

12
201



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO**

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS



ANALISIS DE UNA OBRA, ONCE = A UNO.

TESIS PROFESIONAL

**ELABORADA PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO EN ARTES VISUALES**

P R E S E N T A

YUMI HERNANDEZ ORTEGA



26 8795

1998

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

**DEPTO. DE ASesorIA
PARA LA TITULACION
ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLASTICAS
XOCHIHILCO D.F.**



Universidad Nacional
Autónoma de México



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 esta 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.

Maestra: María del Carmen Ortega Rubio

Arqueólogo: Humberto Hernández Osuna

Mis padres.

Esta tesis se ha realizado bajo la dirección y el estímulo constante del Historiador y Maestro en Artes Visuales Sergio Carrillo, que actualmente imparte la cátedra de Historia de la Civilización en el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey.

Además los siguientes Maestros aportaron sus valiosas orientaciones según sus respectivas especialidades:

Maestro Gastón González, Director de esta tesis.

Maestro Jorgue Chuey

Maestra Soledad Hernández

Maestro Margarito Leyva

Maestro Santiago Ortega.

A todos ellos mi más profundo agradecimiento.

INDICE

Introducción

1. Corrientes artísticas que influyeron en la realización de *Once = a uno*.

1. Minimal Art... p 1
2. Ambientación e instalación... p 13
3. Arte conceptual... p 15

2. Proceso de construcción.

1. Planteamiento... p 18
2. Características del material... p 19
 - a) Textura... p 20
 - b) Color... p 22
 - c) Rupturas... p 26

3. *Once = a uno*. Exposición.

1. Elección del lugar... p 28
2. Secuencia de los módulos... p 29
3. Las bases... p 30
4. El espacio... p 30
5. El título... p 30

4. Lo permanente y lo efímero en el arte moderno... p 35

5. Testimonio... p 38

1. Documentos completos... p 41

Conclusiones... p 46.

Citas... p 49.

Bibliografía... p 51

Fotografías de obras más recientes... p 52.

INTRODUCCIÓN.

El interés de la escultora Yumi Hernández por el quehacer artístico se inició a temprana edad, observando trabajar a su padre, Humberto, quien fue pintor, maestro de pintura y fundador del Departamento Audiovisual en la Normal Superior. SEP además de impartir las materias de técnica en la enseñanza e historia del arte.

Al momento de elegir profesión, Yumi decidió ingresar a la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Cursó el primer año de la licenciatura en Artes Visuales en el edificio de la antigua Academia de San Carlos. Sufriendo infinidad de limitaciones a partir del año siguiente, cuando la escuela se mudó a Xochimilco aún con los talleres a medio equipar. Aunque estudió pintura, grabado y tapiz pronto comprendió que era la escultura lo que mejor le permitía expresarse. Una influencia decisiva para definir esta vocación fue el Maestro Leonel Padilla, en cuyo taller estuvo dos años, hasta que el maestro murió víctima de cáncer pulmonar. La inquietud que siempre ha caracterizado a la autora de esta tesis la llevó a experimentar con diversos materiales: metal, madera, resinas y cerámica.

Una vez egresada y buscando paliar las limitaciones pedagógicas de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, Yumi ingresó a la maestría en Artes Visuales con especialización en escultura, formando parte de una de las primeras generaciones que la cursaron. Simultáneamente, tomó un curso de escultura con el profesor Kyoto Otta en el CIEP (centro de

Investigación y Experimentación Plástica) del Instituto Nacional de Bellas Artes. El paso por esta institución transformó radicalmente sus concepciones acerca de la escultura, dejando de lado toda visión formalista para tomar un camino más orientado a la investigación.

El interés y compromiso de Yumi Hernández con el arte la hicieron socia fundadora y vocal de la Asociación Internacional de Artistas Plásticos (ARTAC), afiliado a la AIAP-UNESCO.

Actualmente tiene a su cargo la subcomisión de coordinación de eventos y exposiciones.

Al terminar sus estudios de maestría, se inició en la docencia impartiendo cursos de coordinación de eventos en Guadalajara, Colima y Tapachula a maestros SEP. Posteriormente en el taller de escultura del Centro Cultural de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público. Después de formar cuatro generaciones de alumnos decidió viajar a la India para estudiar Filosofía Advaitia en la prestigiada escuela Sri Bajarangadas Kuti, que sigue la antigua tradición de Sri Shankaracharya.

Desde su regreso se ha dedicado de lleno a la docencia a nivel secundaria y preparatoria ya que considera un deber difundir el interés por las artes plásticas y despertar la vocación artística a esa misma temprana edad en la que ella despertó la suya gracias a las enseñanzas de su padre.

La obra *Once = a uno* fue realizada por la escultora cuando cursaba la maestría, en el año de 1984. Fue exhibida en la galería de la Antigua

Academia de San Carlos. Es importante decir que aunque la autora ha continuado con su producción plástica durante todo este tiempo, optó por *Once = a uno* como tema de tesis debido a las siguientes razones:

En primer lugar, este trabajo provocó amplia polémica entre algunos sectores de la Academia, que estaban acostumbrados a ver a la galería como un lugar reservado para el círculo de profesores. Por esa razón la autora tuvo que luchar arduamente por abrir ese espacio. A partir de entonces las autoridades académicas tomaron conciencia de la necesidad de dar acceso a los jóvenes a las galerías, por lo cual se creó un comité de selección que serviría para hacer institucional el proceso y mantenerlo al margen de caprichos personales. Como consecuencia de esta afectación de intereses, los editores de la revista de *Artes Plásticas* se negaron a publicar un artículo que dejara constancia de la exposición.

En segundo lugar, porque la obra se presentó en la Trienal de Escultura de 1985, en la que fungieron como jurados Angela Gurría, Alberto Híjar, José Alberto Manrique, Luis Ortíz Monasterio y Pablo Talamantes, obteniendo uno de los cuatro premios de adquisición. El reconocimiento que ha tenido este trabajo y las críticas que generó, han motivado esta reflexión que se presenta como tesis para obtener el grado de licenciatura en Artes Visuales.

La tesis consta de los siguientes apartados:

El primer capítulo es una investigación histórica sobre las corrientes artísticas afines a la obra, iniciando con el minimal art, continuando con

el arte conceptual, la instalación, la ambientación y concluyendo con una reflexión sobre lo permanente y lo efímero en el arte contemporáneo.

A lo largo de cada capítulo se irán comentando los aspectos de *Once = a uno* que son afines a estas corrientes:

El segundo capítulo es un análisis del proceso de construcción de la obra, desde la selección del material, sus características, tales como textura y "rupturas", hasta el montaje en la galería y los problemas que presenta integrar todos los elementos en el espacio, situación que se relaciona más con la instalación, que con la escultura de caballete.

