

00262
1
2je.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

EL MURO COMO ELEMENTO ESCULTÓRICO.

UN APORTE MEXICANO.

T E S I S

PARA OBTENER EL GRADO DE:
MAESTRIA EN ARTES VISUALES
ORIENTACION ESCULTURA.

P R E S E N T A

ANA BEATRIZ DELEON GOMEZ

DIRECTOR DE TESIS.
CARLOS BLAS GALINDO.

ASESOR DE TESIS.
OCTAVIO GOMEZ.

JULIO 1994.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



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.

La vida empieza dentro de un núcleo
y la creación, se dá a partir de la unión
entre dos seres.

Toda actividad humana requiere del
esfuerzo allado, ya sea que la colaboración
se dé en el aspecto moral o sea inherente
al proceso mismo. El hombre no es uno solo,
no debe estar solo.

No importa que tan descabellado pueda
parecer para algunos un proyecto,
siempre hay no alguien; sino mucha
gente dispuesta a correrse el riesgo
de creer en él y apoyarlo.

Este trabajo no solo es una evidencia
de ello, sino que además es una prueba
de que El Muro, también puede unir.

Gracias al SEÑOR por haber hecho
coincidir el espacio y tiempo a todas
las personas que se tomaron el tiempo
para participar conmigo de una u otra
forma en esta aventura y hacerla posible.

INDICE

"EL MURO COMO ELEMENTO ESCULTORICO. UN APORTE MEXICANO"

INTRODUCCION	5
------------------------	---

CAPITULO 1.

"CONCEPTOS DE ESCULTURA Y PERCEPCION DEL ESPACIO"	8
---	---

1.1. CONCEPTOS DE ESCULTURA.	11
1.2. PERCEPCION DEL ESPACIO	15

CAPITULO 2.

"CORRIENTES ARTISTICAS DE LAS QUE SE PARTE PARA ESTA INVESTIGACION"	19
--	----

2.1. CUBISMO	21
2.2. DADAISMO	24
2.3. SUPREMATISMO	27
2.4. CONSTRUCTIVISMO	30
2.5. DECONSTRUCTIVISMO	34
2.6. MINIMALISMO	40

CAPITULO 3.

"APORTES DE LA ESCULTURA MEXICANA"	42
--	----

3.1. LUIS BARRAGAN	44
3.2. MATHIAS GOERITZ	51
3.3. MANUEL FELGUEREZ	62
3.4. FERNANDO GONZALEZ GORTAZAR	65
3.5. FEDERICO SILVA	71

CAPITULO 4.

"ANTECEDENTES DEL USO DEL MURO"	77
---	----

4.1. ESTELAS	79
4.2. CAPILLAS ABIERTAS	83

CAPITULO 5.

	"EL MURO Y SU CARGA HISTORICA"	88
5.1.	LA MURALLA CHINA	91
5.2.	EL MURO DE LOS LAMENTOS	94
5.3.	EL MURO DE BERLIN	95
5.4.	EL MURO DURANTE LA GUERRA EN EL SALVADOR	99

CAPITULO 6

	"EL MURO"	101
6.1.	EL SIMBOLISMO	104
6.2	LA FORMA	107
6.3	LOS MATERIALES	110

CAPITULO 7

	"FORMAS ESCULTORICAS PARTIENDO DEL MURO"	113
7.1.	EXPERIMENTACIONES	116

	CONCLUSIONES	132
--	------------------------	-----

	BIBLIOGRAFIA	137
--	------------------------	-----

INTRODUCCION

La función del arte es inventar nuevas realidades y visiones, usar la imaginación para proponer al mundo nuevas formas de vida. Ayudar al no artista a ordenar su universo cultural.

El espíritu o la conciencia del hombre progresa, aunque lentamente, mediante la conquista de la realidad, con lo cual entendemos la invención de nuevas imágenes que representen la naturaleza de esa realidad, según se presenta en la conciencia del artista.

El arte trans-figura, transforma lo visible en lo invisible y lo transitorio en lo imperecedero.

Una actividad artística ilimitada y desmedida llena el vacío. Las ruinas son una metáfora romántica del transcurrir del tiempo, equivalente a las actuales imágenes que representan la transtoriedad.

Cada época debe redefinir los conceptos de expresión y de espacio. El arte nunca fué considerado cosa tan obvia como en éste momento en que es un problema. Jamás se le consideró tanto como patrimonio de todos como hoy en que no le pertenece a nadie.

Los chinos llaman Chi, la fuerza universal que fluye por cuanto existe y que el artista debe transmitir a sus creaciones, si es que han de influir en los demás.

Aunque el empeño de representar espacio es un propósito legítimo en un artista, también es legítimo crear volúmenes cuyos fines espaciales tengan una función expresiva.

Del mismo modo que una hoja o una concha adoptan una forma determinada, por la acción de fuerzas físicas sobre la materia animada, por una energía interna, la obra de arte debe tomar su forma como resultante de la actividad creadora del artista en lucha con el material.

La escultura mágica, concentra y cristaliza emociones que son más públicas que personales y suponen, en relación con la sociedad, más bien una expresión de la conciencia colectiva.



Stonehenge

La actividad mágica, suministra al mecanismo de la vida practica la corriente emocional que lo impulsa. Por eso la magia es una necesidad de toda clase y condición de hombres y se halla presente de hecho en toda sodedad sana.

La situación actual de la escultura, se caracteriza por un movimiento en el que México, desde muchos años atras, desempeña un papel importantísimo en el ámbito mundial: La escultura transitable, asegura Juan Acha. (1)

El Iniciador, en primer lugar fue Luis Barragan, él es quién introduce por primera vez un elemento muy mexicano que es el muro coloreado, no como sostén, ni como partición, sino como elemento escultórico.

Transformándo el muro en escultura, hago miás las palabras de Agustín Hernández, en su poema "Espacios Simultáneos".

Quiero comprender
ese punto de contacto
entre el volúmen
y el espacio.

Y en otra estrofa del mismo poema añade:

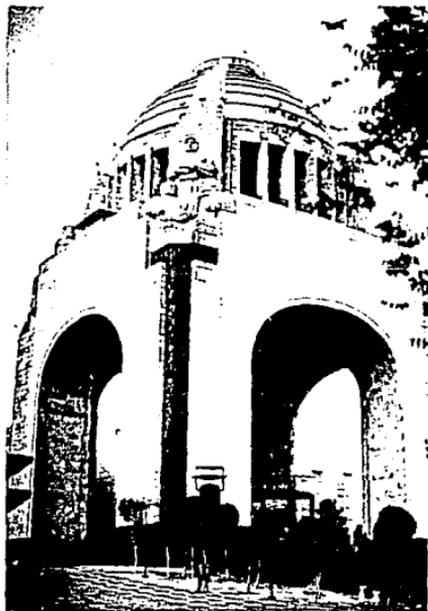
Modelar el espacio
poder estar
afuera y adentro
al mismo tiempo
eso deseo:
¡Su verdadero Espacio-Tiempo! (2)

C A P I T U L O 1

CONCEPTOS DE ESCULTURA Y PERCEPCION DEL ESPACIO

Podría decirse que la humanidad, a lo largo de su historia y en sus diferentes manifestaciones culturales, ha ido expresándose estéticamente mediante la transformación de los espacios que ha poblado; artistas espaciales han ido creando conjuntamente enormes escenarios en donde cada grupo ha representado sus mitos y ha comulgado simbólicamente.

La Historia del Arte nos enseña que desde época inmemorial el hombre se ha servido del arte escultórico como medio necesario inmortalizar acciones heroicas importantes.



"Monumento a la Revolución"

Fechas que no deben olvidarse y todo aquello de que pueda sentirse orgulloso y así conservarse en el recuerdo y legarlo a futuras generaciones. Otras veces la vanidad de dignatarios y poderosos dominadores de pueblos, han hecho cincelar la historia de sus extraordinarias acciones y modelar sus esfiges para lograr plásticamente la inmortalidad, siendo ésto un síntoma muy humano del instinto de conservación y el ardiente deseo de supervivencia.

Monumentos, estelas, estatuas, relieves, bronce, existen desde antes de ser construidas las pirámides de Egipto y otras más de Mesoamérica. Estas construcciones gigantes, y de menor magnitud, fueron una forma de escribir la historia: El monumento siempre ha estado ligado a la historia.

El hombre en todo el mundo enfrenta problemas relacionados con el espacio concreto. A partir del Renacimiento hemos sufrido 600 años de ilusión del espacio, por lo que nos hemos olvidado de su percepción corporal.

La escultura como diálogo con el espacio, organizándolo y afectándolo, es la conspiración plástica en la que se forma la primera aproximación al concimiento del espacio.

Naum Gabo se refiere al quehacer escultórico como la creación de esculturas que sean una imagen vital de espacios y tiempo. (3)

El escultor es un individuo que pertenece al grupo con el que convive, ya que la eficacia experiencial de su obra dependerá del conocimiento que éste tenga, de las necesidades más profundas que desee superar esa comunidad con sus ritos.

La ciudad es el contexto en que se multiplican un conjunto de espacios, creados artísticamente para proporcionar diversas experiencias a partir de las cuales cada grupo pueda participar, estéticamente de su sistema simbólico.

El espacio, ahora más que nunca, es un punto de discusión en varias ramas del quehacer social. El ser humano se queja de no satisfacer sus necesidades básicas, en el espacio que le ha sido asignado para su desarrollo. La escultura trata el tema del espacio bajo el concepto del arte como creación del espíritu, por ende nos acerca a vivir en armonía con nuestro universo.

1.1.

CONCEPTOS DE ESCULTURA

La obra escultórica es trascendente, debido a su integración con la geografía e historia, que afecta también al espectador, con quien entra en contacto directo, involucrándolo en la búsqueda de nuevas experiencias que lo enriquecen como individuo, miembro de una sociedad.

Se ha dicho que la escultura tiene dos maneras de ser: o construyendo algo en el espacio o le quita algo a un volumen existente. Tanto la arquitectura como la escultura se ocupan de la relación entre las masas.



Fedenco Silva
"Serpientes del Pedregal"

En la práctica, la arquitectura no es una expresión pura, pues tiene una finalidad funcional o utilitaria, lo que la limita.

La escultura con más naturalidad, puede usar ritmos orgánicos, puede intentar la exploración del mundo y de la forma pura, con mucha más libertad.

La escultura es distinta de la arquitectura, crea organismos que deben ser completos por sí mismos. Una escultura debe tener vida y forma propia, tendría vida y se expandirá.

La escultura cuando va más allá del pequeño formato, tiene que enfrentar la organización de espacios habitables conforme a las necesidades de especulación con el suelo y con lo que se levante sobre él. Esto produce dos efectos sobre el trabajo escultórico: tiende a imponer códigos volumétricos decididos por la arquitectura y el urbanismo; a su vez, esto determina prioridades en el uso de materiales y en su apariencia.

La escultura es un manejo del espacio y de la luz, entonces forzosamente, tiene que haber una relación interdisciplinaria entre el escultor, el ecólogo, el arquitecto y el urbanista.

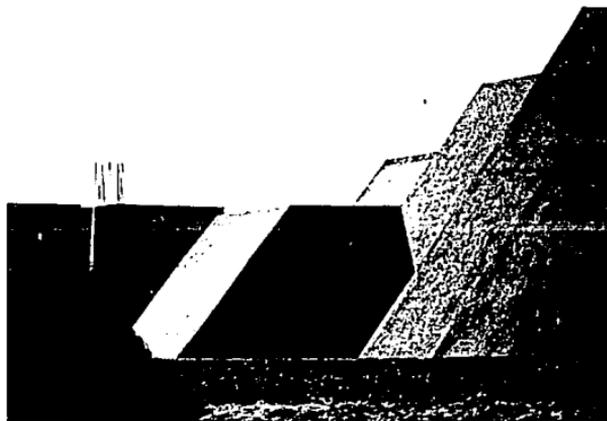
Y si antes se empleaban esculturas y murales en los espacios habitables y en los urbanos, hoy éstos están estructurados por un escultor, arquitecto ó urbanista, con el empleo del color y de las texturas o relieves como elementos del muro arquitectónico, al servicio de los espacios reales.

"Algo definitivo de hoy es la escultura urbana. Es mucho más significativa la escultura de integración a la arquitectura, que la de pequeña dimensión. Nunca como antes ha sobresalido ésta tendencia a lo monumental. Ahora desgraciadamente la escultura la están haciendo los arquitectos, entonces la integración ya no cabe en este momento, porque el arquitecto se siente escultor y hace que la escultura se integre a su obra arquitectónica, que no tiene nada que ver con el concepto mental de un escultor", según opina Angela Gurúa.(1)

La escultura monumental requiere adecuarse a la arquitectura y al urbanismo. En éste sentido, toda escultura en el campo es un proyecto de urbanización y por lo tanto de adecuación al crecimiento de las ciudades. Pero el problema es que la escultura tiene su propia legalidad no reductible a las necesidades simples y directas de la arquitectura y el urbanismo.

Esto la obliga a replicar contra la adecuación y cuando no lo hace, se transforma en señal mercantil.

En las obras bellas nada es gratuito, conforman un universo signifiante que transforma, muchas veces por ausencia, lo gastado, lo grotesco involuntario, lo insignificante. Mucho tiene que ver la escala en esto porque la industria ha impuesto una visualidad rápida, sólo gozamos lo obvio, lo más espectacular.



En primer plano - Federico Silva. "Serpientes del pedregal"

Al fondo - Mathías Goeritz. "Corona del pedregal"

La escultura ambiental se refiere al hecho que muchas estructuras primarias, están diseñadas para envolver al espectador, a quien se invita a entrar a circular entre ellas. Es ésta función de espacio articulado lo que las distingue y las relaciona con la arquitectura.

Toda obra de arte espacial es una producción conjunta en la que objetos y actividades se conjugan para dar lugar a una obra que supera la suma de sus significados.

Una teoría de la escultura, todavía por elaborar, sería la única capaz de justificar y explicar los cambios espaciales y conceptuales de éste arte.

1. 2

P E R C E P C I O N D E L E S P A C I O

El espacio lo es todo, porque el tiempo no anima ya la memoria.

La memoria no registra la duración concreta, sólo es posible pensarlas, sobre una línea de un tiempo abstracto, privado de todo espesor donde encontramos esos fósiles de duración.

Que la vida es un teatro es casi un lugar común en el mundo de la literatura, y ésta es la idea que Erwin Goffman elige para definir la relación entre el hombre y espacio.

En cambio A. Moles observa al individuo como copartícipe de una serie de representaciones ritualizadas que se llevan a cabo en escenarios creados exclusivamente ó utilizados para tal fin. Deben entonces crearse una serie de escenarios suficientes para que sus componentes lleven a cabo estas representaciones. (4)

El espacio ha de entenderse no como un concepto abstracto, sino como el significado que adquieren un conjunto de dimensiones en las que se vive; dimensiones que condicionan, en función de sus características, la forma de vivir que se producen en su interior. Y todos los espacios de nuestras soledades pasadas, los espacios en donde hemos sufrido de la soledad o gozado de ella, donde la hemos deseado o la hemos comprometido, son en nosotros inborrables, y además, el ser no quiere borrarlos. Sabe por instinto que esos espacios de su soledad son constitutivos.



Federico Silva. "Serpientes del pedregal"

La sensación que el hombre tiene del espacio, está relacionada muy de cerca con su sensación de sí mismo, que es una íntima transacción con su medio.

Puede considerarse que el hombre tiene aspectos visuales, táctiles, y térmicos de su propia persona que pueden ser inhibidos o favorecidos en su desarrollo por el medio.

Ninguna intimidad auténtica rechaza. Todos los espacios de intimidad se designan por una atracción. Su estar es bienestar. Es a la región de la intimidad, a la región donde el peso psíquico domina.

El espacio captado por la imaginación, no puede seguir siendo el espacio indiferente, entregado a la medida y a la reflexión del geómetra. Es vivido. Y es vivido no en su positividad, sino con todas sus parcialidades de la imaginación.

Concentra al ser en el interior de los límites que protege el juego del exterior y de la intimidad no es, en el reino de las imágenes, un juego equilibrado.

La percepción del espacio no es cuestión de lo que pueda percibirse sino de lo que pueda eliminarse. Comentando la percepción del espacio, distingue el pintor Georges Braque entre el espacio visual y espacio táctil del siguiente modo: El espacio visual separa al espectador de los objetos, mientras que el espacio táctil separa los objetos unos de otros.

Subrayando la diferencia entre éstos dos tipos de espacio y sus relaciones con la experiencia del espacio, decía que la perspectiva científica no es sino una treta visual que hace imposible al artista comunicar la cabal experiencia del espacio. (4)

El exceso de espacio nos asfixia mucho más que su escases.

Jules Supervielle conoce el vértigo exterior, habla de una Inmensidad Interior, y así los dos espacios de los dentro y los de fuera truecan su vértigo.

Lo de afuera y lo de adentro son, los dos íntimos; están prontos a Invertirse. A troncar su hostilidad. Si hay una superficie límite entre tal dentro y tal fuera, dicha superficie es dolorosa en ambos lados, se absorbe una mezcla de ser y de nada. El punto central de "estar allí" vacila y tiembla. El espacio íntimo pierde toda su claridad. El espacio exterior pierde su vacío.

