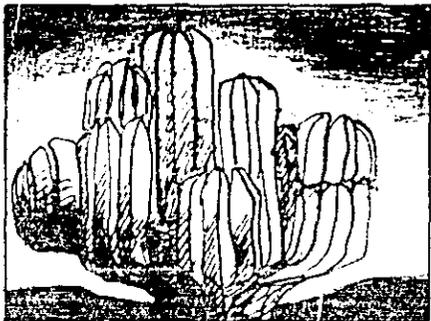
El espacio posee un significado especial para la mente colectiva y la obligación de escultores es encontrar soluciones concretas de acuerdo con ese significado.

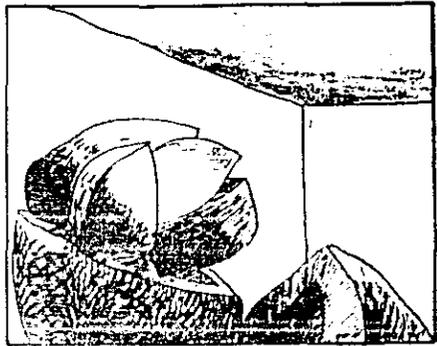
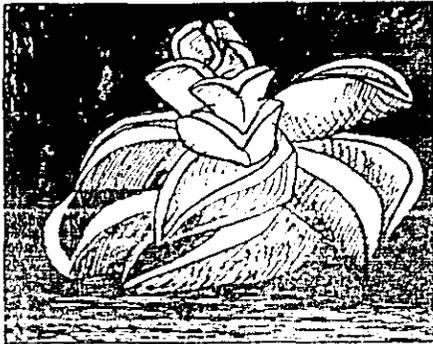
- 4.1 El espacio no tiene que ser un volumen monolítico sino como una imagen cinética de la extensión continua.
- 4.2 Nuestro cuerpo es la unidad de escala que nos permite establecer un sistema finito de relaciones con el espacio infinito.
- 4.3 Las posibilidades de la verdadera integración plástica son enormes y por este camino se debe buscar plena colaboración y un nuevo espíritu de los espacios arquitectónico-escultórico-pictóricos.
- 4.4 Integrar significa unir entidades autónomas para formar con ellas un todo orgánico en el que cada uno de los componentes ayude su función definida y están en la unidad con categoría.
- 4.5 En la integración plástica (como el concepto plástico) - la arquitectura, la escultura y la pintura hacen reafirmación artístico-formal de sus artes aliadas.
- 4.6 Mi ideal es realizar composiciones que tengan una forma plena integrada por volúmenes de distintos tamaños y secciones que se unen en una relación espacial.

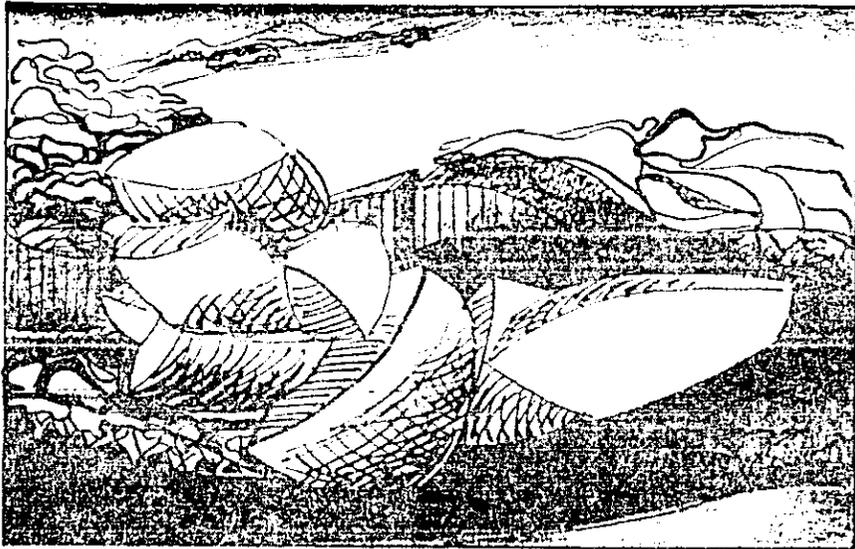
- 4.7 Es importante crear un arte total sin barreras que --  
amalgamen e integren todotipo de expresiones.

**ILUSTRACIONES DE DISEÑOS ESCULTORICOS EN ESPACIOS IMAGINARIOS QUE PODRIAN REALIZARSE EN ESPACIOS ESPECIFICOS.**









## BIBLIOGRAFIA

- Alexander, Christopher, La estructura del medio ambiente,  
1976, Editorial Futuro.
- Bartley, Howard, S., Principios de percepción.  
1976, Editorial Trillas, México.
- Beltrán, Félix, Acerca del diseño,  
Cuadernos de la revista Unión.
- Forgus H., Ronald, Percepción  
1976, Editorial Trillas, México.
- García Ponce, Juan, Felguerez  
1976, Colección de Arte 30, UNAM, México.
- Garoni, E. Proyecto de Semiótica  
Colección Comunicación Visual,  
Editorial Gustavo Gili, S. A. Barcelona
- Gropius, Walter, Alcances de la arquitectura integral  
1963, Ediciones La Isla, B.
- Guillaume, Paul, Psicología de la forma  
Editorial Psique, Buenos Aires.
- Hadjunicolay, Nicolas, Historia del arte y lucha de clases  
1976, Siglo Veintiuno editores, México,  
España, Argentina.
- Ioray, Marcel, Concrete in Contemporary art  
Edicions Grifon
- Kandisky, De lo espiritual en el arte

- Kepes, Gyorgu, El lenguaje de la visión  
1976, Ediciones Infinito, Buenos Aires.
- Pardinas, Felipe, Metodología e Técnicas de Investigación en ciencias sociales.  
1977, Siglo Veintiuno editores, S. A. México.
- Reoad, Herbert, Orígenes de la forma en el arte.  
Editorial Proyección.
- Read, Herbert, Arte y alineación  
1969, Editorial Proyección.
- Read, Herbert, Imagen e idea  
Fondo de Cultura Económica, México.
- Read, Herbert, Las raíces del arte  
Ediciones Infinito, Buenos Aires.
- Read, Herbert, Arte y sociedad  
1975, Ediciones Península, Barcelona
- Rodríguez, Prampolini,(Ida). Una década de crítica de arte  
1979, Sep. Setentas 145, México.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, Antología textos de estética y teoría de arte  
1972, UNAM, México.
- Tibol, Raquel, Fernando González Gortazar  
Arte espacio.  
1977 Colección de arte 133, UNAM, México.

Trier, Eduard, Form and Space

Thames and Hudson, London

Worringer, Wilhelm, Problemática del arte contemporáneo

Ediciones Nueva Visión, Colección

Ensayos.