El tercer capítulo es una compilación de las críticas hechas a *Once = a uno* por autores de la talla de Juan Acha, Jorge Alberto Manrique, Ignacio Salazar, y Luis Gutiérrez, que quedaron como testimonio de la obra y un análisis de la escultora a las mismas.

CAPÍTULO I.

CORRIENTES ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS QUE INFLUYERON EN LA REALIZACIÓN DE LA OBRA *ONCE = A UNO*.

A continuación: hablaré brevemente de las tendencias contemporáneas que influyeron en la realización de la obra *Once = a uno que* tienen en común el haber surgido de la crisis del objeto artístico, ya que como dice Simón Marchant, a partir de entonces "el concepto de objeto de arte pierde validez y es sustituido por el de arte, como idea".(1) Si hubiera que establecer un punto de partida específico para ubicar dicha crisis la referencia necesaria sería Marcel Duchamp, pues la revolución artística que creó tiene repercusiones que aún perduran. Posteriormente trataré con más profundidad las aportaciones de este artista, por ahora baste decir que después de él el arte no fue el mismo y se volvió más reflexivo, pues redujo el acto creativo a su nivel más rudimentario, es decir a considerar como arte a un objeto o una actividad por la determinación del artista.

1.1. *Minimal Art*.

El minimal art es una corriente que alcanzó gran importancia en los años 60. Los principales representantes en escultura fueron Robert

Morris, Richard Serra, Donald Judd, Sol Le Witt, Karl Andre, Dan Flavin, Robert Smithson, Ronald Bladen.

Una de sus características más prominentes es la reducción de la forma a la estructura mínima, de ahí el nombre de minimal art, arte reductivo y, más específicamente para la escultura, estructuras primarias. El nombre minimal art surgió de la segunda exposición individual de Robert Morris durante el invierno de 1964-65 en la Green Gallery (2).

El origen de esta corriente puede rastrearse en los trabajos reduccionistas de Brancusi y Arp (figuras 1 y 2), y, más recientemente, en el pop art con su imaginería popular, sus repeticiones, sus formas ready made, sus materiales industriales y sus procesos comerciales.

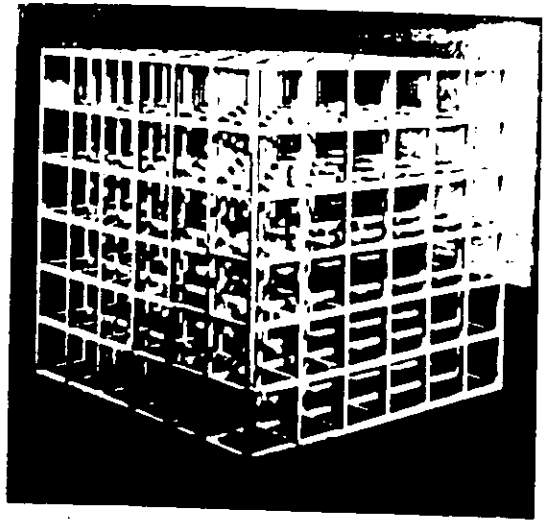
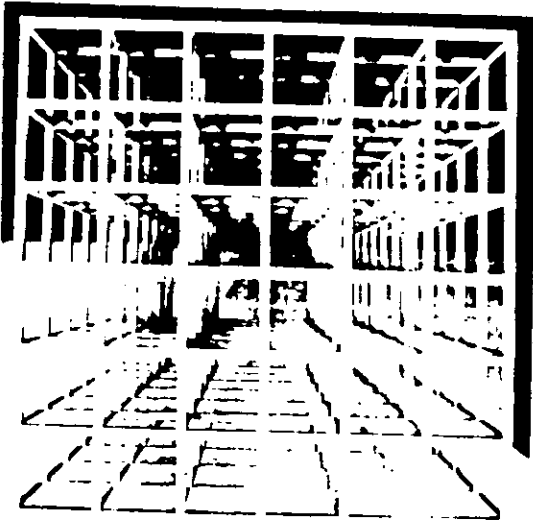
Quizá la forma primaria preferida por los minimalistas sea el cubo, tanto por su carácter geométrico básico, que le da un sentido de anonimato muy apreciado por ellos, como por su carácter específicamente inorgánico, contrastante con las formas aerodinámicas tan comunes en la arquitectura y el diseño contemporáneos. Una de las obras clásicas es el Open Modular Cube, de Sol Le Witt (1966) (figura 3), construido a partir de doce retículas cuadrículas que provocan un espacio virtual de cubos insertos. Su importancia radica en que el reduccionismo no sólo se limita a la forma, sino que desecha el plano y se limita a la línea como medio de construcción idóneo para observar el espacio interior.



Arp



Brancusi

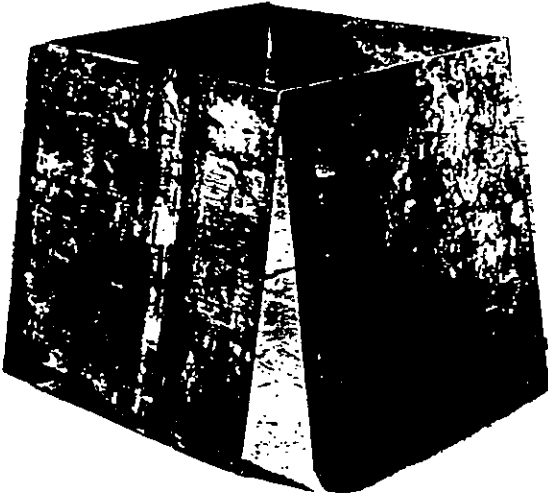


Open Modular Cube, de Sol Le Witt (1966)

Sería imposible enumerar aquí todas las obras minimalistas basadas en cubos, por lo que sólo mencionaremos una más por el simple hecho de que es sumamente contrastante con la anterior; me refiero a *One-Ton Prop (House of Cards)*, de Serra (1969) (figura 4). El contraste con la obra de Sol Le Witt se debe a que se trata de cuatro placas de plomo apoyándose mutuamente, las cuales, aunque dejan visible el espacio interior por la parte de arriba, dan un enorme efecto de pesantez.

Al igual que los minimalistas, *Once = a uno* utiliza la reducción de la forma a su mínima expresión mediante el uso de la coraza como símbolo del ser humano (figura 5).