Normalmente, la agresión es consecuencia del debido espaciamiento de los animales, para que no sea tan grande su número que se destruyan con él. Cuando el apijamiento es demasiado grande a consecuencia de los aumentos bruscos de la población, las acciones recíprocas se intensifican, y la tensión estresante es cada vez mayor.

"Y del pasado y del futuro
se desprende lo permanente:
el espacio"

R.M. Rilke (12)

Antes de que puedan convertirse en una construcción material, los conceptos de espacio y tiempo deben pasar a través de la sensibilidad humana y en éste proceso, adquieren deformaciones, es decir modificaciones estilísticas, que son inseparables del elemento humano que las concibió.

El espacio
me ha dejado
siempre silencioso

Jules Vallès, L'Enfant (5)

C A P I T U L O 2

CORRIENTES ARTISTICAS DE LAS QUE SE PARTE PARA ESTA INVESTIGACION

La obra de arte y en éste caso la obra escultórica tiene un respaldo en los conceptos de los que parte el artista para su creación.

En los últimos años no se ha dado un movimiento artístico conjunto que unifique o cree nuevos criterios; sería muy complicado estudiar cada caso.

Básicamente la obra producida resulta ser la mezcla de principios de éste ó aquel movimiento tomando y retomando conceptos, un ejemplo de esto, sería el caso de corrientes como el deconstructivismo.

Resulta fundamental para la Investigación exponer las bases de movimientos que han servido de punto de partida a los productores de arte que nos atañe en ésta investigación.

La obra tridimensional es la base para considerar cada corriente artística, por lo que cada una está explicada enfocando únicamente lo que tiene relación directa con el uso de las tres dimensiones.

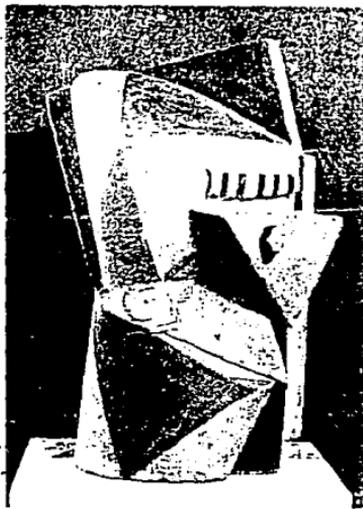
2 . 1 .

C U B I S M O

Es inevitable hablar de Cubismo cuando se trata el tema de la escultura moderna y contemporánea. Sobre todo porque es en el cubismo donde se cimentan muchos de los conceptos de donde parte el resto de las corrientes incluso las desarrolladas hoy en día.

El Cubismo es un resultado del trabajo de Paul Cezanne, visto por Pablo Picasso y Georges Braque, en que se le dá importancia al plano semántico; se secciona y yuxtapone la imagen para satisfacer la composición.

La importancia de Cézanne en el cubismo, estriba en el enlace entre la forma de profundidad usada por este artista, modelando la figura en el espacio y la simplificación de superficies en la escultura negra y romántica.



Henri Laurens
Cabeza 1917



Jacques Lipchitz
Cabeza 1915

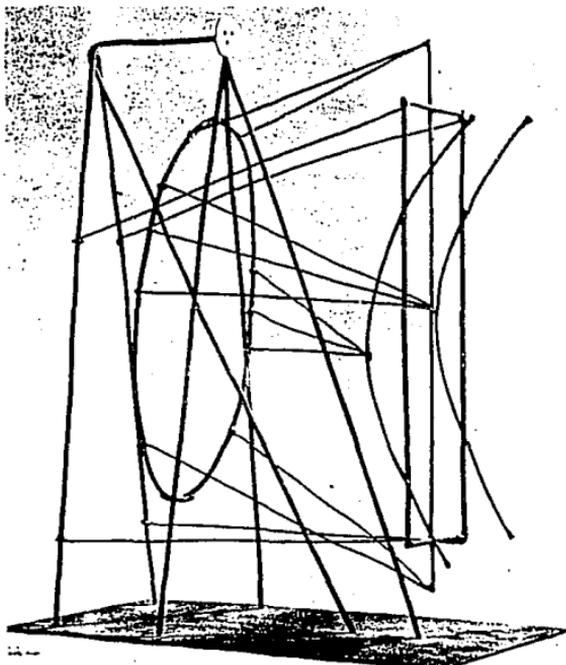
Uno de los puntos de vista podría ser combinado con el otro, para producir la necesaria síntesis del movimiento bidimensional y volumen tridimensional.

La obra escultórica cubista crea andamiajes de planos", para emplear los términos de Henry Kahnweiler, " que permita que la luz refuerce la impresión de estructura sólida, antes que destruirla".

DIBUJO EN EL ESPACIO

Una de las innovaciones importantes de Pablo Picasso fueron las "Jaulas Espaciales", que construyó en 1930. La idea es definir el espacio con trazados de alambre, un dibujo en el espacio, lo que constituye una negación de los tradicionales valores de solidez y ponderabilidad de la escultura. Como modelos de grandes monumentos, en los que los seres humanos pudieran entrar y tener así conciencia del espacio delineado.

Alexander Rodchenko y otros constructivistas rusos habían tenido las mismas ideas con fecha tan temprana como 1920.



Pablo Picasso "Construcción en alambre 1930"

2 . 2 .

D A D A I S M O

A principios de 1916 Hugo Ball, un poeta y filósofo alemán, refugiado de guerra en Suiza, fundó el Cabaret Voltaire en un bar llamado "La Meierel", situado en un barrio de mala reputación en la excelentemente reputada ciudad de Zurich. El cabaret Voltaire era un cruce entre *night-club* y círculo artístico, planeado como centro de diversión artística.

A finales de febrero era patente que hacía falta un nombre bajo el que acoger al nuevo movimiento. El nombre, al parecer, lo encontraron accidentalmente Hugo Ball y Richard Huelsenbeck, cuando ojeaban un diccionario alemán-francés: "Pongámosle Dada" ...

Dijo: "Nos viene que ni pintado". El primer sonido que dice el niño, expresa el primitivismo, el empezar desde cero, lo que nuestro arte tiene de nuevo", señala en su publicación Richard Huelsenbeck, *Dada Litas* 1936 en *Dada Painters and Poets*, Motherwells (editor) Nueva York, 1951. Esta versión ha sido refutada por Tristan Tzara, quien afirma que él fue quien encontró la palabra, y otro tanto ocurre con el significado, del que en otras fuentes se sugiere que es *caballo de madera*, en francés o la forma humana de decir sí (da, da).

La velocidad con que su nombre se propagó después de la guerra, indica que sus actitudes y actividades ya existían. Fue un movimiento Internacional que no estuvo limitado a Europa, también se dió en Nueva York.

Anarquistas más que socialistas, protofascistas en algunos casos, los dadaístas adoptaron el lema de Bakunin: "¡ La destrucción es también creación ! " querían escandalizar a la burguesía (a la que consideraban responsable de la guerra) y estaban dispuestos a utilizar todos los medios al alcance de una imaginación macabra: Hacer cuadros con desechos o exaltar objetos escalofríos como botelleros u orinales, a la dignidad de arte.

El objetivo de Dada era acabar con las decepciones que le causaba al hombre la razón y recobrar el orden de lo natural y no razonable. Dada quería sustituir el absurdo lógico de los hombres de hoy por el sinsentido lógico. Se pronuncia contra la mecanización del mundo.

Tuvo mucha importancia para el desarrollo futuro de la escultura la eliminación de toda distinción formal entre la pintura, el relieve, la escultura en redondo y el objeto ya hecho. En realidad, ciertas obras de los dadaístas pueden ser clasificadas indiferentemente como pintura o escultura, y separarlas en aras de una limpia historia de cualquiera de las dos categorías, ésto equivale a destruir su significado histórico.



Jean Arp Stamols 1960

Los Dadaístas continuaron produciendo arte (o lo que debido a un subiguiente proceso de osmosis se ha convertido en arte), pero cada uno siguiendo su propia dirección. Dada, además, tenía un carácter ligeramente diferente en sus distintos lugares de asentamiento.

Por un lado estaban aquellos como Hugo Ball y Jean Arp, que buscaban un nuevo arte con el que sustituir un esteticismo gastado e irrelevante, y por el otro aquellos que como Tristan Tzara y Francis Picabia, estaban empeñados en la destrucción por medio de la burla, y además estaban dispuestos a explotar la ironía de su posición bulándose del público en relación con su identidad social como artistas.

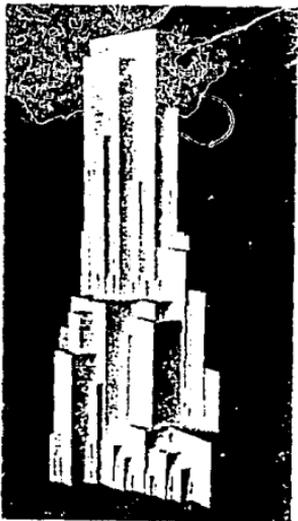
2 . 3.

S U P R E M A T I S M O

El suprematismo no es un movimiento artístico sino una actitud mental. Fue casi la obra de un sólo hombre Kasimir Malevich, surgió hacia 1913 en Rusia.

Expresar la cultura metálica de nuestra época era la intención de Malevich; no mediante la imitación, sino mediante la creación. Malevich despreció la iconografía tradicional del arte figurativo. Sus formas elementales estaban proyectadas para acabar con las respuestas del artista condicionado al entorno, como para crear nuevas realidades, no menos significativas que las de la naturaleza.

La geometría se basaba en la línea recta, la forma elemental que simbolizaba el ascendente del hombre sobre el caos de la naturaleza. La geometría se basaba en la línea recta, la forma elemental que simboliza el ascendente sobre el caos de la naturaleza.



Kasimir Malevich
"Arquitectura" 1924-1925

El cuadrado imposible de encontrar en la naturaleza, era el elemento suprematista básico: el fecundador de todas las demás formas suprematistas. El cuadrado era un rechazo al mundo de las apariencias y del arte anterior.

En 1915, se expuso en la capital de Rusia su pintura consistente en un cuadrado negro sobre fondo blanco, junto con otros lienzos de similar naturaleza suprematista.

Los críticos no captaron la verdadera naturaleza de esa forma todopoderosa.

No era un cuadrado vacío, estaba lleno de la ausencia de objeto alguno, estaba lleno de sentido.

Malevich creía que el arte no tenía que tener utilidad, no debía nunca satisfacer necesidades materiales. El artista está obligado a mantener su independencia espiritual, con miras a crear.

Se opuso a la sumisión del artista al estado, del mismo modo que rechazó la obediencia a las apariencias naturales, *El artista debe ser libre* se mantuvo rechazando cualquier especie de arte propagandista, porque quienes se someten a ese poder son llamados colaboradores leales del estado, quienes conservan su individualidad, son considerados peggrosos.

Insistió en que el artista y los científicos crean de maneras diferentes. Y mientras que las obras creativas son eternas, los inventores de ciencia y tecnología son transitorios.

Advirtió que si el socialismo iba a depender de la ciencia, le esperaba un gran desengaño (6).

Las obras de arte son manifestaciones de la mente subconciente y esa mente es más infalible que la consciente.

El suprematismo no solo reflejaba la esencia material del mundo hecho por el hombre, sino que además comunicaba un anhelo por acercarse al misterio inexplicable del universo.

Las composiciones de Malevich, aunque reducidas a sencillas formas geométricas, parecen a veces referencias literarias a objetos reales: aeroplanos en vuelo, apilamientos arquitectónico que parecen vistos desde arriba.

2 . 4 .

CONSTRUCTIVISMO

Beneficio social y relevancia práctica, producción basada en la técnica y no actividades especulativas, como los anteriores artistas, eran los principios básicos del constructivismo. Creían que un orden social nuevo hace nacer nuevas formas de expresión y el comunismo se basa en el trabajo organizado y la aplicación de la inteligencia.

Rechazaron la representación burquesa y la interpretación de la realidad. Repudiaron la idea del arte por el arte. La orientación materialista de su trabajo revelaría según ellos estructuras formales nuevas y lógicas, las cualidades y expresividad innatas de los materiales.

Y en la fabricación de cosas socialmente útiles la misma objetividad de los procesos revelaría, por añadidura, sentidos nuevos y formas nuevas.

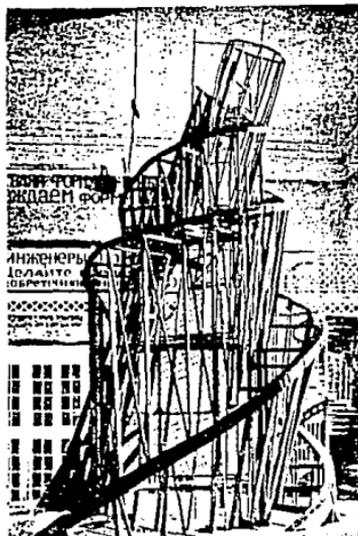
En Moscú el "Arte Laboratorio" de Vladimir Tatlin, en la medida que era utilitario, resultaba industrial más que artístico.

Wassily Kandinsky, Naúm Gabo, Antoine Pevsner, Alexander Rodchenko y El Lissitzky, juzgaron que la función del arte era más indirecta, que consistía en una investigación de los elementos básicos de espacio, volumen y color, con el fin de descubrir según ellos las capacidades estéticas, físicas y funcionales de estos materiales. La escultura y las construcciones el relieve parecieron ofrecer los mejores medios de demostración de tales capacidades físicas y funcionales, para el beneficio final de la producción.

Los constructivistas habían planteado que ya no era el artista sino el ingeniero quien ahora encontraba en las fronteras el nuevo estilo. Hicieron elogios de las formas sencillas, en su opinión había que limpiar edificios y objetos de exedencias ornamentales y moluscos acumulados en arte pasado. Abogaron por el edificio desnudo, por la pureza inherente a las formas elementales. Decían que los materiales elementales y la máquina contenían dentro de sí una belleza especial propia.

Para estos artistas, las formas geométricas y las áreas uniformes de colores puros estaban envueltas en un aura de orden, y orden era lo que ellos querían imponer sobre la sociedad.

Tatlin ideó un nuevo tipo de escultura que tomaría materias primas y objetos hechos y los ordenaría en un espacio "real" sin ninguna intención representativa. Los materiales, cada uno de ellos con sus propias cualidades plásticas, las cualidades específicas de la madera, el hierro, el vidrio, se combinan en una obra de arte, como materiales reales en un espacio real.



Vladimir Tatlin
"Monumento a la Tercera"
1919 - 1920

Al cabo de un par de años, la construcción había quedado emancipada del marco al cuadro; como fondo Tatlin tomaba el ángulo de una habitación, la construcción quedaba suspendida de un alambre entre las paredes y los planos interesantes de estas paredes representaban un papel esencial en la construcción espacial.

La idea constructivista no pretende unir el arte y la ciencia, ni tampoco indagar en las condiciones del mundo físico, sino sentir la verdad.

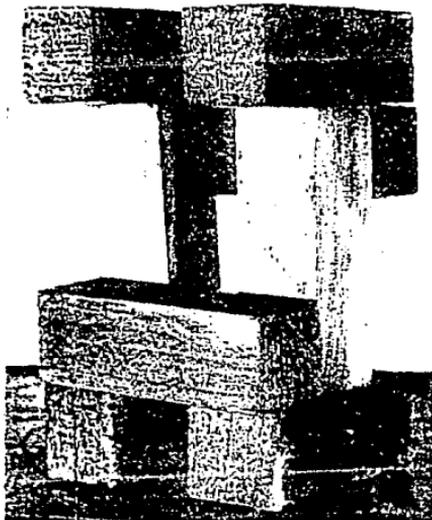
El constructivismo, dando al término su sentido originario, repudia el concepto de "Genio": Intuición, inspiración, expresión de sí mismo.

El constructivismo es didáctico, tiene una orientación fisiológica y no psicológica, está íntimamente ligado con la ciencia y la tecnología.

Era deliberadamente impersonal y las relaciones espaciales que creaban eran tan abstractas como una fórmula matemática; se ha señalado con frecuencia que estas construcciones se aproximan sin intención, a los modelos visuales que construyen los hombres de ciencias para ilustrar una fórmula algebraica.

Lo que estos artistas proponían era congruente con la argumentación de Marx de que el modo de producción de la vida material determina los procesos sociales, políticos e intelectuales.

El escultor mexicano Sebastian al referirse a este movimiento dice:
"El constructivismo Europeo es frío, calculador y muy exacto; el Latino-americano no es precisamente eso, yo le llamo "Vocación Constructiva". Lo que tiene nuestra geometría es sensualidad. El color y la forma se manejan en este sentido, tal vez de ahí el deseo de tocarlo". (1)



Alexander Rodchenko
"Construcción en Lejania"
1920

2 . 5 .