Un segundo elemento importante en la mayor parte de los trabajos minimalistas es la serialidad, cuyo objetivo es, por una parte, quitarle fuerza al objeto individual y dársela a la obra en su totalidad y, por otra, despojar al objeto artístico de uno de los atributos que fueron esenciales en el arte clásico: su carácter irrepetible. Los objetos de obras reduccionistas seriales son tan abundantes que enumerarlos excedería los objetivos de este trabajo; por lo tanto, me limitaré a mencionar uno de los más representativos, que aunque trasciende la representación escultórica, es quizá el más didáctico para efectos de esta tesis; se trata de un cortometraje de tres minutos llamado *Hand Catching Lead*, de Richard Serra



One-Ton Prop
Serra (1969)



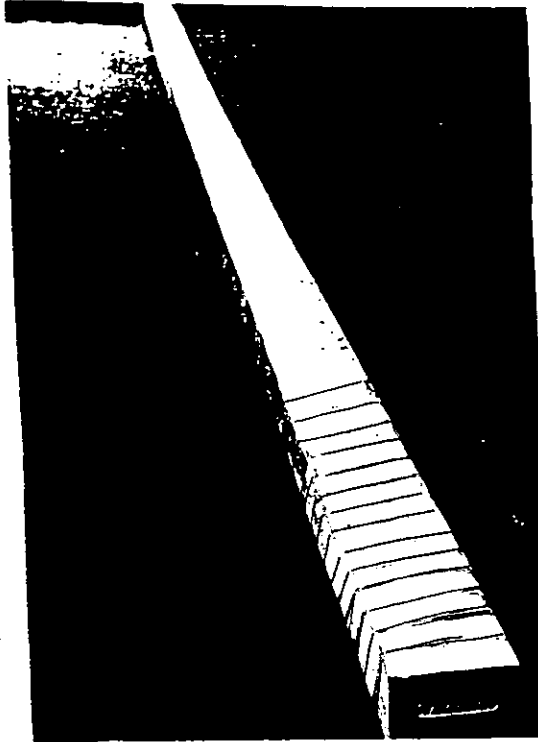


Hand Catching Lead,

Richard Serra (1969)



Karl Andre, *Lever*, (1966)



Donald Judd

(1969) (figura 6) cuya mano aparece como única protagonista, tratando de atrapar una serie de barras de plomo que van cayendo desde lo alto.

Once = a uno coincide también en este aspecto con los minimalistas, pues su intención fue lograr dar un mensaje mediante un conjunto de objetos artísticos que, por separado, tienen un valor y un significado propios, pero al formar una unidad, logran una interacción que enriquece al trabajo en su conjunto (figura 7).

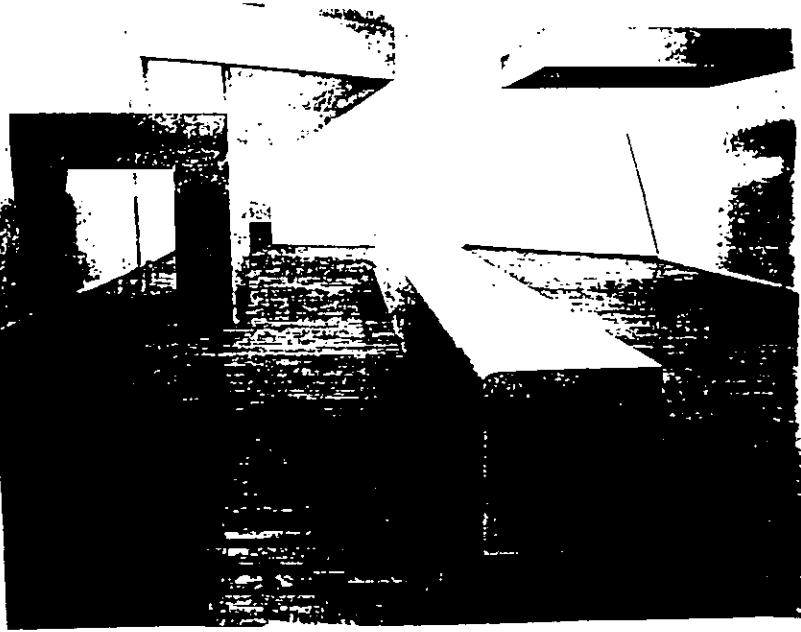
Otro punto importante es la utilización del objeto industrial (*ready made*), cuya intención es quitarle al arte la pretensión de hacer obras únicas e irrepetibles y de ser representación del mundo, obligando al espectador a aceptar la obra artística como un objeto común y corriente. De esta manera, el *minimal art* trata de combatir la alienación del arte con respecto al mundo cotidiano. Un ejemplo clásico es la obra de Karl Andre, *Lever*, (1966), que está formada por ladrillos refractarios alineados (figura 8). Incluso se da el caso extremo de un neoartista que ordenó por teléfono el material y la disposición de la obra, para evitar todo contacto y lograr así no dejar ninguna huella personal en ella. El *minimal* incorpora materiales industriales como fibra de vidrio, vidrio-acrílico, triplay, tubos de luz neón, hule y también materiales tradicionales, como el plomo y el acero, aunque con un sentido nuevo.

En este punto *Once = a uno* no coincide con el *minimal art*, pues no utiliza objetos "ready made", sino formas de cerámica producidas en moldes e individualizadas por medio de la aplicación del color y la textura.

Un aspecto que suele ir de la mano con el carácter serial es la utilización del espacio como elemento integrante de la obra. De hecho, en los trabajos minimalistas el intervalo suele tener tanta importancia como la forma misma. Un ejemplo es la obra sin título de Donald Judd que representa una serie de formas geométricas empotradas en la pared a manera de relieve, que van aumentando de tamaño progresivamente a la vez que el espacio entre ellas va disminuyendo proporcionalmente (1970) (figura 9).

En ocasiones, sin embargo, el espacio deja de ser un mero intervalo, se independiza de la forma y adquiere una importancia primordial, alejándose de la obra minimalista para acercarse a la instalación. Es el caso de Robert Morris en la exposición ya citada, en la que uno de los trabajos presentados se transforma en una verdadera instalación al unir dos paredes por medio de una viga, suspender otra del techo y unir virtualmente una pared con el piso por medio de una escuadra formada por dos vigas que se unen en un espacio cuadrangular (figura 10).

En este aspecto existe una coincidencia entre *Once = a uno* y los trabajos reduccionistas que se acercan a la instalación, como el ya citado de Morris, pues el montaje se hizo de tal modo que el espectador el espectador puede apreciar la obra en su conjunto como un espacio circular y, caminando entre los 'intervalos', puede apreciar también los módulos individuales (figura 7).



Robert Morris

1.2. Ambientación e Instalación.

Desde finales de los años cincuenta y comienzos de los sesenta, se hablaba de las ambientaciones pero actualmente se emplea más el término de instalación. Por lo cual trataré de relacionar ambos aspectos, ya que encontré que tienen características similares.

La ambientación aflora por primera vez en el contexto del pop y posteriormente se extiende a otras tendencias.

Simón Marchan define a un ambiente como mera referencia a la inclusión y apropiación creativa de las diferencias físicas reales del espacio circundante, adquirir una carga, un clima psicológico o limitarse a un sentido arquitectónico rígido y a una extensión hacia lo exterior implica un espacio que envuelve al hombre y a través del cual este puede trasladarse y desenvolverse tal vez la nota fundamental es la expansión y extensión transitable de la obra en el espacio real. No se trata de una reproducción sino de una instauración de una realidad en una situación y en un tiempo determinado.

En las ambientaciones se utilizaron materiales heredados de los "dada" como botellas, libros viejos, fotografía, flores secas y cajas etc. pero todos con una carga de humor y nostalgia. Posteriormente se utilizan materiales más efímeros como papel higiénico y comida.

La reflexión más completa que encontramos al tema de instalación fue la de la de Gustavo Artigas, que recientemente ganó el segundo concurso de instalación en el museo Ex-Teresa. Según él, el término instalación se refiere a todo trabajo plástico planeado y desarrollado para un espacio específico, creando una atmósfera que obligue al espectador a participar en ella. 'El espectador está en el arte y no frente a él. El espacio adquiere otra posibilidad de significado' (3). La instalación, además, tiene un carácter efímero, debido a que está comprometida con un espacio y un tiempo determinados.

Se puede deducir que la instalación tiene sus raíces en diferentes movimientos del arte contemporáneo, desde el dadaísmo y sus ensamblajes, hasta el ready made y el objeto encontrado, pasando por la pintura de acción de Pollock y, desde luego, por el tratamiento del espacio del minimal art y el arte de la tierra.

Se podría decir en conclusión que la mayoría de las instalaciones suelen tener estos aspectos comunes:

- a) Manejo del espacio.
- b) Participación del espectador.
- c) Creación de ensambles o atmósferas.
- d) Se parte de un concepto o idea.
- e) Carácter efímero.

La instalación usa el espacio de exposición como una herramienta artística.

Es como un gran collage que involucra al espectador.

1.3. Arte conceptual.

La introducción de este apartado en este capítulo obedece a que Juan Acha habla de *Once = a uno* como una obra básicamente conceptual. Sin embargo, después de consultar la obra de varios críticos la definición de esta corriente o tendencia sigue pareciendo ambigua en esta autonomía comercial se trataba de conseguir por medio de los métodos innovadores que se mencionaron en el párrafo anterior. Sin embargo el siempre adaptable mercado del arte terminó por absorber los registros conceptuales transformándolos en mercancía.

Gazanti reconoce que el arte conceptual se concibe como pura producción mental y se aplica a experiencias muy distintas, confundiendo poéticas no del todo asimilables, como el land art o el arte povera. Se puede afirmar que con el arte conceptual se asiste a la desaparición del objeto y se acentúa el valor primario de la dimensión mental respecto de la obra. Es decir, el arte se concibe como idea, como lenguaje, como definición del arte y como conocimiento a través del pensamiento y no de la imagen. (4)

Simón Marchan equipara al arte conceptual con el minimal porque en ambos el aspecto más importante es la idea o concepto y cita como ejemplo a Sol Le Witt pues establece primero todo el proyecto y la ejecución: de la obra es un hecho meramente mecánico. (5)

Juan Acha coincide con Marchan en este aspecto, pues define a *Once = a uno* como arte conceptual basándose en dos características que también son propias del minimal art, es decir, la serialidad y la hilación (vid infra, capítulo 3).

Es muy difícil delimitar con claridad las fronteras y las facetas del arte conceptual. Marchan argumenta que mientras la autoexpresión posee sólo un significado subjetivo y únicamente es importante para el mismo autor, el arte conceptual desea implicar al espectador en proposiciones objetivas porque se centra tanto en los contenidos como en la naturaleza misma de la información. Y concluye el arte conceptual es ante todo un arte de documentación que exige una reconstrucción mental directa, una participación activa del espectador; es un lenguaje que tiene el sentido de investigación, información y comunicación. (6)

Como había mencionado, estas definiciones no pueden ser más ambiguas. En lo personal he notado que el calificativo conceptual se le da a muchas obras de diferentes corrientes sin que exista un estudio que sustente su uso. Si entendemos que lo conceptual es aquello en lo que el análisis formal pasa a segundo término con respecto al concepto, como lo afirman Acha, Gazanti y Marchan, podríamos concluir algo tan absurdo como que la Coatlicue es una obra conceptual. Este ejemplo, por burdo que parezca, ilustra muy bien el abuso que se hace del término. Por lo tanto, preferí evitar esta confusión y no ubicar mi obra dentro de una corriente que carece en absoluto de marcos de referencia.

Unicamente es necesario mencionar que el arte conceptual es en buena medida responsable de dar al arte parte de la autonomía de la que hoy goza.

"Cuando hablo de autonomía me refiero por un lado a la no dependencia exclusiva con respecto al objeto artístico y a la apertura de nuevos medios de expresión (lenguaje hablado o escrito, fotografías, mapas, información etc.) y por el otro al intento de romper con el objeto artístico como mercancía. Este segundo aspecto no escapa a Marchan cuando dice "El objeto estético tradicional reproduce el tipo que necesita el capital para su reproducción y para su conversión en mercancía" (7)

Esta autonomía comercial se trataba de conseguir por medio de los métodos innovadores que se mencionaron en el párrafo anterior; sin embargo el siempre adaptable mercado del Arte terminó por absorber los registros conceptuales, transformándolos en mercancía.

CAPITULO 2

PROCESO DE CONSTRUCCION

Planteamiento

En el año de 1984 decidí desarrollar un proyecto que rompiera con el formato tradicional de la escultura de caballete. Me interesaba explorar la idea de la fragilidad del ser humano, pero sin recurrir a una representación realista. Decidí trabajar con el torso, sede del corazón y de donde irradia tanto la cabeza (intelecto) como los miembros (acción).

Como sabemos, los torsos griegos, desmembrados accidentalmente con el paso del tiempo, fueron retomados sin extremidades intencionalmente por Rodin como la parte más expresiva del cuerpo. Otros artistas siguieron esta tendencia, de modo que el torso se ha convertido en el símbolo por excelencia del ser humano.

En mi caso traté de retomar dicho símbolo, pero sin caer en las repeticiones formales que han abundado en el último siglo, de modo que concebí la idea de la coraza o pectoral como reducción del torso a su mínima expresión. El problema que se me presentaba era romper con la idea de fuerza que se asocia a esa forma, así como con el

carácter de permanencia que expresa el material habitual con el que suele representarse, es decir, el metal. Por lo tanto decidí despojar a la forma de su material tradicional e imponerle uno que, por contraste, diera la idea que se pretendía y provocará a la vez un sentido de paradoja. Sin duda el material idóneo era el barro.