DECONSTRUCTIVISMO

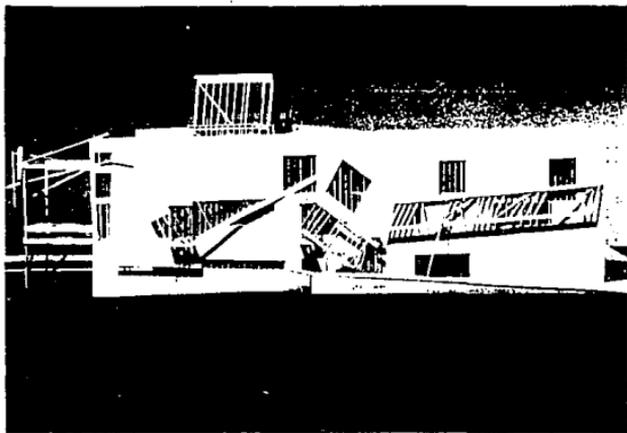
Phillip Johnson, en el verano de 1988 lanza lo que denomina arquitectura *Deconstructivista*.

En el museo de Arte Moderno de Nueva York, se exhibieron dibujos y maquetas de la nueva tendencia junto a pinturas y esculturas constructivistas. Esta asociación puede dar pistas acerca de los criterios en que se basa este movimiento.

Según los organizadores, los proyectos continúan las experiencias estructurales iniciadas por los constructivistas soviéticos, pero subvirtiéndolo el ideal de la perfección de los años veinte.

Las virtudes tradicionales de armonía y claridad se sustituyen por desarmonía, fractura y misterio.

Los arquitectos reconocen el carácter imperfecto del mundo moderno y persiguen expresar, en palabras de Johnson "los placeres de la Incomunidad" (7)



Frank O. Gehry
"Maqueta Casa Familiar "1975

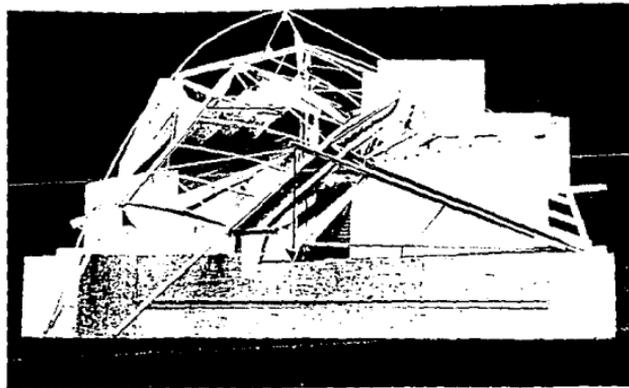
Las gramáticas formales constructivistas han influido en algunos arquitectos, y muy singularmente en los más jóvenes a través de la Architectural Association de Londres.

Peter Eisenman, ha llegado a las diagonales y a los planos fracturados como el resultado de un esfuerzo por dar expresión gráfica y constructiva al pensamiento estructuralista y posestructuralista francés.

Algo se ha construido, un sistema filosófico, una tradición, una cultura y entonces llega un deconstruccionista y lo destruye piedra a piedra, analiza la estructura y lo disuelve.

No es simplemente la técnica de un arquitecto que sabe cómo deconstruir lo que se ha construido, sino una investigación que atañe a la propia técnica, sobre la autoridad de la metáfora arquitectónica. También significa que la deconstrucción de la arquitectura será siempre laberíntica. No se trata de renunciar a un punto de vista en favor de otro, que sería el único y absoluto, sino de considerar los diversos puntos de vista posibles.

Vista así la arquitectura no es una cuestión de espacio, sino una experiencia de lo supremo, que no es superior, sino en cierto modo más antiguo que el espacio, por lo tanto es una espacialización del tiempo.



Coop Himmelblau
Remodelación de un ático" 1985

Así pues tenemos ciertos paralelismos formales entre las cúbicas de Frank Gehry, y los primeros trabajos de los racionalistas Vladimir Krinsky y Nicolai Ladovsky, cuya estética racionalista se ocupa de analizar el modo en que las disposiciones formales comunican sensaciones y emociones.

Resulta fundamental el recurso de comunicar un estado de ánimo iconoclasta así como el de cuestionar las normas sociales ladéando lo que convencionalmente estaba firme sobre la tierra

Al final de los años 80's, cuando la escultura ha avanzado sesenta años, el lenguaje común del constructivismo y el deconstructivismo, se está utilizando para hacer exactamente las formulaciones contrarias: manifestar no la corrección mecánica, sino la no-estructura, así como cuestionar la conectividades convencionales.

La vanguardia rusa no estaba interesada en introducir ningún otro código artificial en las formas: sólo le interesaba el poder de ciertas relaciones entre esas formas para transmitir sensaciones fundamentales en los espacios duales de la materia real y de la transmisión de energía, en los que habitamos casi por igual, sin que ninguno de ellos tenga preeminencia sobre el otro.

Su contribución fue la de aportar una claridad y un rigor únicos al análisis de las dos alternativas propuestas de lo espiritual y lo material en la nueva relación entre seres humanos, como agentes del conocimiento y el entorno que lo rodea.

Phillip Johnson se refiere a las semejanzas formales entre las dos corrientes "Tomemos por ejemplo el más obvio de los temas formales que repiten cada uno de ellos: la superposición en diagonal en formas rectangulares o trapezoidales. Este tema aparece también en la obra de vanguardia rusa. "La similitud, por ejemplo entre los planos alabeados de Vladimir Tatlin y los de Hadid es evidente" (7)



Iakov Chernikhov
Escenografía Teatral Constructivista
Leningrado 1931

En los edificios de Bernard Tschumi, la forma se construye según sus propios términos y no según los de la sociedad: antecede a la función y la crea, en lugar de ser consecuencia.

Uno de los principios explícitos y medulares de la Investigación formal en toda la vanguardia rusa era que esta desempeñaba el papel de lo que los arquitectos constructivistas llamaban un trabajo de laboratorio o de generador de lo que Alexander Rodchenko denominaba un inventario especial. Así se produjo un conjunto de material de investigación disponible para su uso futuro en problemas de diseño importante.

El constructivismo, por un lado, se centraba en un espacio tridimensional real de un tiempo real medible en la materia real en un espacio real, según Valdimir Tatlin.

El suprematismo, por otro lado, reafirmaba la posición integral y equivalente de la cuarta dimensión del tiempo experimental como factor que desmaterializaba la realidad cotidiana.

El tiempo era pues, el desmaterializador que hacía explotar lo material para convertirlo en espiritual y lo material era sustituido por la energía como tema central.

El nuevo estilo anguloso, que ha saltado ya de los bares y tiendas de moda a los museos y las plazas, se extenderá pronto al grueso de las viviendas y promociones comerciales siguiendo el camino habitual de difusión: de los pequeños proyectos de vanguardia a los grandes proyectos públicos de prestigio, y de ahí a la generalidad de la arquitectura de consumo.

Descarrilamientos calaminosos y amasijos de hierros o frutas geométricas, círculos, triángulos y cuadrados, atravesados por una flecha de una diagonal certera: tal parece ser el repertorio formal que la nueva arquitectura extrae sus antecedentes constructivistas o suprematistas.

La semántica deconstructivista sólo puede entenderse partiendo del análisis pormenorizado de los diversos enfoques de la vanguardia rusa.

2 . 6 .

MINIMALISMO

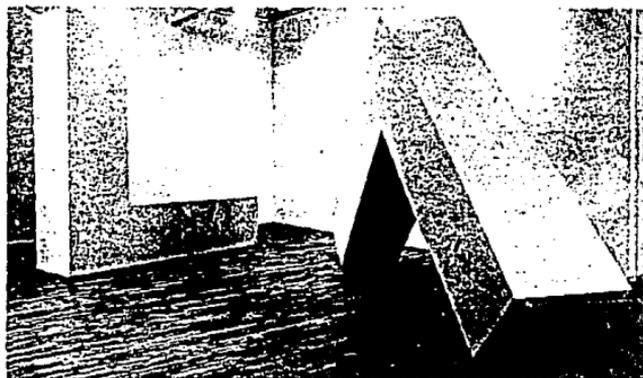
El arte ya no se preocupa por servir al estado y a la religión, ya no se desea ilustrar la historia de las costumbres, ya no quiere seguir teniendo que ver con el objeto, en cuanto tal, y cree que puede existir en y por sí mismo, sin necesidad de cosas.

El simbolismo se está consumiendo, haciéndose insignificante escribió Dan Flavin, "Estamos reduciendo el arte hasta el extremo de convertirlo en un placer neutral de ser accesible a todos. El Mínimo más absoluto que bastara para que exista un universo". (6)

Vladimir Tatlin añade: El espacio real y los materiales reales, esto sentaría las bases para un nuevo tipo de escultura, que había de tener la especificidad y fuerza de los mismos materiales, colores y espacio de la realidad y que aplicaría la estética y la tecnología". (6)

Representantes del Arte Mínimo ó ABC , son las obras de Don Judd, Dan Flavin, Carl Andre, Robert Morris, todas ellas tienen rasgos estilísticos comunes, formas predominantemente rectangulares y cúbicas de las que se ha depurado toda metáfora y significado, partes iguales entre sí y superficies repetidas.

"En lugar de hacer cortes en el material, ahora uso el material para que corte el espacio" señala Carl Andre. (6)



Robert Morris
"Sin Título" 1965

Como sucede en todas las obras minimalistas, la composición es un factor menos importantes que la escala, la luz, el color, la superficie, la forma o la relación con el entorno.

C A P I T U L O 3

APORTES DE LA CULTURA MEXICANA

El desarrollo de la escultura en México, sobre todo en la primera mitad del siglo, queda aislada de los enormes cambios del arte occidental en cuanto al manejo de la forma y el espacio. Podríamos decir que permanece estática, masiva, mientras que aire y movimiento se convierten en los elementos fundamentales de un nuevo concepto escultórico.

Pero los nuevos escultores que iban saliendo de las escuelas, tenían un interés renovado por la investigación y la experimentación, y ya no en sentido tradicional de la escultura pública.

A partir de los años cincuenta, en México se empieza a producir una serie de obras que logran aportar un elemento importante, el arquitecto Luis Barragán introduce el muro coloreado, como elemento escultórico, en el espacio público. México tiene la tradición de usar los espacios abiertos, por su gran densidad demográfica y por esos se desarrollan más los monumentos que servirán para realizar ritos.

Mathías Goeritz también hace importantes aportes al arte universal cuando desarrolla la *escultura traspasable* y a partir de entonces, artistas realizan su obra, aprovechando todos estos aportes, ya con su propia personalidad.

Luis Barragán, Mathías Goeritz, Manuel Felguerez, Fernando González Gortázar y Federico Silva, son algunos de los artistas que han trabajado utilizando el muro como elemento fundamental en sus obras.

De Luis Barragán y Mathías Goeritz tenemos la información bibliográfica que personas especializadas han escrito al respecto, apoyándose en esto, se puede deducir lo que para cada uno de ellos significaba recurrir al muro en sus obras. Mencionando los casos en que así se hizo.

Manuel Felguerez, Fernando González Gortázar y Federico Silva, nos expresan mediante entrevistas sus sentimientos con respecto al uso escultórico del muro.

Hay quienes utilizan el muro en su obra, respetando su función de delimitar un espacio y otros hacen uso únicamente de la forma plástica de este elemento, dejando completamente a un lado su utilización arquitectónica.

3 . 1 .

LUIS BARRAGAN

La obra de Luis Barragán es única, ya que expresaba de manera notablemente fiel su forma de pensar y de vivir, el respeto y el amor que siente por las tradiciones de su pueblo, a la vez que una extraordinaria sensibilidad en el uso del espacio, la luz y el color. Se ha llamado a su forma de expresión minimalista, es decir, la arquitectura mínima, sintética, sin agregados o sobrantes.

Luis Barragán nació en Guadalajara, Jalisco en 1902, se graduó de la Facultad de Ingeniería Civil de la Universidad de Guadalajara, en 1925, sin embargo es un arquitecto autodidacta.

En su viaje a Europa, se entusiasma mucho con la arquitectura islámica, africana y vernácula europea.

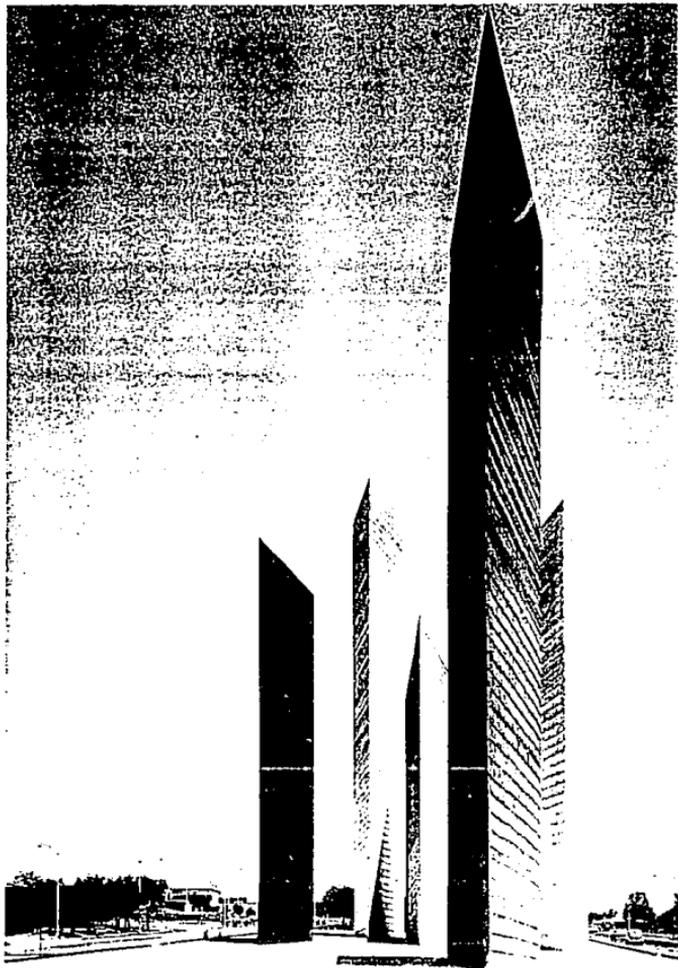
Barragán conoce a Ferdinand Bac, quien le mostró, una nueva y más profunda comprensión de los elementos básicos de la construcción: maderas, tejas, arcos, y como elementos naturales, las rocas, piedras, el agua y el horizonte mismo que tenían un lugar fundamental en el diseño. A su regreso de Europa se dedica a la construcción de casas habitación.

La década de 1940 - 1950 trae un cambio de actividades del artista. Abandona la arquitectura comercial y empieza a explorar el diseño de espacios abiertos en jardines y plazas. Un ejemplo de esto son los jardines del pedregal (1943 - 1952).

La intención de Barragán era crear una selecta sección residencial, perturbando en el menor grado posible aquel panorama insólito, casi lunar. Los muros de lava volcánica dividieron los lotes individuales; se preservó la vegetación autóctona, a la que se le agregaron cactus y pirules.

Casa Prieto fue la primera que construyó el arquitecto, dentro de su proyecto del pedregal, en 1943. Externamente el rasgo más vigoroso es el patio de entrada, un espacio cuadrado con muros sencillos, pintados de blanco y amarillo. Estos elementos son las primeras manifestaciones del enfoque abstracto y minimalista que caracterizó a su obra.

Poco después de haberse establecido en la ciudad de México, Barragán conoce a Jesús Reyes, originario también de Guadalajara. Pintor, anticuario; Reyes, era un apasionado defensor de la cultura indígena en México. Entre los dos personajes surgió una profunda afinidad y Reyes pronto se convirtió en una vigorosa influencia en la creatividad de Barragán.



Luis Barragán, Mathías Goeritz
Torres de Satélite 1957

En 1957, los promotores del fraccionamiento de ciudad satélite, le comisionaron la construcción del símbolo del lugar. Barragán invita a Mathías Goeritz, y con la ayuda de Jesús Reyes, proyectan las torres de satélite. Torres que en palabras de Lily Kasner son; "La escultura urbana por autonomía en México: formas abstractas, geométricas, que ofrecen un señalamiento crucial en el contexto urbano". (1)

Entre Barragán y Goeritz había una polémica sobre la verticalidad que en satélite se necesitaba, Barragán quería una enorme fuente horizontal para mostrar que en el fraccionamiento había agua. Goeritz negó rotundamente el espejo: "Las torres deben ascender al cielo, no reflejarse ni en el agua. Nada hacia abajo, todo hacia arriba, hacia Dios.. (3)

Las Torres de Satélite representan la primera vez que se da el minimalismo a ese nivel, colores primarios y geometría monumental.

"Ninguna narración, lema, relieve ó accidente entorpece la libre búsqueda de una expresividad plena, absolutamente monumental. Es nuestro máximo ejemplo de conjugación de forma y espacio. El monumento de Cd. Satélite marca un camino y señala un criterio en la búsqueda de un logro arquitectónico realmente trascendente y monumental". Señala Fernando González Gortazar. (3)

Al terminar Las Torres, Barragán vuelve nuevamente al negocio de los bienes inmuebles. Durante tres años diseña y construye Las Arboledas, en donde por primera vez es usado el muro como elemento escultórico, sin que tenga ninguna función estructural.