Características del material

Después de analizar diversos barro (Zacatecas, Oaxaca, Tonalá) (8) decidí que el que mejor correspondía mi ideal de construcción, tanto por tener un cincuenta por ciento de arcilla refractaria incluida, como por su color blanco después de la cocción, fue el de Zacatecas. Los otros dos solo los utilicé para dar efectos de color y textura.

Al principio decidí crear las esculturas sin moldes, unas por medio de placas y otras por medio de rollos unidos únicamente con barbotina para aprovecharlos como textura; posteriormente se me presentó el reto de lograr una armadura tan delgada como si fuera una hoja de metal. En cualquier otro taller de cerámica, la forma idónea hubiera sido pasta cerámica o, aún mejor, porcelana. Decidí entonces crear un sistema propio que consistió en construir una armadura con hoja de metal, a manera de molde, elaborar una placa de barro lo más delgada posible (medio centímetro de grosor) y colocarla sobre la armadura, dejándola sólo el tiempo indispensable para desmoldarla. Hay que añadir que mi aportación consistió en estos moldes de hoja de metal, que son sumamente flexibles y que permiten que se le separe de la pieza sin dañarla.

Aquí cabe destacar el trabajo de George Segal, por el uso novedoso que le da al yeso, que antes de él se utilizaba solamente para elaborar moldes y que él sublima hasta el nivel de convertirlo en medio privilegiado para la creación de la obra de arte.

Es interesante observar que la escultura tradicional había pasado por alto todas las ventajas técnicas y estéticas de dicho material por un simple prejuicio y una carencia del impulso de experimentación que es propio del arte moderno.

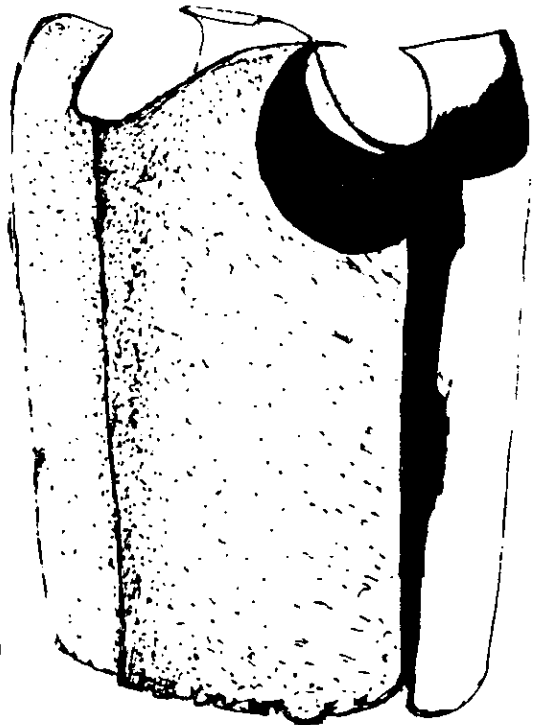
En mi caso este interés de experimentar y de romper con esquemas preestablecidos me llevó a desechar el material tradicional de las armaduras (el metal) y a rescatar otro que no era el idóneo para representar dicha forma (el barro).

El barro es uno de los materiales más moldeables, que mientras está fresco permite formar, deformar, cortar, añadir texturas y otros materiales, y, una vez endurecido al fuego, retiene todas esas manipulaciones en forma permanente.

Texturas

En primer lugar utilice como textura la arcilla refractaria aplicada sobre la placa húmeda, que presenta la ventaja de evitar que el barro se pegue al metal y facilita el desmoldaje.

También utilicé barro de Tonalá en polvo, que al quemarse da un color naranja, para lograr una apariencia de salpicado o punteado (estarcido).



Experimenté también texturas metálicas, principalmente con diferentes granos de carborundum, cuyo resultado fue un punteado negro irregular (figura 11)

Otra forma de lograr textura fue con escurrimientos de barbotina del mismo barro de Zacatecas, para lograr el efecto de cera derretida (figura 12)

Por último, incruste tachuelas en diferentes partes de algunas de las piezas, buscando la acumulación en algunas de ellas o creando líneas virtuales en otras (figura 13)

Es importante resaltar que el uso de todas estas texturas no sólo respondían a mi necesidad de expresión, sino también a un gusto por la experimentación, que a pesar de no estar reñido en absoluto con la creación artística, estaba ausente completamente de los talleres de escultura de la escuela entonces.

COLOR

Hay que repetir aquí que cuando pasé por el taller de cerámica de la licenciatura, la práctica de quemar el barro, que es esencial en el aprendizaje de esa disciplina, era prácticamente nula, y que no existía ninguna asesoría en lo referente al color en cerámica. Usé óxidos de fierro rojo y amarillo para lograr matices rojizos y marrones, y engobes azul (base de cobalto), verde (base de cromo), rojo (base de fierro) y marrón (base de manganeso) (7)

Engobe azul:

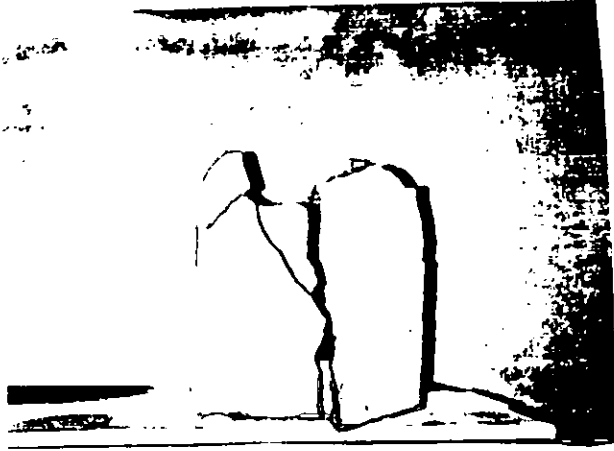
45 g caolin
25 g silice
15 g talco
15 g minio
5 g cobalto

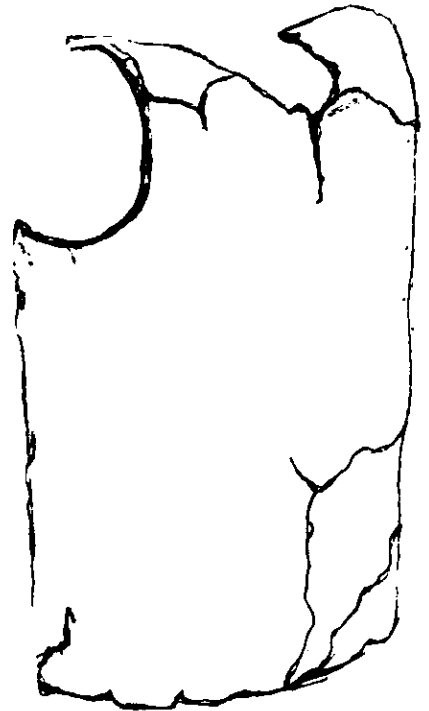
Café:

45 g caolin
25 g silice
15 g talco
15 g minio
10 g cobre
20 g manganeso

Verde:

45 g caolin
25 g silice
15 g talco
15 g minio
10 g cromo



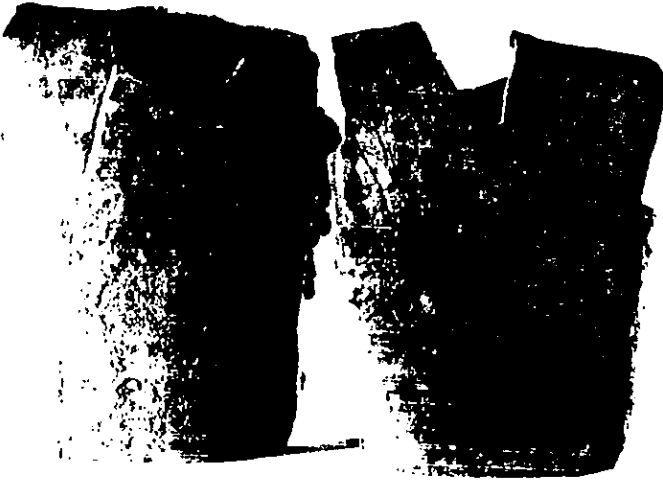
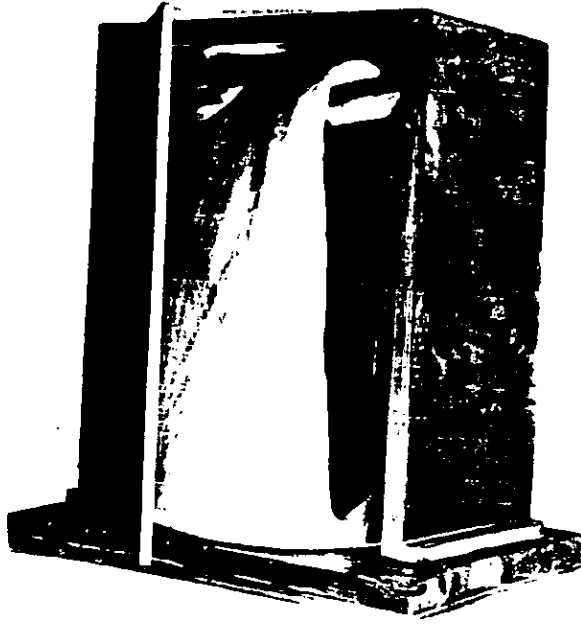


La forma de aplicar el color fue variando según la pieza; en algunos casos las cubrí todas, en otros busque el contraste o pinté el interior y/o exterior de la forma; en otros casos provoqué chorreados.

La quema o cocción de las piezas se realizó cuando se estaba probando el recién construido horno de Xochimilco, en el periodo de dirección del maestro Gerardo Portillo. Se quemó a baja temperatura (800 a 850 grados centígrados) con la intención de que las corazas resultaran frágiles y pudieran quebrarse fácilmente para después reconstruirlas con pegamento,. Los efectos, dada la variedad de texturas y colores, fueron muy diversos. Como se sabe, el barro, los óxidos y los engobes cambian de color al quemarse; lo mismo ocurre con el metal. Incluso el óxido dejado en el barro por el molde húmedo deja huellas que se intensifican con la cocción.

Las rupturas

El barro también permite aprovechar el carácter expresivo de la ruptura, ya sea que ésta se logre accidentalmente o no. A mí me interesa especialmente esta característica debido a que permite desarrollar la idea de fragilidad. Algunas piezas expresan la destrucción (ruptura) y otras la reconstrucción (ruptura y pegado) (figura 14). Una de ellas esta partida a la mitad para que se vea el interior de la armadura (figura 139).



CAPITULO 3

Once = a uno. Exposición

Los problemas de montaje que tuve que resolver para lograr la unidad de la obra fueron los siguientes: Elección del lugar, secuencia de los módulos, bases, el espacio de la obra serial, iluminación y color de los muros, y título.

a) Elección del lugar

Cuando se trabaja una instalación, existen dos alternativas: realizar primero la obra y buscar el espacio idóneo para exponerla, o partir de un lugar y de acuerdo a sus características diseñar un trabajo ad hoc. En mi caso seguí el primer camino. Escogí la sala más pequeña de la Academia de San Carlos, cuyo espacio resultaba ideal para que no se perdiera la unidad de la obra; después solicité que se pintara la galería de negro (incluyendo el techo) para lograr un ambiente de penumbra que hiciera resaltar las piezas que, según se recordará, son de color claro. También solicité que se pintaran las bases de negro con el fin anularlas y dar la impresión de que los torsos estaban flotando. Con esto y con la iluminación apuntando indirectamente hacia ellos, se logró el objetivo de restar importancia a las bases. Quiero añadir que la galería ha sido mantenida en color negro desde entonces.

Es importante resaltar que después de esta exposición, la obra ganó uno de los premios de adquisición en la Trienal de Escultura de 1985 y fue expuesta en el Auditorio Nacional (figura 19). Posteriormente participó en una exhibición retrospectiva de trabajos premiados en el Museo de Arte Moderno (figura 20). En ambos casos el espacio original, las bases y el color fueron alterados por necesidades museográficas, pero siempre se respetó la unidad del conjunto y la idea o concepto no se modificó en absoluto.

b) Secuencia de los módulos

La secuencia se inicia con una coraza blanca, entera (sin rupturas), guardada en una caja de madera con el frente descubierto, que representa la vida prenatal (figura 15). A continuación se reproduce la misma pieza pero desprovista de la caja, con lo que se expresa el nacimiento (figura 16). Después siguen dos corazas muy cercanas entre sí (figura 17), pero separadas del resto por un espacio mayor, cuyo significado es la vida de pareja; el hecho de que cada una tenga su propia base indicada que conservan su individualidad, pero a la vez se sugiere la unidad al considerarse sólo once torsos en el título, cuando en total son doce. Las piezas subsiguientes tienen cuarteaduras, que en mi obra significan el paso del tiempo (figura 18). En uno de los pectorales el peto y el espaldar están separados (figura 5); otro está abierto en dos, otro más tiene una acumulación de tachuelas en la zona del corazón. Finalmente la última pieza esta destruida y

reconstruida para expresar que el ser humano siempre tiene la capacidad de rehacerse, pese a sus dificultades (figura 14).