En Las Arboledas los elementos de dimensiones colosales; el bebedero de piedra negra, la impresionante pared exenta blanca y las paredes azules que rodean la plaza, han sido llevadas a sus más altos grados de simplicidad y han sido tratados como escultura minimalista.

La gigantesca pared blanca, es un plano ciego, un muro fosforescente de blancura, donde los eucaliptos proyectan su follaje, "muro aislado" que ha transmutado en escultura, para dar sentido al ritmo etéreo del espacio.

En el proyecto "Las Arboledas", Barragán usa los mismos elementos de su vocabulario pero esta vez las formas adquieren un carácter puramente escultórico.

Es evidente que para Luis Barragán, los muros constituían elementos vitales en su lenguaje de expresión que tienen un significado muy especial, cuando dice: "además de ser espacial, la arquitectura también es musical. Y la música se atañe con agua. La importancia de los muros estriba en que lo aíslan aun del espacio exterior, de la calle. La calle es agresiva, incluso hostil: Las paredes crean silencio, a partir de este silencio se puede hacer música con el agua. y esa armonía seguirá rodeándonos" (15)

Además agrega " Aún sin estar expuestos necesitamos del abrigo y la seguridad que nos proporcionan los muros, ellos no sólo nos protegen físicamente, sino que también nos proporcionan abrigo emocional".(8)

El muro es el elemento más mexicano de la construcción, y con Barragán, recibió una nueva expresión, convirtiéndose en escultura y cobrando una extraordinaria plasticidad y monumentalidad. Puertas, ventanas y otras interrupciones de la superficie mural eran colocadas con extrema premeditación.

Empleaba los muros para crear una envolvente intimidad doméstica que permitiera echar una mirada al firmamento, pero muy poco al mundo exterior.



г. Баянгол
"Тамгалуудын" 1997-1998



Luis Barragán
"Las Arboledas" 1957 - 1960

Incluso cuando los muros eran utilizados como elementos arquitectónicos, adquirían un significado muy especial.

Barragán ubicaba los muros de tal forma que orquestaba la "develación" sistemática del interior a medida que el visitante entraba a la casa y avanzaba de un espacio a otro. Su intención era de carácter teatral, pues producía lo que el llamaba un "Strip-tease arquitectónico". (15)

El color se empleaba en las superficies murales, para lograr el efecto espacial o para expresar estados de ánimo. Un muro podía pintarse de azul, como metáfora del firmamento, ó de amarillo, para producir el efecto de luz solar.

La paleta de Barragán en un tiempo estuvo limitada al rojo, al azul y al ímpido blanco mexicanos, adoptó los vibrantes matices de las festividades y la vestimenta tradicionales de México: amarillos, rosas, escarlatas, púrpuras. Dichas decisiones respecto al diseño fueron todas, influencia de Jesus Reyes.

El no saber que va a pasar detras de una alta barda o un muro, e incluso el transformar el espacio, dependiendo de la manera en que se recorra, se vea o se descubra, es la razón de su misterio y de su sorpresa. La Insinuación, la Imaginación y el hecho de suponer o apenas dar a entender lo que ocurre a nuestro alrededor.

3 . 2 .

MATHIAS GOERITZ

A finales de 1949 llega a México Mathías Goeritz, artista multifacético de origen alemán, pintor, ilustrador, arquitecto, escultor, promotor de artistas jóvenes y de nuevas corrientes plásticas.

Lily Kasner ha dicho de él: "desde su llegada al país significó por una creatividad arrolladora, precursor de la escultura urbana, su formato monumental inaugura los espacios del México ciudadano en la modernidad". (1)

Impulsó a nuevos artistas, fundó galerías y realizó lo más significativo de su obra plástica en México, lo que contribuyó a que las nuevas corrientes internacionales se incorporaran a la producción artística mexicana y esta se promoviera en el ámbito internacional.



Mathías Goeritz
"Corona del Pedregal"
1950

En el inicio de sus obras tridimensionales, Goeritz recibe el apoyo y la influencia de Jesús Reyes y de Luis Barragán, como señala Olivia Zúñiga " Una obra puede tener en sí misma una energía encerrada, una intensidad propia independiente del objeto que pueda representar". (9)

Este término califica muy bien la intención que Mathías Goeritz le da a sus trabajos al ir más allá de la forma y dotarlos de un sentido profundo y místico.

En las primeras esculturas del artista (sol, figura y la mujer de cinco caras, las tres de 1950) que son efigies caladas realizadas en piedra, se advierte la influencia de Henry Moore y Bárbara Hepworth, ya que Goeritz utiliza también el vacío como elemento plástico.

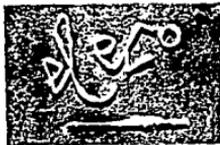
EL ECO

En 1953, construye el museo experimental El Eco: "Será el eco del Cabaret Voltaire" decía Goeritz. (9)

El edificio de El Eco se inauguró el 7 de Septiembre. Con él, intenta Goeritz, como Hugo Ball, construir la obra de arte total, basada en la emoción.

El Eco tuvo el propósito al igual que El Cabaret Voltaire, de reunir a los artistas intelectuales, para elaborar y proponer actividades experimentales.

Juan Acha expresó: " Ya desde 1952, en El Eco, Goeritz había ofrecido una de las obras más importantes en la escultura mundial.



"Rótulo de El Eco" 1953

El propio Mathías un extranjero en México, coincide con éste país porque es aquí donde existe un importante sentido del espacio vacío.

La historia de México así lo demuestra desde el mundo precolombino, sus plazas ceremoniales, los atrios de las iglesias en la colonia; y sobre todo porque México ha contenido una gran densidad demográfica. Es entonces como se pueden entender esos grandes espacios abiertos".(1)

El patio del Museo El Eco, donde estaba la serpiente que ahora reposa en el museo de Arte Moderno, esa escultura, dentro de un cubo de muros amarillos, de más o menos tres pisos sin nada. Ahí tenemos ya elementos del minimalismo, no sólo en cuanto a la serpiente, la escultura en hierro soldado, sino también este muro y la concepción espacial que representa", concluyó Juan Acha. (1)

El Eco reúne obras e ideas fundamentales: escultura minimalista, poemas plásticos, un ámbito de paredes y pasillos cuya peculiar distribución provocaran contraste entre la pureza de los volúmenes y el misterio de los muros intervenidos por la luz y sombra.

La idea de un laberinto está latente en este museo experimental que aspiraba a la fusión de las artes.

En el interior un muro alto y negro, despegado de los otros muros y el techo, daba la sensación de una altura exagerada fuera de la medida humana, en el patio faltaba un muro más alto, comprendido como elemento escultórico, de color amarillo, que como un rayo de sol, entrara en el conjunto, en el cual no se hallaba ningún otro color que el blanco y el gris.

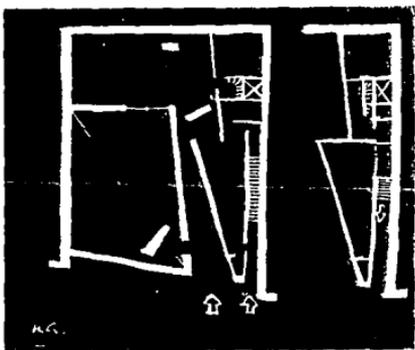
El terreno de El Eco es pequeño, pero a base de muros de 7 por 11 metros de altura, de un pasillo largo que se estrecha (además subiendo el suelo y bajando el techo) al final se ha intentado causar la impresión de mayor profundidad.



Matías Goico, "La Soplante de El Eco"

Desde el punto de vista funcional se perdió espacio en la construcción de un patio grande, pero éste era necesario para culminar la emoción obtenida desde la entrada. Debía existir además para exposiciones de escultura al aire libre. Debía causar la impresión de una pequeña plaza cerrada y misteriosa, dominada por una inmensa cruz que forma la única ventana puerta.

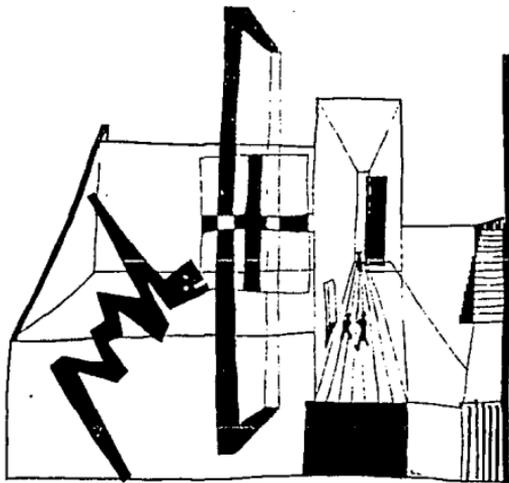
No hay casi ningún ángulo de 90 grados en la planta del edificio. Incluso algunos muros son delgados de un lado y más anchos en el opuesto. Se ha buscado ésta extraña y casi imperceptible asimetría que se observa en la construcción de cualquier cara, en cualquier árbol, en cualquier ser vivo. No existen curvas, ni vértices agudos: el total fue realizado en el mismo lugar, sin planos exactos. Arquitecto, albañil y escultor, eran la misma persona.



Matías Goetz
'Planta de El Eco'
Tinta 1992

Tanto El Eco como su escultura interna (que aunque fue erigida como escultura, esta adquiere, por su espacialidad, una dimensión arquitectónica), serían señaladas como obras pioneras en el mundo, en el campo de la museología experimental (el concepto de museo como animación y no como depósito de obras) y en relación a ciertas proposiciones de vanguardia (la exposición del vacío).

El crítico Jack Burnham, en su libro " Beyond Modern Sculture" describe El Eco como "un conjunto de disposiciones asimétricas, organizadas en sorpresas sucesivas, por medio de pasillos, muros, aberturas y clausuras, una especie de poema plástico en el cual uno puede pasear".



Matthias Goetz
"Dibujo ideográfico de El Eco"
Tinta 1952

Las Torres de Satélite

En 1957, en colaboración con el arquitecto Luis Barragán y con la asesoría de Jesús Reyes, construye las Torres de Satélite, las cuales son cinco prismas triangulares de concreto pintado, que miden entre 37 mts (el menor) y 57 mts. de altura (el mayor).



Mathías Goeritz Luis Barragán
"Torres de Satélite" 1957

Las Torres que guardan la entrada de Ciudad Satélite, fueron la culminación de un proyecto visual que inicia la segunda fase de su arquitectura emocional, aquí abandona la idea de un espacio habitable para preocuparse por los significados de las estructuras visibles, al igual que un rascacielos, desde lejos

Las Torres como un juego de muros, en este caso triangulares, están planteadas por Goeritz en El Eco y en una serie de dibujos y maquetas que datan de 1955.

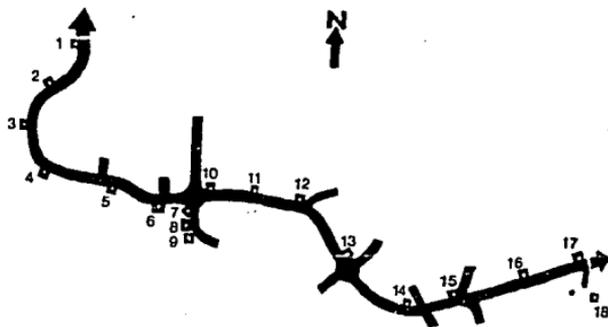
Las Torres de Satélite distan del proyecto original, sin embargo, cumple su deseo de realizar una catedral conceptual.

El funcionalismo que el artista siempre entrecomilla, entendido como una máquina para vivir, será transformado en la compleja idea de habitar emocional y visualmente los signos arquitectónicos.

Las formas primarias de Las Torres están ligadas al infinito y a sus elementos, al camino de las estrellas y a su posición en el firmamento o al espacio entre elementos escultóricos que le obsesionan: Las Torres.

La Ruta de la Amistad

Para percibir su huella basta ver el dibujo preliminar de "La Ruta de la Amistad" (1967), proyecto ligado por Goeritz, utilizando como pretexto las olimpiadas de 1968. Consistió en instalar diecinueve esculturas monumentales de artistas de diecisiete países de los cinco continentes.



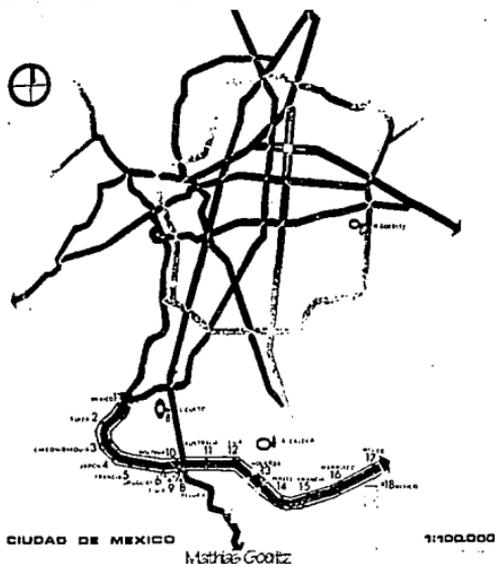
Mathias Goeritz
"Dibujo Preliminar del Plano de la Ruta de la Amistad"
1967

El concepto de lo emocional está en el trazo de la ruta, en la relación espacial entre una y otra obra, concepto que sólo puede entenderse a partir de una vista aérea. Goeritz mismo ha sido severo en sus críticas a la ruta, afirmando que finalmente no cumplió con la intención de convertirse en arte público y se quedó en una especie de galería.

La Ruta de la Amistad tuvo una importancia teórica, aunque poca importancia real como producto artístico. (9)

Durante los años 1967 - 1968, crea el muro calado a la entrada del Hotel Camino Real de la Ciudad de México.

La Ruta de la Amistad



Msthis Goetz
Plano de la ciudad de México con la Ullkadón
de la Ruta de la Amistad y otras obras" 1967

EL ESPACIO ESCULTORICO

En el caso del Espacio Escultórico (1979) Goeritz se unió a cinco escultores Helen Escobedo, Manuel Felguerez, Hersua, Sebastian y Federico Silva, para producir una de las obras fundamentales del arte contemporáneo en México.

Ida Rodríguez al referirse a esta obra señala " Este es un país de conceptos monumentales". (1)

La estructura de las obras de Goeritz se caracteriza por su capacidad para simplificar y redescubrir los elementos primigenios, por su encuentro con la nada, el vacío y el silencio.



Mathías Goeritz, Helen Escobedo, Manuel Felguerez
Hersua, Sebastían, Federico Silva
"Espacio Escultórico"
1979

Según Juan Acha en su libro *Arte y Sociedad*: "Mathías Goeritz tiene el mérito de haber sido el precursor durante los años cincuentas, del minimalismo que aparece diez años después en Nueva York. Porque este artista no sólo es precursor de los volúmenes interluminosamente huecos que más tarde usara David Smith. También lo es del minimalismo. Pero no porque su escultura "La Serpiente", posea una simplicidad y unos tamaños minimalistas, sino porque fué concebida para uno de los recintos, donde se la situó, de El Eco, en la ciudad de México, lugar que quedó limitado por sus lados (a cielo abierto). (9)

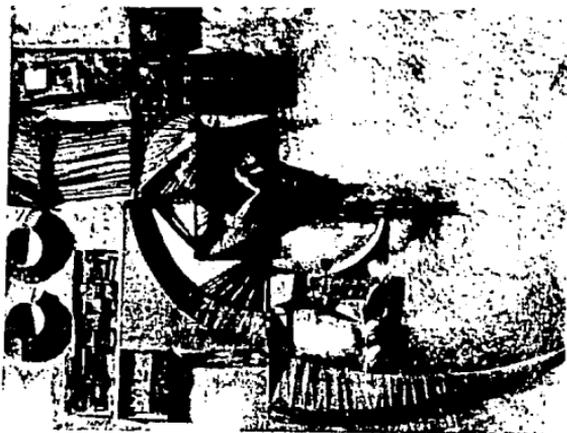
Su presencia en México es importante en dos sentidos: El primero para el propio Goeritz, que pudo realizar su vocación de artista, educador, difusor del arte moderno, lo que lo convirtió en uno de los personajes más importantes de México. El segundo, una decisiva influencia que ejerció con su obra y conceptos a las nuevas generaciones de artistas. Particularmente en los escultores geométricos, los arquitectos y los diseñadores. Sin lugar a dudas, a todos los artistas geométricos mexicanos se les puede considerar como discípulos de Mathías Goeritz.

3 . 3 .

MANUEL FELGUERIZ

Manuel Felguerez, autor del " Mural Escultórico en Hierro del cine Diana" (1961), así respondía en noviembre de 1990, al anunciar el segundo encuentro de escultores: "Aquí no falta pueblo con un busto de Zapata, y las estatuas de Juárez proliferan por doquier, pero es lamentable la ausencia de apoyos oficiales para los escultores que han decidido un tipo de producción diferente". (1)

En otra ocasión también dijo:
"Los jóvenes, al terminar la guerra en 1945, tuvimos la oportunidad de empezar a viajar y volver a las fuentes del arte."