c) Las bases

Diseñé las bases con una forma muy simple (el paralelogramo) con el fin de que pasaran lo más desapercibidas posible. Sin embargo, no me interesó establecer una altura uniforme debido a que la variedad puede servir para poner más o menos énfasis en ellas; por ejemplo al torso inicial le asigné una base baja para reforzar la idea de nacimiento, mientras que las bases más altas fueron reservadas para las piezas que más quería resaltar (figura 7)

d) El espacio

Elegí la forma circular para expresar la idea de unidad y para representar el ciclo de la vida, que los hindúes llaman karma (rueda). Según la filosofía hinduista, esta rueda no tiene ni inicio ni fin, pues es eterna. Es decir, que el nacimiento a esta vida equivale a la muerte a la vida precedente, de modo que este ciclo de reencarnaciones sólo puede trascenderse cuando el individuo se coloca en el centro, que es el punto a donde trato de conducir el observador.

e) El título

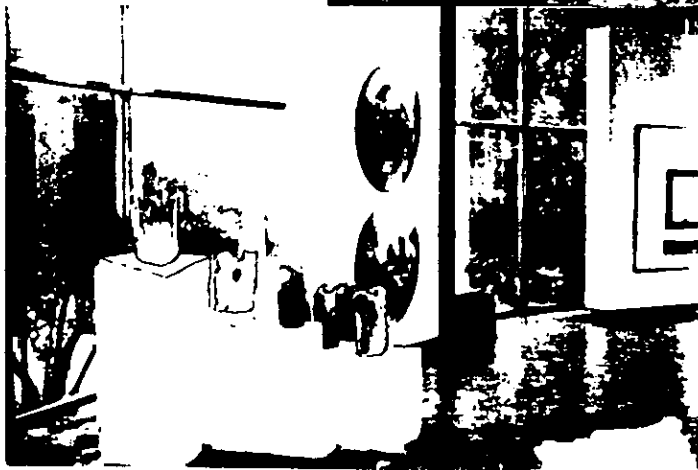
En el arte contemporáneo el título es una guía indispensable para orientar al espectador en la dirección a la que apunta la obra. En este caso elegí *Once = a uno* por dos razones: indicar que los

doce módulos corresponden a una misma obra y señalar que las etapas de la vida no son fragmentos aislados, sino una corriente indivisible que nos recuerda un río. Aquél que no tiene la capacidad de entender el carácter indivisible y unitario de la vida, limita su visión a lo meramente perceptual. En pocas palabras , aquél que ve a los doce fragmentos sin conectarlos entre sí es incapaz de entender que once pueda ser igual a uno.









CAPITULO 4

Lo permanente y lo efímero en el Arte Moderno

En este apartado quiero resaltar la idea de fragilidad en las llamadas últimas tendencias. Todas ellas comparten una posición de ruptura con los estilos clásicos o tradicionales del arte. Por lo tanto también con el uso que estas hacían de los materiales. A continuación mencionaré las principales tendencias que, a mi modo de ver integraron al arte objetos efímeros.

Sin duda uno de los artistas que socavaron con mayor fuerza los cimientos de la escultura tradicional fue Marcel Duchamp, quien pocos años antes de que se formara el movimiento Dada ya exponía objetos de desecho como obras artísticas tituladas por ejemplo su Rueda de Bicicleta (1913) o su Fontaine (1915) que es un urinal de losa, y su Escurrebotellas (1915).

Como anota Filiberto Mena "El ready Made de Duchamp" recoge el objeto tal cual está y le atribuye el estatuto de arte.

Duchamp dio a estos trabajos el nombre de ready made por el hecho de que retornaba objetos industriales y les confería la dignidad de arte simplemente por firmarlos.

En segundo lugar mencionaré al movimiento Dadá, que surgió en Zurich en 1916 con una actitud agresiva hacia la sociedad y el arte establecido, que pretendía, lo mismo que Duchamp, demoler la estética tradicional.

Con este fin, artistas como Kurt Schwitters y Francis Picabia realizaron collages en los que incorporaban objetos de desecho como cuerdas, mallas de alambre, letreros de periódicos, telas, cintas métricas, cajas de cerillos etc.

La siguiente tendencia que quiero mencionar es el Arte Povera, que nació en Francia con la intención de mostrar la pobreza en que vivían los artistas y protestar contra la realidad social en la que estaban inmersos, buscando para ello la expresión al mínimo costo mediante el uso de materiales de desecho. El Arte Povera es anticomercial y expresa la mutabilidad de los materiales. Solo voy a mencionar una obra de Antoni Tapies La Tela Amarilla por el hecho de que influyó decisivamente en *Once = a uno*.

Ignoramos si la intención del autor fue lograr una evocación de la figura humana, pero la tela amarilla me provoca una sensación de estar ante un torso, debido a que el peso del material crea pliegues similares a los de una túnica.

En el caso de *Once = a uno* es evidente que la elección del material tiene un gran contenido simbólico.

En ningún momento yo hubiera pensado en utilizar otro material. Los módulos fueron cocidos a baja temperatura con el propósito de crear un sentido de fragilidad (vidinfra cap 2.2).

Esta característica puso en aprietos a los curadores del INBA cuando el jurado de la bienal decidió adquirir la obra.

La entonces directora de la Galería del Auditorio Nacional, Florencia Riestra me preguntó que se podía hacer para consolidar la obra y evitar su desintegración. Es necesario apuntar que en este aspecto *Once = a uno* contesta completamente con la escultura tradicional, cuyo fin era la permanencia y por otro lado coincide con el aspecto anticomercial de las tendencias mencionadas en este apartado, un ejemplo de esto es el resultado de la exposición-venta que organizó el señor Hagerman dueño de la galería Logado, en la cual no se vendió ni un solo módulo poco antes de llevarse a cabo la trienal y la obra es adquirida por el INBA.



282

CAPITULO 5

Testimonio

Los principales críticos y artistas que escribieron acerca de mi obra fueron Juan Acha, Jorge Alberto Manrique e Ignacio Salazar; Raquel Tibol hizo también una pequeña referencia dentro de su comentario sobre la Trienal de Escultura publicado en la revista Proceso de septiembre de 1985.