Manuel Felguerez
"Mural de Hierro" Cuzco Diana 1961

En los grandes museos europeos sufrimos un cambio de visión. Se acabó el - No hay más ruta que la nuestra - propalado por David Alfaro Siqueiros. (1)

La escultura es un arte difícil de gustar porque exige una educación tridimensional. Sentir el volumen implica un ejercicio, un quedarse viendo y sentir como penetra el aire, como se abre un agujero.

Viajar por la escultura visualmente es ver como se mueve la luz en ella.

Hay poca gente que esté así educada, y entonces es un arte con un público menor. La escultura sería sin embargo, difícil de entrar a la casa y entonces las galerías no tienen mayor interés en ella.

Manuel Felguerez, durante los años 1959 - 1970, llegó a producir 40 murales escultóricos, en las más diversas medidas y una extensa gama de materiales.

Manuel Felguerez, durante los años 1959 - 1970, llegó a producir 40 murales escultóricos, en las más diversas medidas y una extensa gama de materiales.

El recuerda que al observar una superficie mural, propicia para realizar su trabajo (generalmente costados de edificios) contactaba con el responsable de la obra de la construcción del inmueble, entonces el artista preguntaba qué tipo de recubrimiento estaba planeado usar en la cara que le interesaba para la realización del mural, y su propuesta consistía en comprometerse a realizar un mural escultórico por un 60% del costo previsto gastar en el recubrimiento original.

Lo que en realidad era importante para Manuel Felguerez, era la realización de su obra, el factor económico pasaba a ocupar un segundo plano. "El carácter abstracto de mi obra, me permitía echar mano de cualquier material de desecho: madera, cimbra, cascajo, chatarra, según fuera el caso, cual era el material que tuviera mas a la mano, la obra se acomodaba a ello". (18)

"El muralismo escultórico ofrece al artista, la oportunidad de llevar el arte a las calles, a la gente que no va a las galerías. Esta es una forma de que la gente comience a familiarizarse a vivir con el arte. Al principio les parecería indiferente, pero la labor que logra el artista es llegar a la gente que esta ávida de cultura y llenar este vacío para que poco a poco se vaya creando una sociedad que apoye y viva el arte".

(18)

En una obra lo que manda es el lugar. "Al ser invitado a un país extranjero, prefiero estar conviviendo algún tiempo en el lugar antes de crear la obra. El arte es una respuesta al ambiente, ninguna obra es individual, sólo responde a inquietudes que están en el ambiente". (18)

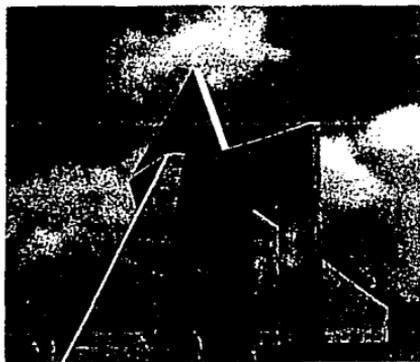
" La calidad del arte es internacional, siempre huí del compromiso nacionalista. El arte debe cumplir una función estética, debe ser una creación que produzca placer al ser contemplada". (18)

3 . 4 .

FERNANDO GONZALEZ
GORTAZAR

*Se graduó de arquitecto en 1966
en el Instituto Tecnológico de la
Universidad de Guadalajara.*

*No está de acuerdo en que se
considere solo a la escala humana
o de valorar al hombre como módulo
de la humanidad y de la historia,
está convencido de que la
arquitectura y el urbanismo
afectan a muchos mas seres vivos,
cuyos derechos es justamente el
hombre quien debe tomarlos en
cuenta.*



Fernando Gonzalez Gortazar
"Recinto para la subestación eléctrica
del sistema de transporte colectivo"
Guadalajara 1975

Cuando Jean Cassou fue su maestro él no hablaba español y Gonzalez Gortazar no hablaba francés pero le enseñó composición, manejo de los colores, de las masas, de los vacíos; quizás sea el maestro que más influyó.

De Silvio Alberti, aprendió que un gran proyecto creativo y una estructura lógica no se oponen, que se podía dar vuelo a la imaginación sin caer en aberraciones estructurales.

Las declaraciones de David Alfaro Siqueiros, sobre el espectador en movimiento, hechas con respecto al muralismo en el exterior, diciendo que a este tipo de obra le corresponde un nuevo tipo de espectador activo, frecuentemente motorizado, y en consecuencia su radio visual es mayor y más complicado que en el exterior, fueron básicas para sus futuros proyectos.

Cree que el creador no se debe conformar con ver imposible como destruyen a su alrededor las creaciones de otro hombre o de la naturaleza. Preservar es otra forma de crear.

Define al Arte Urbano, como arte de la ciudad en las ciudades, para hacer de la calle la obra de arte.

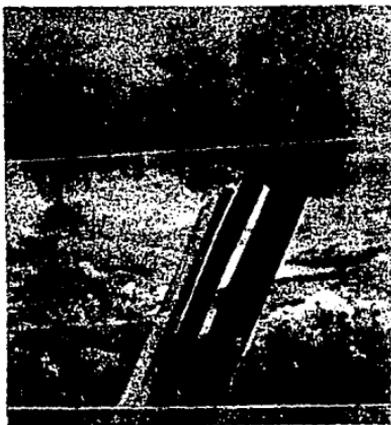
Los trabajos de Luis Barragan y Mathías Goeritz, modularon su vocación. Cuando ingresó a la escuela de arquitectura (1959) había siete años que Mathías Goeritz había dejado de ser el responsable de la materia de educación visual, pero su influencia era todavía fuerte.

Aunque nunca compartió sus sentimientos místicos; sus ideas, también respecto al espectador en movimiento, fueron importantes para él.

Del fotógrafo Victor Arauz aprendió el valor de las diagonales, que él a su vez había aprendido de José Clemente Orozco.

A juicio de Fernando Gonzalez Gortazar, uno de los aportes de Luis Barragan en cuanto al uso del muro, está en el manejo de texturas, el color de las dimensiones, la sensación de solidez que transmiten sus muros: "Uno los percibe como una muralla, hace un despliegue de los muros, incluso cuando usa biombos también transmiten esta sensación de muros sólidos". (16)

"Las obras de Luis Barragan se perciben como un sólido escavado, las paredes adquieren una presencia que va más allá, y empiezan a jugar con autonomía. Pasa una cosa curiosa, cuando se ven fotos en blanco y negro de sus obras pareciera que se trata de una arquitectura de masas, pero sin embargo el uso del color, contradice esas masas.



Fernando Gonzalez Gortazar
"Placas Auditorio o Espejo del Sol"

Hay una tensión en sus propuestas que el mismo contradice.

Barragan decía que había que envejecer los muros, nunca utilizaba un material que no envejeciera.



Fernando González Gortázar
"Plaza Auditorio o Espejo del Sol"
Guadalupe 1939

"El Arte Gótico es la negación de las paredes, es una arquitectura de aire, los muros se vuelven vitrales, e incluso en la arquitectura postmoderna está ausente el muro, el ambiente se siente falso, como dentro de una escenografía, en cambio Luis Barragan recupera el muro y vuelve a su arquitectura el sentido de abrigo, de refugio, los muros se vuelven cinturones de castidad". (16)

"Quizas el antecedente de Luis Barragan sea Miles Van Der Rohe, que alrededor de 1929, construye el Pabellón de Alemania, en la Feria Mundial de Barcelona, en esta obra se utilizan los muros como cuchillas sueltas en el espacio arquitectónico, los usa para dinamizar y otorgar sentido al espacio". (16)

"En Japón y Portugal, durante los años setentas se dieron trabajos interesantes dentro del arte minimalista, que utilizan el muro como base". (16)



Fernando González Gortázar
"Parque González Gallo"
Guadalajara 1972

Es curioso que a pesar de que este apartado corresponde al estudio de Fernando González Gortázar se hable tanto de Barragán, al ser cuestionado el maestro González Gortázar acerca de la presencia del muro en su obra se remitió a explicar lo señalado anteriormente y agregó que no creía ser la persona indicada para hablar de su propia obra, sin embargo definió el muro como: "Elemento plano elevado con dos funciones sostener y dividir", afirma que el no los ha usado con tales fines puesto que la función del mismo no se cumple, a excepción del caso de las placas del Auditorio o Espejo del Sol.

Cuando se mencionó la obra "Parque Gonzalez Gallo", en un principio dijo que no se trataba de muros, pero reflexionando un poco agregó: "Los elementos, se desprenden del fondo y forman junto con su conjunto una división del espacio, puede ser que si sean muros".

En esta investigación se trata el tema del muro considerandolo no solo por su función en sí, sino tambien considerándolo como forma plástica.

3 . 5 .

FEDERICO SILVA

"El escultor se mete en un terreno accidentado en el que comprueba con facilidad sus limitaciones no puede ocultarse con sutilezas que en la pintura suelen ser disfraces. La escultura es tangible, las rodea, las toca; en la pintura, tachas y borras.

Definitivamente en la escultura tienes que usar dinamita en lugar de trapo". (1)

"A fines de los años sesenta llegue a la escultura por un impulso natural de pasar del plano al vóumen: entrar en la tridimensionalidad".(1)

"Trabajo todos los días encerrado durante semanas y meses en mi taller. Me gusta comprobar que la gran virtud del arte es el trabajo que implica con las manos usar herramientas, toparte con la materia y las dificultades que ésta te presenta. Se es muy feliz cuando se hace arte, aunque también hay un enorme sufrimiento que pesa sobre los momentos felices del quehacer artístico". (1)

La escultura no puede ser chiqueta, es un arte de espacio...
Las pequeñas esculturas surgieron, después de la gran escultura, cuando la gente quiso tener un Napoleón o un caballito chino en el escritorio. Eso es sencillamente caricatura de la escultura.
La escultura tiene que vibrar en el espacio físico, medirse con él: exige una dimensión.

La escultura tiene que vivir en la calle, es un arte de la calle, tiene que vivir junto a la gran arquitectura, junto a las grandes plazas, en las avenidas, en los espacios urbanos.

Existe una teoría según la cual el lugar de la escultura es el jardín, pero ahí pierde sentido, se resfría. La escultura no existe sino la dimensiona la arquitectura. Mientras los arquitectos y los coleccionistas no estén dispuestos a integrarlas en su espacio, la escultura será un objeto clandestino. Es imposible llevar a cabo la búsqueda formal, en la escultura simplemente dibujando, la imaginación no basta para resolver una propuesta. El tacto y la experiencia concreta son necesarios. No basta imaginar el volumen.
La gran escultura es resultado de un determinado tiempo, de un tiempo histórico, no surge por voluntad individual, es producto de la acumulación de procesos sociales.

El problema de la interpretación de la realidad, está ligado a la naturaleza, tendencia del hombre por asociar lo que lo rodea y desconoce con lo conocido.

"Los materiales y las técnicas utilizadas en la obra son parte importante de la comunicación artística por lo que es decisiva su escogitación". (10)

El material impone sus propias leyes, y el escultor se somete con experiencia, a las leyes y normas internas.

Federico Silva participó acertadamente en los murales de Sigüeros. También es uno de los creadores del Espacio Escultórico Instalado en el área del Centro Cultural Universitario de la Universidad Nacional Autónoma de México. Integrado por 64 módulos de concreto, distribuidos alrededor de un gran anillo de piedra de 120 metros de diámetro, que amuralla el basalto que cubre la Zona de Cuicuilco y Copilco, al sur de la Ciudad de México.

"Homenaje abierto a la naturaleza", "Adoratorio Solar" y otras aproximaciones han servido para describir ésta obra escultórica, única en su género, que reposa en el manto de lava petrificada que 8 mil años atrás arrojó el volcán Xitle.

En su mayoría la obra de Federico Silva, está realizada en concreto, sus formas varían considerablemente, pero siempre predomina la línea recta, por lo que en algunas de ellas se recurre a la forma de los muros.

Una de las obras escultóricas en las que se usa el muro por su forma y por su función es la de las "Serpientes del Pedregal".

Sirviéndole de pórtico, junto a la ciudad de la Investigación en humanidades se ha construido, como parte indisoluble de ella, la barda artística. Allí, dos serpientes que recuerdan las que guardan la entrada al Templo Mayor de la Ciudad de México indígena, ligadas a formas de representación que miran al futuro, nos ofrecen la unidad de nuestro ayer, nuestro hoy y nuestro mañana.

"Se trata de dos enormes serpientes de piedra que se prolongan sobre los accidentes topográficos del pedregal a lo largo de 400 metros."

"Las Serpientes son mucho más que una escultura monumental de mampostería a la manera de las grandes culturas de la antigüedad o del arte terreo de nuestros días; constituyen un elemento fundamental en la configuración del espacio al cual delimita -y por tanto crea- que envuelve el conjunto de obras escultóricas y arquitectónicas sembradas en el agreste y maravilloso paisaje del pedregal; sólo que ahora ya no son mas un grupo de edificios sueltos y una serie de esculturas integradas a un ordenamiento espacial que no alcanza a percibirse desde el suelo donde el peatón transita, sino un cosmos final logrado por la muralla escultórica que los contiene".



Federico Silva
"Serpientes del Pedregal" 1985

"Se trata por tanto, de devolver al hombre común su capacidad creadora y dar lugar a un arte social que descubre los valores de la civilización actual. Es, por ello, un arte útil en su sentido más riguroso,

ya que implica la regeneración del espacio público, la revitalización semiótica de los objetos urbanos, la conformación de espacios lúdicos y de información, todo ello con la participación real ó virtual de la comunidad".

Para el propio artista Las Serpientes del Pedregal " surgen como repuesta a una necesidad de preservar ecológicamente un espacio de la Universidad y no correr el riesgo de aislar el espacio, tiene que estar integrado a un todo. Pero el gran objetivo es hacer una obra que sea utilitaria, pública y que se convierte en patrimonio de todos". (17)



Federico Silva
"Serpientes del Pedregal"
1993

"Las Serpientes del Pedregal no existen para la contemplación, sino para caminar sobre ellas y así poder comunicarse de extremo a extremo y de afuera hacia adentro". (17)

"Es una obra que no se hace para la venta y esto le permite libertad, uno de los grandes conflictos que vivimos es el ecológico, entonces se hace una muralla que quiere proteger una área virgen del pedregal que simbólicamente es un círculo que se cierra". (17)

"La serpiente es usada, no está sólo para ser contemplada, sino para hacer uso de ella. Cuando han hecho teatro y además me parece una hermandad con gente que se acerca, que se incorpora a ese espacio y lo hace suyo". (17)

Y como señala el propio creador de la obra en la publicación que hizo la Universidad Autónoma de México, para su inauguración " Hay quienes nunca podrán escalar las serpientes porque sus escamas de piedra se abren como fauces y puede ocurrir lo inesperado; nunca sabrán que desde su lecho telúrico nos hablan de adivinación, nacimiento y muerte y que con las lluvias de junio se coronan con miles de blancas estrellas".

CAPITULO 4

ANTECEDENTES DEL USO DEL MURO

Lo que diferencia a una cultura de otra es el uso particular que cada una haga del espacio y del tiempo.

Todo espacio es instrumentalizado en torno a una serie de rituales, sagrados o profanos, de larga duración o efimeros, cuya última finalidad es la unión grupal, a nivel de estructura ideológica de la comunidad que lo consume.

Gran parte de las obras de arte más ostentosas de todos los siglos se han creado en función de las necesidades de espacios sagrados y de celebraciones de rituales.

Las culturas que se desarrollaron en México ya habían utilizado la estructura del muro en el tratamiento de espacios abiertos sagrados, aunque no se puede asegurar la intención de su uso; si podemos mediante fotografías de los sitios, establecer su presencia. Dos ejemplos claros en los que se muestra la presencia del uso de la forma plástica del muro en el espacio abierto y en recintos sagrados son las estelas en la capillas abiertas.

Las estelas y las capillas abiertas, no pretenden ser sino una alternativa más, una aproximación a otra forma de entender y comprender el uso que se hacía del espacio y el muro; que fue utilizado para modificarlo.

Los conceptos son basados en estudios arqueológicos y sólo servirán para ubicarnos en el espacio-tiempo en que se dieron.

En el caso de las estelas, para establecer datos en cuanto al fin para el que fueron creadas, se han seleccionado dos casos, la Estela de Ventilla, que ofrece información con la que se puede deducir su uso y por otro lado la Estela de Dos Gifos de Xochicalco, cuenta con fotografías del lugar en el que fue encontrada, mostrándose que la estela tenía importancia por sí misma, sin que formara parte complementaria de algún otro elemento escultórico.

Las capillas abiertas son un fenómeno que se desarrolló sobre todos en México en la época de la colonia, respondiendo a necesidades de esa época, con su estudio se pretende mostrar el uso de los espacios abiertos-cerrados, organizándolo a través de muros.

Los ejemplos son muchos y para el caso se presentan dos, en los que se cuenta con fotografías, en la Capilla de San Juan Texcalpan, Atlatlauhcan, Morelos, el muro es usado como base para la cruz, dándole así importancia al mismo, y en la Capilla del Señor Santiago de Nepopualco, Totolapan, Morelos, las ruinas sólo enaltecen la belleza de los muros.

4 . 1 .

ESTELAS

Lulú Monreal y Tejada junto a R.G. Hagar, en el diccionario de términos de arte definen a una estela, como: losa de piedra, puesta en plé labrada con tallas en relieve o con inscripciones. Suele tener carácter funerario o conmemorativo.

ESTELA DE LA VENTILLA.

La estela de la ventilla, fue hallada en una zona habitacional, erigida al centro de un patio en donde no es probable que se hayan efectuado juegos de pelota. Puede suponerse que dicha pieza fue traída a esta zona de habitaciones, desde el centro ceremonial, por haber caído en desuso o alguna otra razón difícil de intuir.

No es remoto suponer que en la estela de la ventilla se haya querido simbolizar la dinámica de dos fuerzas opuestas, el día y la noche, que se suceden sin cesar y luchan entre sí. Plasmado así en la piedra el profundo significado y la misma esencia cósmica del juego de pelota.

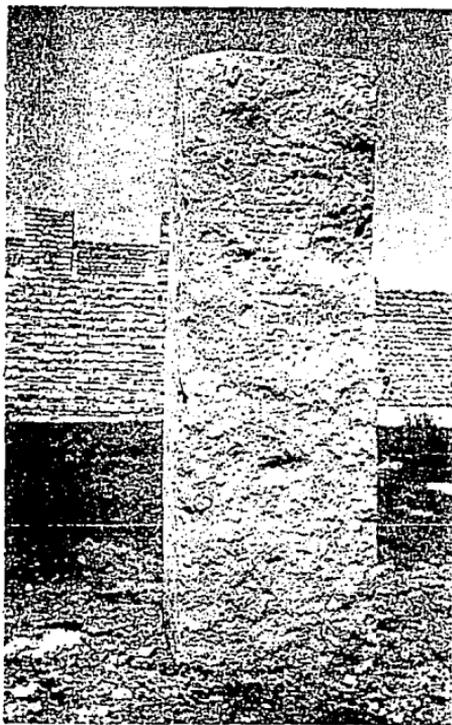
Delimitando ambos extremos de la composición del juego de pelota de Tepantitla se encuentran pintadas claramente, abatidas sobre el plano del dibujo de acuerdo con un sistema primitivo de perspectiva muy común en los códices prehispánicos, dos estelas, erectas sobre pequeñas plataformas o altares con típico perfil de tablero y talud.

La posición de estas estelas pintadas, simétricamente colocadas en ambos extremos máximos de la escena en donde se desarrolla el juego de pelota, no deja lugar a duda acerca de la función. El monumento descubierto en la ventilla, en todo afín a las representaciones de Tepantitla, es una estela marcadora del juego de pelota, dedicada a Tlaloc, deidad que presidía sobre las diversiones y ceremonias a que se entregaban las almas escogidas en el paraíso Teotihuacan.

ESTELA DE DOS GLIFOS DE XOCHICALCO.

En la parte central de la plataforma inferior entre dos estructuras, se encontró un pequeño montículo sumamente destruido e incluso excavado en su parte inferior central, seguramente desde hacía muchos años. Dentro de la excavación y semienterrado se encontraba un monolito de forma rectangular y de grandes dimensiones en el que se podían advertir esculpido en uno de sus extremos dos glifos con sus respectivos numerales muy borrosos por la erosión en la piedra, la cual estuvo expuesta a los elementos por mucho tiempo.

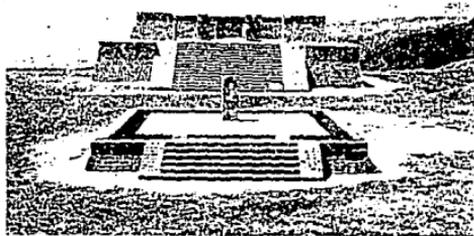
En la estela de 2.92 X 0.65 X 0.45 Mts. (empotrada 0.95 Mts.), aparecen dos glifos acompañados de sus respectivos números, indicándonos fechas y en ella se pueden leer de abajo hacia arriba el número 9 señalado por la barra y cuatro puntos y el glifo de ojo de reptil, es decir 9. Ojo de reptil. A continuación dos barras que significan 10 y el glifo Acatl rematado con un penacho de plumas, es decir 10. Acatl.



"Estela de los dos Glifos"

Por los pocos testigos que aparecieron en el núcleo del Adoratorio, este fue una de las primeras construcciones que se erigieron en Xochicalco.

Xochicalco fue una ciudad ceremonial de sacerdotes y científicos, paso obligado de contacto de diferentes culturas y, por su situación e importancia, es lógico pensar que hayan escogido este sitio para llevar a cabo sus principales eventos, y resolver problemas inherentes a diferentes pueblos, resultando de ello una fusión de culturas.



En primer plano
"Adoratorio de Estela de dos Glifos"

4 . 2 .

CAPILLAS ABIERTAS

La arquitectura es uno de los recursos de una cultura para asegurar su permanencia y hacer trascender una forma de pensamiento.

Las circunstancias de América fueron tan diferentes de las europeas, en cuanto a conformación étnica, tradiciones religiosas, características geográficas, sistemas de edificación y en tantos otros aspectos, que no fue posible transportar soluciones conocidas de entera mano. Por eso fue necesario crear; crear otra cultura, otros edificios, y eso fue lo que hicieron.

Surgió la necesidad de construir recintos para realizar sus ritos religiosos.

Los elementos arquitectónicos correspondientes para satisfacer las necesidades son el altar, para contener el ara, y la nave del templo como lugar para la concurrencia. El altar debe estar situado de modo que sea visible para todo el público por lo que generalmente se pone en alto. No puede colocarse el altar en cualquier parte, ésta debe ser elegida con atención por el respeto debido al simbolismo religioso; así mismo debe estar rodeado de un área suficiente para dar cabida a los movimientos del sacerdote y de sus acompañantes, los cuales varían en número y participación con los cambios litúrgicos.



'Capilla abierta de San Juan Texcalpan'
Atlixhuacan, Morelos

De ahí que la superficie que circunda el altar debe considerarse variable a través de los tiempos y con la importancia de la misa.

Se comprendió la esencia del programa arquitectónico de dichos edificios, compuestos por una sección cubierta y otra a cielo abierto que además de requerir económicamente, un mínimo esfuerzo constructivo, ofrecía un máximo de resultados favorables en la relación fralle-Indio.

Las capillas abiertas novohispanas del siglo XVI ha sido una de las diferentes y más originales formas con que el cristianismo ha resuelto entre el abside y la nave de un templo. Un abside techado, abierto por el frente, hacia donde se ubica una explanada que sirve de lugar de reunión pública y hace las veces de la nave de una iglesia techada, sería la descripción de una capilla abierta.

No había sido frecuente en la arquitectura cristiana que se relacionase un espacio techado y uno descubierta, tan estrechamente ligados y dependientes uno del otro. Más importante es el hecho de que en el siglo XVI se hubiera podido concretar un tipo de arquitectura en la cual participan elementos de espacio interior y exterior reunidos de manera tan directa.

Se construyeron abarcando una extensión territorial tan amplia, porque cumplían, como ningún tipo de edificio, con las necesidades de reunir a españoles e Indígenas. Fue el instrumento que hizo posible la comunicación entre dos pueblos; lugar de transculturación para ambos, el sitio donde aprendieron a conocerse, a respetarse y a laborar en común, aunando las técnicas de transformación que ambos podían aportar y que eran susceptibles de amalgamarse en expresiones comunes.

El cronista Padre Bernabé Cobo (1582 - 1657) autor de la "Historia de la Fundación de Lima" comenta: " El comercio y el bullicio de la gente, que hay siempre en esta plaza, es muy grande; más de una cuarta parte de ella enfrente de la iglesia mayor, ocupa el mercado ó tianguís, donde se vende todo género de frutas o viandas; todo lo cual venden negras ó Indias, en tanto número que parece un hormiguero; y porque en los días de fiesta no se queden sin misa esa multitud de vulgo, desde un balcón o corredor de la iglesia, que señorea toda una plaza, se les dice la misa rezada".

Se utilizaba entonces una plaza ya existente, para escuchar la misa. No se trata evidentemente de un templo.



"Capilla abierta del Señor Santiago"
Nepopualco Totolapan, Morelos

El hecho de que la actividad comercial de la plaza no se interrumpía sino por el sonido de una trompeta al momento de la elevación indica claramente la poca atención que se prestaba a la ceremonia en todos los casos en que la misa se decía en la plaza pública del mercado.

Todo esto sólo confirma lo dicho por Juan Acha, del concepto de monumentalidad y el uso de los espacios abiertos que tradicionalmente se vuelve parte de la cultura mexicana.

El origen de las capillas abiertas se sitúa en 1527 con la de San José de los Naturales del convento franciscano de la Ciudad de México, lugar donde funcionó un hospital de la misma advocación. Parece evidente que aquel primer ejemplo se hizo sin pensarlo mucho, que fue la circunstancia más que la intención de ubicar un altar en el lugar que Fray Pedro de Gante denominó "corrales de nuestra casa", o dicho de otra manera, en el patio del convento, y patio está usado aquí, no como atrio, sino como lugar descubierto, y al decir corrales se dice lugar de servicio.



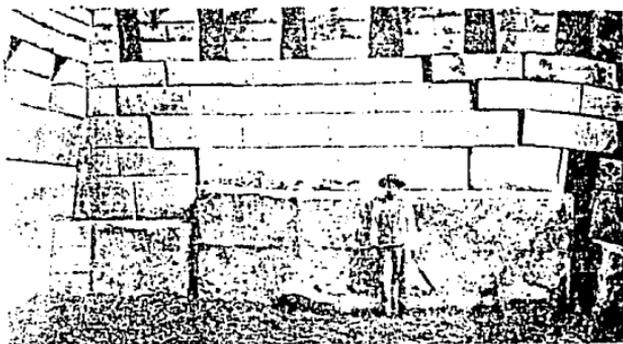
"Parte posterior del Abside de la Capilla del Señor Santiago"
Nepopualco Tototapan, Morelos

CAPITULO 5

EL MURO Y SU CARGA HISTORICA

A través de la historia universal podemos comprobar fácilmente que el elemento "Muro" ha estado presente en muchos de los hechos importantes; sirviendo en algunos casos como evidencia palpable de los temores, creencias y poderío de los protagonistas de los acontecimientos.

El impacto que provoca en el espectador, El Muro, viene a darse como consecuencia de las experiencias y por ende de la cultura a la que pertenezca, pues ésta determina el motivo o el uso que se le dá a la construcción del muro.



"Muros Cidpeos Precolombianos"
Machu-Pichu, Perú

Porque los motivos para la construcción o bien la destrucción del muro varían según las necesidades de cada sociedad, es importante para la investigación, estudiar cada caso por separado; se tratarán las situaciones más relevantes de la historia.

Desde el principio El Muro o Muralla, en general, ha sido la fortificación de una plaza o un recinto cualquiera, es una línea continua que lo distingue del exterior

La muralla en los primeros días de fortificación, constituía toda la defensa. Al principio se usó de madera y tierra para construir un obstáculo que resguardase a las ciudades ó aldeas de las sorpresas del enemigo, pero la facilidad con que eran destruidos, obligaron a construirlos de piedra, dándoles mayor altura que impidiera la escalada y un espesor que ofreciera un serio obstáculo, alcanzando una altura de quince metros y un espesor de tres metros.

El empleo de armas de guerra cada vez más poderosas, obligó a ensanchar las plataformas, construyéndose muros dobles paralelos enlazados por otros perpendiculares rellinando los espacios intermedios con tierra y así se construyeron las murallas de Bizancio, Nínive y de Babilonia, que según historiadores tenían más de veinte metros de ancho. (11)

El material empleado en la construcción de las murallas era el ladrillo o la piedra sin encuadrar, unidos con mortero de cal ó betún. (11)

5 . 1

LA MURALLA CHINA

Durante la guerra de los reinos combatientes (453 - 221A.C.) cada pequeño estado de la China Septentrional había intentado protegerse de las invasiones de las tribus nómadas turcas y mongolas y en particular de los Hunos Xiong Nu.

Una muralla los defendería de sus invasores, erigiéndose a lo largo de los propios límites septentrionales. Desde oriente hasta occidente, a lo largo de la cuenca del río Amarillo, pasando por los estados de Yan de Wei, de Chao y de Qin.

La enorme muralla tiene a intervalos más o menos largos, torres de madera para la vigilancia.

No todas las dinastías que sucedieron en el trono de China se dedicaron posteriormente a la gran muralla, en el sentido de ampliarla o modificarla estructuralmente.

La Gran Muralla cerca de Badaling, en la periferia norte de Pekín, arranca en oriente del paso Shanhaiguan, en la frontera entre las provincias de Liaoning y Hebei. De allí desplazándose a lo largo de las crestas montañosas, cruzando valles, desiertos y campos adaptándose al terreno, la muralla se extiende por cuatro mil kilómetros hasta el paso de Jiayuguan, en la provincia de Gansu, era el límite del desierto de Gobi.

En su recorrido hacia occidente, se subdivide en Nankou en dos troncos, de los cuales uno se llama Bian Cheng (muro de frontera) y el otro Chang Cheng (la larga muralla).

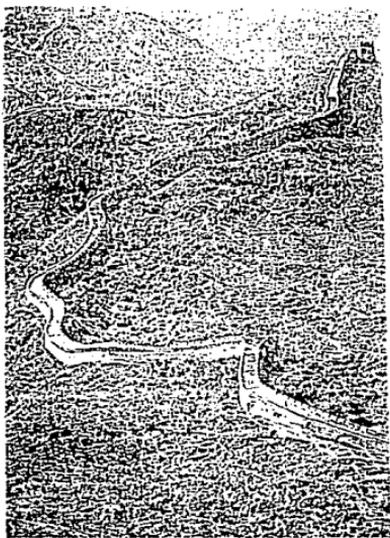
El Bian Cheng se dirige hacia el norte, ampliando las fronteras de China respecto al Chang Cheng. Los dos troncos se reúnen en Shanxi. Por este motivo se encuentran datos discordantes respecto a la longitud de la gran muralla: a veces se le atribuye una longitud de cuatro mil kilómetros, otras de seis mil.

Sobre la muralla y a una altura aproximada de siete u ocho metros, hay un camino de ronda (el que los Ming recubrieron de ladrillos) de anchura variable, entre cuatro y seis metros, con el fin de permitir el paso de tres caballos o de un carro, que fue utilizado durante su construcción para los transportes de piedras o las provisiones.

La irregularidad de las montañas no permitía otro sistema de comunicación, la base de la muralla siempre es más ancha, alrededor de un metro, respecto al camino de ronda.

Este último está protegido a ambos lados por muros almeados, bastante gruesos, con la altura de un hombre a caballo, en los que han sido colocados espilleras para la observación y la vigilancia de los campos circundantes. A intervalos regulares, condicionados por el terreno se abren rampas de acceso al interior de la muralla para hombres, caballos y carros.

Apesar de todo no se puede decir con seguridad que La Gran Muralla represente un valuarte contra la invasión. La realidad histórica señala muchas violaciones; sobre el terreno chino impusieron sus propios pueblos prototurcos como La Toba, Los Tártaros, Los Tungues, Los Mongoles o los Manchues. Ello fue posible porque a lo largo de la gran muralla, construida tan solidamente y de mole tan imponente, no siempre se pusieron puestos de guardia y adecuadas defensas humanas.



"La Gran Muralla China"
Vista Li Chuan Chuan

5 . 2 .

EL MURO DE LOS LAMENTOS

Es parte de la Muralla de Haram, El Sherif, que subsiste en Jerusalem, y que se asegura perteneció al Templo de Salomón. Vino su denominación de que los árabes, dueños de la ciudad en el siglo VII, permitían a los Judíos llegar cada viernes, para sus clásicas oraciones de fin de semana, y los hijos de Israel con la frente pegada al muro voceaban allí sus lamentos, quejas, rezos.

En la actualidad El Muro de los Lamentos es escenario de los constantes actos de violencia que se generan entre árabes y Judíos, profanando éste sagrado lugar.

5 . 3 .

EL MURO DE BERLÍN

Uno de los acontecimientos más significativos y trascendentes de nuestra época y que en cierto modo puso fin a las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial, ha sido la caída del muro de Berlín, que trajo consigo la unificación alemana.

Sólo 327 días después de la caída del Muro de Berlín, los alemanes lograban la unificación de su país. Las cuatro potencias vencedoras de la Segunda Guerra Mundial, suspendieron sus derechos sobre Alemania y Berlín y disolvieron la Kommandatura que teóricamente, había encarnado la soberanía sobre la antigua capital desde 1945.

Atras quedaba la época del Nazismo, antecedente y causa de la Segunda Guerra Mundial, el holocausto de seis millones de víctimas desaparecidas en los campos de exterminio, la división del país en dos estados enfrentados ideológica y militarmente, en el bloqueo de Berlín, El Muro...simbolizando tambien, el derrumbamiento y desaparición de la dictadura Stalinista en Europa.

Al Júbilo de la primera hora, tras la caída del muro, sucedió el temor de las consecuencias económicas, las crisis de identidad y el miedo al inminente desempleo.

En 1960, la presidencia de la república fue sustituida por un consejo de estado según el modelo del presidium del soviet supremo de la Unión Soviética. Un año antes se había completado la colectivización de la tierra y se hacían desaparecer la casi totalidad de las empresas. Todas estas medidas; junto con el empeoramiento de la situación económica, aumentaron el pesimismo de la población. El éxodo masivo llegó a tal extremo que el régimen se vió obligado a detenerlo, para lo que el 13 de agosto de 1961, comenzó a construirse el famoso "Muro de Berlín".

Lo cierto es que el cierre de la frontera permitió a la República Democrática Alemana (R D A) un mejor control de su economía. El dolor de la herida del Muro de Berlín se mitigaba por la mejora del nivel de vida.

En la segunda mitad de la década de los sesenta se produjo una cierta liberalización en el régimen de visitas a, y desde la República Federal Alemana (R F A) que se contradecía con censura y un control ideológico del que fueron víctimas, numerosos intelectuales.

A lo largo de la década de los setentas, se suavizaron también algunas de las restricciones fronterizas, especialmente a lo relativo a las autorizaciones a visitantes de la R F A , cuyo número pasó de un millón doscientos mil en 1970 a más de tres millones en 1978.

El cambio en la R D A tuvo lugar entre los meses de octubre de 1989 y enero de 1990, aunque el intento de hacer más comprensible, el fenómeno exige considerar el periodo que se extiende entre las emigraciones masivas del verano de 1989 por la frontera húngara y las elecciones del 18 de marzo de 1990.

Seis largos meses que acabarían por alterar el mapa político de Europa central e hicieron posible también el cambio del mapa geográfico válido desde el término de la Segunda Guerra Mundial.

Mientras tanto la gente continúa huyendo por Hungría y la embajada de la R F A en Praga vuelve a llenarse de refugiados.

Durante la primera semana de noviembre de 1989, el ritmo de los que abandonan el país llega a ser diez mil diarios.

El gobierno se enfrenta con el peligro de huelgas en las fábricas donde los obreros se ven obligados a trabajar más horas para suplir la disminución de la mano de obra.



"Muro de Berlín"

Para salir al paso de situaciones de emergencia, son enviados soldados a estaciones, almacenes y hospitales.

El 9 de noviembre de 1989, se abre El Muro de Berlín. Cientos de miles de berlineses orientales son recibidos jubilosamente por sus conciudadanos de Berlín Oeste. La ciudad entera es una fiesta. Sin saberlo el nuevo Politburo ha escrito en la pared el anuncio del fin de la R D A.

La atención mundial se centra en cuanto sucede en Berlín, donde en 1961, el régimen comunista levantó un muro para evitar que la población huyera. Paradójicamente, veintiocho años después, ese muro debe ser desmantelado para evitar que la gente se vaya.

La línea que dividió a Alemania no fué una frontera sino una herida y la sangre que durante cuarenta años se vertió sobre las alambradas, el muro o los campos de minas, es la prueba de que esa herida necesitó muy poco tiempo para cicatrizar, tal vez ésto explique porqué el proceso de la unificación superó todos los obstáculos que encontró y las pocas voces que se le opusieron se callaron, porque la unidad aparecía formando parte de un destino inevitable. Acaso una explicación pudiera ser la de que, en realidad, si Alemania estuvo dividida, las dos partes nunca estuvieron separadas y mucho menos alejadas una de la otra.

El ya desaparecido Muro había simbolizado, durante veintiocho años, la división de Alemania y la de Europa.

5. 4 .

EL MURO DURANTE EL CONFLICTO BELICO EN EL SALVADOR

Durante el conflicto armado (1978 - 1992), los muros y las paredes, sirvieron en muchos casos, para que el pueblo se expresara libremente, quizás fueron una de las pocas expresiones "pacíficas" que se dieron en una época en la que no existía libertad de expresión.

Ahora los muros son una evidencia de esto, que se convirtió también en una forma de agredir la propiedad privada a la que muchos achacaban la responsabilidad de las injusticias sociales.



"Paredes con Impactos de Bala"
Suchitoto, Depto. de Cuscatlan
El Salvador, 1993

Los grupos que no tenían acceso a los medios informativos, y cuyas ideas eran contrarias a las oficialistas, no desperdiciaron el poder de comunicación con las masas que ofrecían las superficies de muchos de los muros que fueron, poco a poco, llenando el paisaje a medida que el conflicto se recrudecía, en una época en la que era vital, resguardar lo que se tuviera, y los muros dependían en su forma y construcción de la importancia y capacidad económica de lo que se refugiaba detrás de ellos.

Obviamente los muros se convirtieron en barreras protectoras contra las balas que se dispararon indiscriminadamente.

Ahora que la confrontación armada ha terminado, los muros son testigos de ésta amarga experiencia, como dice la voz popular "si las paredes pudieran hablar". Ojalá que al observarlos nos advirtieran del extremo uso de la violencia a la que podemos llegar si no tomamos las precauciones del caso.

Su importancia es vital en estos momentos de reconstrucción, y el compromiso de los salvadoreños de respetar lo que ellos representan es grande. En muchos casos la vida dependió de la existencia o no de un muro que la cubriera del fuego cruzado.

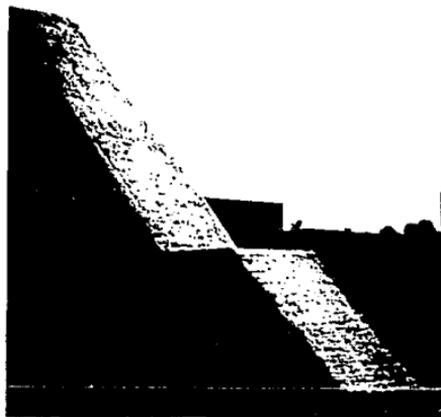
CAPITULO 6

EL MURO

La llave del entendimiento humano es el reconocer que en ciertos puntos críticos, el hombre sintetiza la experiencia, o sea que el hombre aprende a ver y lo que aprende influye en lo que ve, esto hace que el hombre sea muy adaptable y le permite aprovechar experiencias pasadas.

Si el hombre no aprendiera por la vista, el camuflaje sería siempre eficaz y el hombre estaría sin defensa ante los animales camuflados. Las inmensas cuevas prehistóricas, cuyas paredes son el soporte de las primeras manifestaciones artísticas, se pueblan de animales y escenas de caza de un posible ejercicio de magia simpática.

La Imaginación construye muros con sombras impalpables, se conforta con ilusiones de protección o a la inversa, tiembla tras unos muros gruesos y duda de las más sólidas verdades y conceptos; en resumen, en la más interminable de las dialécticas, el ser amparado sensibiliza los límites de su albergue, vive la casa en su realidad, con el pensamiento, con los sueños. El espacio ha de entenderse no como un concepto abstracto, sino como el significado que adquieren un conjunto de dimensiones que condicionan, en función de sus características, la forma de vivir que se producen en su interior.



Feltono Silva
"Serpientes del Pedregal"

La vida empieza bien, empieza cerrada, protegida, toda tibia en el regazo de la casa. Gracias a la casa un gran número de nuestros recuerdos tiene albergue, y el muro representa el elemento básico de la casa.

La casa es uno de los mayores poderes de Integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre. El pasado, el presente y el porvenir, dan a la casa dinámismos diferentes que

Interfieren con frecuencia, a veces oponiéndose, a veces exaltándose mutuamente.

El barrio representa el espacio íntimo, el poder de la comunidad de pobladores en la imposición de sus normas. En el barrio se es conocido y se conoce, su geografía suele tenerse internalizada y su estética no está tanto en su forma como en nuestro modo de vivir; cada edificio, cada fachada, cada pared y cada muro, está cargado de recuerdos en donde están implícitos también otros miembros de esa colectividad.

6 . 1 .

EL SIMBOLISMO

Los símbolos son estereotipos, que circulan entre la gente, según lo cual podemos interpretar de muchas maneras la palabra muro o muralla. Principalmente las definiciones provienen del diccionario de los símbolos de Jean Chevallier.

La muralla o la gran muralla, es tradicionalmente el recinto protector que encierra un mundo y evita que penetren allí influencias nefastas de origen inferior. Tiene el inconveniente de limitar el dominio que encierra, pero la ventaja de asegurar su defensa, dejando además la vía abierta a la recepción de influencia celeste.

Este simbolismo es familiar para el esoterismo musulmán. (37)

En Egipto el valor simbólico del muro, se apoya en su altura significa una elevación por encima del nivel común, se relaciona con la simbólica de la vertical más que con la de la horizontal.

Según la tradición Hindú, la muralla es la montaña circular Lokaloka. La muralla de rocas que rodea al cosmos, en cuyo centro se eleva el monte Meru. Está figurada expresamente por el recinto exterior de los templos y más todavía por el de una ciudad como Angkor-Thom, que según dicen las inscripciones, una montaña de victoria (Jayagiri), que rasca con su cima el cielo brillante. (37)

El muro reúne pues el elemento femenino de la matriz, rodeándolo,, conteniendo vida en su interior. La mujer en nuestra sociedad representa el hogar, el refugio (muro o pared = refugio).

El muro en cuanto a su función, también se define como elemento de contención, para evitar un derrumbe. En muchas sociedades a la mujer se le atribuye la responsabilidad de mantener unida a la familia, evita el derrumbe del núcleo.

Por su diferencia física, muchas mujeres se limitan ellas mismas, se vuelven una pared, bloqueando sus capacidades. Según se dice en nuestra época, se han producido fisuras en la muralla y está destinada a derrumbarse finalmente: la vía quedará así expedita a la marea de las influencias satánicas y al reino del anticristo ya no tenemos a Niuka, para reparar las brechas, tal vez como símbolo de separación es como conviene interpretar el famoso muro de las lamentaciones. Se llegaría de este modo a la significación del muro: Separación entre los hermanos, hermanos exiliados y los que han quedado. (37)



"Muro Ciudad Universitaria"
México D. F. 1994

Propiedad entre naciones,
tribus e individuos; separación
entre familias; separación entre
Dios y la criatura; entre el
soberano y el pueblo; separación
entre los demás y el yo.

Aislamiento, definición de un
espacio real y otro mítico. (37)
El muro es la comunicación
cortada con su doble incidencia
psicológica: seguridad, ahogo,
defensa, pero también prisión,
cuando, las paredes o muros
nos limitan, nos desagradan y
estorban pero sin embargo, los
necesitamos para que nos
protejan y resguarden.

Todo está dentro de nuestra psiquis, de nuestra percepción, el
elemento es el mismo.

Existen muros invisibles que nos limitan a veces con más fuerza que
los muros tangibles. Las paredes son las cárceles, son la vida de
expresión de seres humanos incomunicados; paradójicamente los
limitan en cuanto a su libertad física, pero también los liberan en
cuanto se comunican. Es una comunicación auténtica, sin censuras,
es una comunicación con ellos mismos, para ellos mismos, mediante lo
que tratan de entender como su realidad.

Los grupos alejados de poder, y por tanto excluidos de la creación de
obras artísticas que requieran de muchos recursos,
no renuncian a la expresión estética de los espacios privilegiados,
aunque hayan de recurrir a técnicas más simples. Son frecuentes los
murales de grupos políticos minoritarios y los graffiti.

6. 2

LA FORMA

Cuando las paredes nos encierran, no somos capaces de percibir tal cual son, pesa más la carga psicológica del encierro y la perspectiva se vuelve insuficiente para percibir, por lo que debemos liberarnos de las paredes para poderlas apreciar y usar, la distancia, el espacio nos permiten verlas panorámicamente y concebirlas como elementos totales.

La manera en que cada hombre perciba la forma plástica del muro, está ligada a sus experiencias como ser colectivo e individual.

El elemento arquitectónico Muro se transforma cuando su forma se vuelve escultórica y pierde toda su funcionalidad de división de espacios o apoyo para estructuras.



Federico Silva
"Serpientes del Pedregal"
1956

La forma del muro, significa una interrelación de volumen y espacio, es un diálogo con el espacio vacío. Permite estar fuera y dentro, tiene una fuerte carga simbólica respaldada por la historia.

Cuando se le trata como elemento aislado del contexto arquitectónico, el muro está allí limitado y abierto, ofrece la libertad de abrir espacio en sus cuatro puntos cardinales, presentando la posibilidad de rodearlo.

Como elemento plástico, ofrece posibilidad de dualidad de sus formas, angosto en dos de sus extremos y ancho en los otros. Se da un juego de tensión, mientras más alto y más angosto sea.

Al presentarse como elemento único, representa la porción de los espacios cerrados, por lo que se presta para esta sensación de estar dentro o fuera del espacio.

6 . 3 .

LOS MATERIALES

Las paredes por su material, en muchas ocasiones, describen o sugieren muchos rasgos de la personalidad, o el fin de sus creadores, se vuelven instrumento de análisis y muestran las fobias o limitaciones que el hombre tiene.

Oliver Segulin decía que el arte es, en gran medida, expresarse en una materia determinada, extraer de ella una forma capaz de exteriorizar significados. (13)

Generalmente se asocian los materiales de la industria de la construcción, como ladrillos, piedra, concreto y otros, con la palabra muro. El material elegido para realizar las experimentaciones ha sido el concreto y este determinará la textura y acabado de la obra.

El concreto es un material que ofrece muchas posibilidades, una de ellas es su capacidad de ser moldeado prácticamente en cualquier forma. Cuando se utiliza en forma fluida, como es el caso; toma la forma del molde de yeso en el que se vacía. Su aplicación envuelve una gran fidelidad en el registro y reproducción de detalles, sin embargo no por esto se limita al formato pequeño, al contrario resulta adecuado para trabajar escultura de gran escala.

Cuando la pieza escultórica adquiere dimensiones monumentales se usa para su vaciado una armazón, esta armazón puede ser construida de una variedad de materiales, de donde derivan amplísimas posibilidades de textura, como resultante directa o con tratamientos posteriores, como el martelinado, por ejemplo.

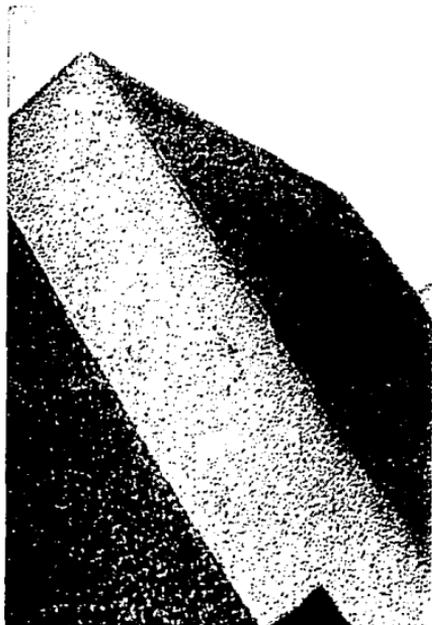
En cuanto al tratamiento del color a los diversos tonos de grises o blancos, según sea el caso, que proporciona el cemento, puede agregarse pigmentos minerales, que son incluidos a la hora de preparar el mortero.

Otra posibilidad de variar el color natural del concreto, es resaltar los componentes del mismo. Por ejemplo si en su composición se usan agregados como piedra, tezontles, grava, etc. se puede retirar la capa superficial del cemento dejando que se vea el material que se usó como agregado.

Este proceso también agrega riqueza en la textura de la pieza.

La textura se aprecia y estima casi totalmente por el tacto, aún cuando la presentación sea visual, con pocas excepciones, es la memoria de las experiencias táctiles, la que nos permite apreciar las texturas.

El tacto es la más personal de todas las sensaciones. De la habilidad del artista plástico depende que éste recurso alcance niveles capaces de impactar al espectador de la obra y es en la escultura, un arte de luz y sombra, en donde se vuelve imprescindible.



"Textura de Concreto"
Espado Escultórico"

CAPITULO 7

FORMAS ESCULTORICAS PARTENDO DEL MURO

A primera vista la escultura debe tener siempre algunas oscuridades y otros significados. La gente tiene que querer seguir viendo y pensando. La obra nunca tiene que revelarlo todo inmediatamente. La escultura exige un esfuerzo para poder apreciarlas completamente, de otro modo no es más que una mediatez vacía.

El muro al ser utilizado como elemento escultórico, busca proponer un nuevo concepto: no de límite, sino de reto que se debe afrontar y solucionar aprovechando el misterio de lo que no se puede ver, pretende insentivar la curiosidad de investigar que es lo que se encuentra al otro lado de él.

Por eso cada cara ofrece una solución plástica independiente una de la otra. La situación actual de El Salvador es esa; superar todo lo que el conflicto provocó y buscar nuevas soluciones. Me gustaría usar ésta comparación, como una nueva forma de humanizar el elemento escultórico. El mundo llama al otro lado del muro.

El no saber que va a pasar detrás de un muro le imprime a la obra misterio.

Como lo indica Eligio Díaz Garay en su artículo : Silencio, Espacio y Comunicación en el arte, "Hay así en toda palabra poética y en toda figura plástica un lado ó plano, el índice de nada: Lado silencioso y plano espaciado que concluye las posibilidades comunicativas del arte y por los cuales se escucha y se mira el soslayo. La modalidad comunicativa del arte es así In-direccional, por lo que la dimensión estética obliga a entrar en ella dando un rodeo, no es posible hacerlo de frente: el oído que escucha y el ojo que mira lo hacen de manera oblicua, al sesgo". (12)

El tema de la Figura Humana es una excusa para la intención creadora, un punto de partida, aunque la semejanza semántica de muro y mujer creen un híbrido, pero lo que llama la atención y se impone a todas las otras sensaciones es la disposición y el entrelazamiento de planos.

Hay formas universales a las que todo el mundo esta condicionado subcientemente y a las que se puede reaccionar si nuestro control conciente no las rechaza.

Todas las piezas han sido creadas partiendo sobre todo de la forma del muro, más que de su función.

La propuesta consiste en que esta forma es capaz de llamar a escena a las experiencias que el espectador ha tenido con los muros.

"Cada cosa es sólo un espacio, escribe una posibilidad, y en mí está el llenarla de una manera perfecta o imperfecta". Carencia ó plenitud que dependen de nuestra estrechez o de nuestra escucha y mirada abierta - lo abierto, sabemos, se juega en el apartamento de la codicia que reduce a un "trato procurante" (Heidegger) y cotidiano, señala Eligio Díaz Garay. (12)

ESCULTURA 1

La perspectiva deformada es un tema recurrente en este caso.

Las ordenaciones respecto al espacio insinúan formulas.

La forma se encierra sobre sí misma.



ESCULTURA 2

Se levantan barreras entre cada cara de la pieza. No hay, aparte del contorno, ninguna conexión entre una y otra cara, como episodios Independientes, que provoque la curiosidad de rodear la pieza.

Los muros tientan la curiosidad para lo desconocido. Lo que no está siquiera imaginado.



ESCULTURA 3

Para que una escultura sea interesante no es necesario ponerle muchos detalles. Es decir no es necesario precisar todos los detalles de la parte posterior.

La intención de la pieza es dialogar con el espacio vacío y el volumen cerrado.

Se da un juego de tensión derivada de la dualidad de formas predominantes, verticalidad de la pieza y horizontal en cuanto a su ancho.



ESCULTURA 4

La percepción visual de la forma trapezoidal y la deducción conceptual de la figura humana son elementos de la realidad. Cualquier deducción automática que quede hacer, tomando como base lo que se percibe para construir la realidad, se enreda con la construcción de lo que por común sólo es una realidad preceptiva, es decir, la figura humana.

Espacios vacíos, espacios contruidos sin conjugación, formas trapezoidales agrupadas libremente para el campo visual del espectador.



ESCULTURA 5

Un silencio y un espacio provocan una memoria.

Las formas están sólo sugeridas y los efectos de la luz y sombra terminan de definir la pieza. Las formas están llenas de tensiones y dualidades.

De pronto las líneas que determinan, la forma se trasmutan en muros de contención, y volúmenes que sobresalen dan paso a espacios silenciosos que interviene la superficie plana de la forma.

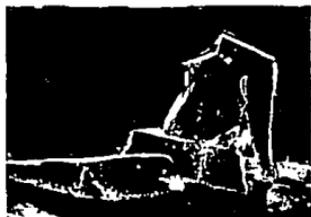


ESCULTURA 6

Cuando una escultura esta formada por dos piezas, es difícil adivinar como va a ser y la sorpresa es mayor, se tienen más perspectivas inesperadas, de modo que la ventaja especial que la escultura tiene sobre la pintura, de tener muchas perspectivas distintas, está explotada más plenamente.

Mientras uno se mueve las dos piezas se abren o se cierran.

Me atrae la idea de descomponer la forma en varias partes.

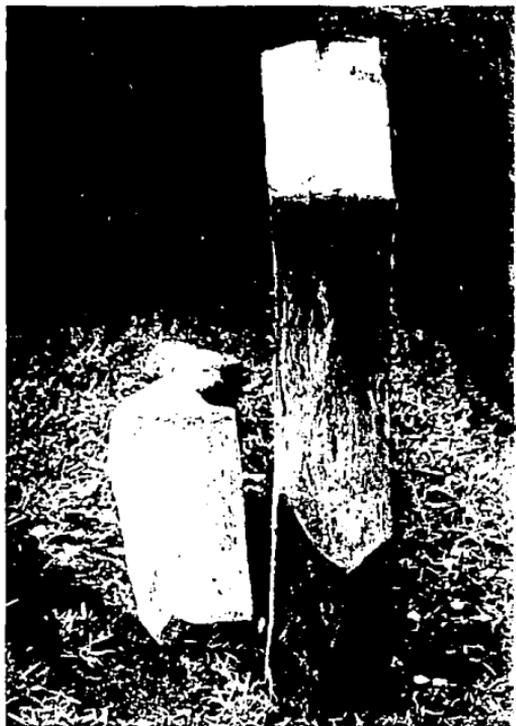


ESCULTURA 7

Descomponer y reconstruir la figura, ambos procesos crean una tensión. La figura está descompuesta en volúmenes separados que son ligados entre sí por el cerramento.

Aprovechando la riqueza de las partes, para hacer un conjunto, un todo.

El propósito es hacer una escultura interesante desde todos los ángulos.



ESULTURA 8

A partir de las ilusiones bidimensionales, se crea un casi espacio.

La escultura sólo traza líneas que la insinúan, no tiene sobrantes, resaltan detalles que revelan la forma y figura.

Esta vez el muro está insinuado por el alto de la pieza que recuerda una línea semejante a la de la muralla china, ancha y en forma quebrada.

Pero también el muro ha sido derribado, se ha caído abajo, ocupa un espacio horizontal.



CONCLUSIONES

Las conclusiones de esta investigación, son un reflejo de lo que se ha querido representar en las propuestas hechas en el capítulo de "Experimentaciones" son un resultado plástico, que ha tenido como banco de datos esta investigación; en unos casos, la información ha ejercido cierta influencia en la obra, y en otros, las propuestas se vuelven una interpretación de los conceptos.

En resumen:

El problema básico que se trata en la escultura es el espacio...

Antes de que se puedan materializar, los conceptos de espacio deben pasar por los lentes de la sensibilidad humana, y en este proceso se deforman o se modifican.

Tanto la arquitectura como la escultura se ocupan de la relación entre las masas; en la práctica, la arquitectura no es una expresión pura pues tiene una función utilitaria, lo que la limita. La escultura con más naturalidad puede usar ritmos orgánicos; puede explorar el mundo y la forma pura, con más libertad.

El elemento arquitectónico muro, se transforma cuando su forma se vuelve escultórica y pierde toda su funcionalidad de división de espacios o apoyo de estructuras.

Ya como elemento plástico, el muro ofrece la posibilidad de dualidad en sus formas, angosto en dos de sus extremos y ancho en los otros, se da un juego de tensión, mientras más alto y más angosto sea. Al presentarse como elemento único, representa la porción de los espacios cerrados.

Los muros no sólo nos protegen físicamente sino que también nos proporcionan abrigo emocional. Están presentes desde el principio de la vida en este mundo, unas paredes nos dan albergue en nuestra casa; cuando nuestra vida se transforma... son colocados unos muros sobre nuestros cuerpos ya sin vida... los de la sepultura.

El impacto que provoca en el espectador el muro, viene a dars como consecuencia de las experiencias y por ende de la cultura a la que pertenezca, pues este determina el motivo o uso que se le dé a la construcción del muro. La interpretación de un alemán, para quien el muro significó una herida que separó a hermanos... su derrumbamiento, la desaparición de la dictadura Stalinista en Europa es diferente, para un salvadoreño... los muros protegieron su vida pues fueron barreras contra las balas que se dispararon durante el conflicto armado.

En Egipto por ejemplo, se relaciona con la simbólica de la verticalidad, más que con la de la horizontalidad.

El muro ha sido usado como elemento escultórico por artistas mexicanos, cada uno ha hecho una interpretación muy particular en cuanto a sus conceptos de forma y funcionalidad. Esto proporciona un panorama que enriquece y refuerza las alternativas plásticas que el elemento ofrece.

Mi interpretación ha sido influenciada por una serie de experiencias personales y por corrientes artísticas. Lo que más me ha impactado es:

Del Cubismo: La importancia dada al plano semántico y el hecho de combinar unos puntos de vista con otros.

Del Dada: La eliminación de toda estructura formal.

Del Suprematismo: El concepto de crear nuevas realidades, partiendo de que la obra de arte es una manifestación de la mente subconsciente y esa mente es más infalible que la consciente.

Los Constructivistas: abogaron por la pureza inherente a las formas, sin excrecencias ornamentales.

Los Deconstructivistas mantenían que las virtudes tradicionales, armonía, unidad y claridad, debían ser sustituidas por fractura y misterio. Un deconstructivista analiza la estructura, disuelve y destruye piedra a piedra.

Los Minimalistas: usan el mínimo más absoluto para que exista un universo.

También reconozco el Impacto que ha provocado en mí; obras como el museo de El Eco, en donde Mathías Goeritz, usa algunos muros más delgados en un lado y más anchos en lo opuesto, buscando una extraña asimetría que se observa en la naturaleza.

A primera vista, la escultura debe tener siempre algunas oscuridades y otros significados. La gente tiene que querer seguir viendo y pensando. El no saber que va a pasar detrás de un muro le imprime a la obra sorpresa y misterio. Los muros tientan la curiosidad a lo desconocido, lo que no está siquiera imaginado, por eso cada cara ofrece una solución plástica, completamente independiente.

Las estelas y capillas abiertas no pretenden ser sino una alternativa más, una aproximación a otra forma de entender y comprender el uso que se puede hacer del muro. Lo mismo se repite con cada ejemplo que se ha citado.

La función del arte es inventar nuevas realidades y visiones, usar la imaginación para proponer al mundo nuevas formas de vida.

Del mismo modo que se dice que los ojos son las ventanas del alma, todo elemento que evita el paso, puede ser interpretado como un muro. Cualquier elemento que funcione así: un agente de tránsito que evita el paso del tráfico... una mano en actitud de alto.

La mujer en nuestra sociedad representa el hogar, el refugio - pared. El muro en cuanto a su función, también se define como elemento de contención, para evitar un derrumbe, la mujer a juicio de muchos, tiene la responsabilidad de mantener unida a la familia, evita que el núcleo se derrumbe.

Las semejanzas semánticas entre el muro y la mujer, permite que estos elementos se unan y den paso a un híbrido de sus formas.

Formalmente hablando, un muro puede ser una sucesión o una repetición de ladrillos; sin embargo, en determinado momento éste último podría representar, como elemento único, a un muro o a una porción de éste; lo único que cambia es la escala.

El muro aislado, o una porción de él, se trasmuta en escultura. El muro ha sido tratado en cuanto a su contorno y perfil, además de sus caras anchas, rompiendo con la forma tradicional de tratarlo; y hasta otras veces cambia de posición, está derribado, se ha caído, pero, ¿Por eso deja de ser un muro?

El muro está allí, limitado y abierto, ofreciendo la libertad de abrir espacio en sus cuatro puntos cardinales, presentando la posibilidad de rodearlo.

El espacio ha de entenderse no como un concepto abstracto, sino como el significado que adquieren un conjunto de dimensiones en las que se vive; dimensiones que condicionan de acuerdo a sus características, la forma de vida que se produce en su interior.

Aunque el empeño de representar espacio, es un propósito legítimo de un artista, también es legítimo crear volúmenes cuyos fines espaciales tengan una función expresiva.

Una teoría de la escultura, todavía por elaborar, sería la única capaz de justificar y explicar los cambios espaciales y conceptuales de este arte.

BIBLIOGRAFIA

(1) Del Campo, David Martín.
"Escultura Moderna en México"
En revista "Memoria de Papel"
Número 4. México 1992.
Consejo Nacional para la Cultura y
las Artes.

(2) Hernández, Agustín.
"Gravedad Geometría Simbolismo"
Primera Edición. México 1989.
Universidad Autónoma de México.

(3) Read, Herbert.
"La Escultura Moderna"
México - Buenos Aires 1964.
Editoriales Hermes.

(4) Hall, Edward T.
"La Dimensión Oculta "
Decimoquinta Edición. México 1993.
Siglo Veintiuno Editores,
S.A. de C.V.

- (5) Bachelard, Gastón. " **La Poética del Espacio**". México 1983. Brevarios del Fondo de Cultura Económica.
- (6) Satangos, Nikos. " **Conceptos de Arte Moderno**". Madrid 1986-1991. Allanza Editorial. S.A.
- (7) Fernández Galeano, Luis. " **Deconstrucción en el Moma**" De la **Repostería a la Papiroflexia**. De la Revista Arquitectura Viva. Número 1. Madrid Junio 1988. Ventura Publisher.
- (8) Figueroa Castrejón, Anibal. " **El Arte De Ver Con Inocencia**" México 1989. Cuadernos temporales 13. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco.
- (9) Rodríguez Ana María. " **Homenaje Universitario a Mathías Goeritz**". En Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Volumen 3, Número doble 13/14 Invierno 1991 - 1992. Universidad Autónoma de México.
- (10) Silva Federico. " **La Escultura y Otros Menesteres**" México 1987. Universidad Autónoma de México.
- (11) Enciclopedia Universal Ilustrada. Europa - Americana. Tomo XXXVII. Madrid 1980. Espasa - Calpe, S.A.
- (12) Díaz Garaygordobil, Eligio. " **Silencio, Espacio y Comunicación en el Arte**". En Semanario Nueva Epoca, Número 131, México 15 de Diciembre de 1991. Periódico "La Jornada".
- (13) Tibol, Raquel. " **Fernando Gonzalez Gortazar**". México 1977. Universidad Nacional Autónoma de México.
- (14) Fernández Arenas, José. " **Arte Efímero y Espacio Estético** " España, Abril 1988. Editorial Anthropos Promat. S. Coop. Ltda.

- (15) Street- Porter, Tim (versión española: leadora Sommerville)
"Casa Mexicana". Primera Edición. México 1991. Noriega Editores.
- (16)"Entrevista con Fernando Gonzalez Gortazar". Ciudad de México,
Abril 27 de 1994.
- (17)"Entrevista con Federico Silva", Ciudad de México. Abril 28 de
1994.
- (18) Entrevista con Manuel Felguerez, Ciudad de México, Diciembre
2 de 1993.
- (19) Hilar, Alberto. "Lecciones Escultóricas". Catálogo de la Sección
Trienal de Esculturas 1985. Salón Nacional de Artes Plásticas.
México. Galería Auditorio Nacional. Instituto Nacional de Bellas Artes,
agosto 1985.
- (20) Acha, Juan "Las dificultades Del Escultor" . Catálogo de la
Exposición Colectiva **3 Dimensiones, 20 Expresiones**. México, Museo
de Arte Moderno. Instituto Nacional De Bellas Artes. Junio de 1988.
- (21) Foppa, Alaide. "De las Bienales a la Trienal". Catálogo de la
Sección Trienal de la Escultura 1979. Salón Nacional de Artes
Plásticas. México, Galería del Auditorio Nacional. Instituto Nacional
de Bellas Artes, Abril de 1979.
- (22) Salas, Portugal. **Barragan**. Barcelona 1992. Editorial Gustavo
Gilli, S.A.
- (23) Fossati, Guido. Grandes Civilizaciones "China". Madrid, España
1990. 4a. Edición, Grupo Libro 88 S. A.
- (24) Ricard, Domingo. "El Muro, Principio y Fin" Final de Etapa.
Temario 1990. Los temas del año. Difusora Internacional S.A
Barcelona, España. Enero 1991.

(25) Ricard, Domingo. "Alemania, Un Sólo Pueblo". Final de Etapa. Anuario 1990. Los Hechos del Año. Difusora Internacional, S.A. Barcelona España. Enero 1991.

(26) Fernández Galeano, Luis "La Casa Rusia "

(27) Segre, Roberto. "La chispa de Ginz Burg".

(28) Cooke, Catherine. "Paralelas y Divergentes"

Todos los artículos en Arquitectura Viva. Número 1 Marzo- Abril 1990. Madrid, Ventura Publisher.

(30) Enciclopedia Cumbre. México. Edición Número 17. Cumbre 1974

(31) Russoll, Franco y David Mikhinson. "Henry Moore, Escultura".

Barcelona 1981. Ediciones Polígrafas S. A.

(32) Artigas, Juan Benito. "Capillas Abiertas Aisladas de México"

México 1989. Universidad Nacional Autónoma de México.

(33) Saenz, Cesar A. "Nuevas Exploraciones y Hallazgos en Xochicalco". México 1965- 1966. Instituto Nacional de Antropología e Historia.

(34) Aveleyra Arroyo De Anda, Luis " La Estela Teotihuacana de La Ventilla". México 1963. Museo Nacional De Antropología e Historia.

(35) Monreal y Tejada, Luis y R.H. Hagggar. Diccionario de Términos de Arte. Barcelona 1992. Primera Edición. Editorial Juventud.

(36) Morals Federico. "Mathías Goeritz". México.

Universidad Nacional Autónoma de México.

(37) Chevallier, Jean. "Diccionario de los Símbolos". Barcelona 1988. Editorial Heder.

(37) Chevallier, Jean. "Diccionario de los Símbolos". Barcelona 1988.
Editorial Heder.



Concepto del Arte