La crítica más elaborada es la de Juan Acha, que inicia hablando de la necesidad de hacer a un lado el análisis exclusivamente formal y recurrir a la hermeneútica de conceptos cuando se trata de obras en la que están ausentes los objetivos formalistas y de representación, como es el caso de *Once = a uno*. Este Punto es muy acertado, ya que la crítica debe adecuarse al arte de cada tiempo. Sin embargo, es importante recalcar que la hermeneútica conceptual debe estar basada en el estudio de la historia y la teoría del arte, o de otro modo se convierte en mera especulación, como en el caso de Oscar Sumuano cuando dice que *Once = a uno* es la visión nietzeniana del ser humano, aquélla que se funda en el vitalismo metafísico y en la voluntad de poderío para llegar a la culminación con el superhombre (8). Por el contrario, la fragilidad de las piezas y las rupturas dan un claro mensaje de vulnerabilidad.

Acha hace hincapié en dos aspectos que acercan a *Once = a uno* al arte conceptual:

El primero es que los torsos de cerámica tienen su mérito principal no (...) en los atributos materiales, pues en ningún momento Yumi no busca bellezas formales ni representa alguna de los materiales. (9)

El segundo consiste en rechazar la idea de la obra como objeto monolítico; al presentar su obra como sucesión de varios torsos (...) e invitar al receptor a pensar en una hilación (10).

Ignacio Salazar coincide en esto con Acha ... El concepto de módulo serial, que ha servido de base a gran parte de la escultura contemporánea, ha adquirido, en la obra de Yumi Hernández, un refrescante giro (11).

También Jorge Alberto Manrique pone énfasis en la concepción del grupo que, repetitivo en sus dimensiones y estructura básica, adquiere gran riqueza en la diversidad de cada uno (12). Este análisis, se acerca además al concepto implícito en el título, es decir, la diversidad en la unidad y unidad en la diversidad. Salazar resume acertadamente este aspecto diciendo que la obra es una serie de piezas escultóricas que al mismo tiempo son una sola escultura (13)

Luis Gutiérrez, en cambio, no le da importancia a este tema, sino más bien al significado de la coraza...: seres sin sexo y sin historia, las obras de esta joven escultora evidencian la zona más sensible del cuerpo humano; el plexus solar, donde se localiza el ritmo de la vida (14).

Agrega también que el peto y el espaldar fueron símbolos medievales de audacia y valor.

Acha coincide con él... los volúmenes entre torsos y armaduras, se toman en emblemas del hombre con sus igualdades y diferencias, individualidades y gregarismos. Yumi quiere expresar aquí lo moldeable hueco y frágil del hombre (15).

Por último Luis Gutiérrez nota un aspecto interesante, que es el hecho de que más que armaduras, son residuos o cascarones de seres (16)

TESTIMONIO

La Jornada

México, 4 septiembre 1985 pág. 25

Uno más uno

México, 13 de febrero 1985, pág 17.

Una Escultura

Once = a uno. Catálogo de exposición de Yumi Hernández
ENAP-DEP. México, D.F., 7 febrero a 6 marzo 1985.

Ignacio Salazar, texto expuesto en la galería

ENAP-DEP México, D.F., 7 de febrero a 6 de marzo 1985.

Sección Trienal de Escultura 1985

Catálogo - Salón Nacional de las Artes Plásticas
México, Auditorio Nacional. Agosto / Octubre 1985.

2do. Concurso de Instalación Ex-Teresa

Catálogo
Arte Alternativo México, D.F.

Capture, formación y diseño Angelica Rives

a un paso por Sr. Costor, Gumí Hernández fue ma-
nifestando de una manera natural, una evidente
inclinación hacia el trabajo tridimensional, el
porque de esta preferencia, no se sabe, solo puedo
decir que en todo ser humano, existe una deter-
minada tendencia hacia la elección de ciertos
medios para expresarse y comunicarse con
sus semejantes. El caso de Gumí Hernández, la
elección fue afortunada y oportuna.
En esta primera exposición en "Artes", se
muestran una serie de piezas escultóricas que
mismo tiempo es una sola escultura.
El concepto de módulo serial, que se ha
base a gran parte de la escultura tridimensional
ha adquirido en la obra de Gumí Hernández,
un refrescante giro, que la ubica en una
nueva proporción a la escultura que se está
produciendo en nuestra comunidad académica.

Ignacio Salazar.

Al presentar Marcel Duchamp su famosa FUENTE en 1917, introduce de hecho una suerte de hermenéutica conceptual en las artes visuales. Su obra subvertía ideas de arte consideradas inamovibles y eternas, resultando ocioso cualquier análisis o descripción formal. Sobraba también la hermenéutica de sentidos y de significados que acostumbra a desarrollar el aficionado ante las formas y contenidos, como respondiendo a la insistente pregunta ¿qué significan o qué representan? Se instituye así la necesidad de valorar la obra de arte desde el punto de vista conceptual; necesidad característica de un tiempo, como el nuestro, colmado de afanes por cuestionar los conceptos fundamentales de arte. De allí en adelante, resultará indispensable el

enfoque conceptual a todo el historiador, teórico o aficionado. Si en la obra todavía cabe el análisis formal y la hermenéutica de significados, tanto más necesaria será la revisión conceptual.

La obra de Yumi Hernández Ortega aquí expuesta, nos obliga a traer a colación estos hechos históricos, a menudo ignorados. Ella no presenta ready made, como la citada FUENTE. Los méritos de sus torsos de cerámica rudimentaria, no están en los atributos materiales, pues en ningún momento Yumi busca bellezas formales ni representa alguna de las naturales. He aquí su herejía conceptual. Sus preocupaciones conceptuales no terminan con esto: va en contra de la idea de la obra como objeto monolítico,

al presentar su obra como sucesión de varios torsos que se diferencian e igualan, sin buscar armonías sin tácticas ni atractivos en el conjunto. Insiste en la sucesión e invita al receptor a pensar en una hilación.

La obra pertenece propiamente a las expresiones conceptuales, muy cercanas a las alegorías: representar una idea mediante objetos, aquí hechuras del artista. Ahora los volúmenes, entre torsos y armaduras, se tornan en emblemas del hombre con sus igualdades y diferencias, individualidades y gregarismos. Yumi quiere expresar aquí, como ella dice: lo moldeable, hueco y frágil del hombre.

Juan Acha
México, D.F., enero de 1985

Altas temperaturas, diferentes barro; fuego, arcilla y agua se combinan, confluyen y se modelan en las manos del escultor en barro: Yumi Hernández transforma el ancestral rito tribal del alfarero en alquimia individual. Símbolos culturales de estatuillas y vasijas cambian en las vigorosas manos de Yumi en vacíos espirituales de individuos fantasmales de nuestro tiempo, que algún momento existieron.

Seres sin sexo y sin historia, las obras de esta joven escultora evidencian la zona más sensible del cuerpo humano; el plexus solar, donde se localiza el ritmo de la vida, motor de sentimientos como el amor y el asombro, el horror a la vida cotidiana, a la inutilidad y al robotismo en que vive el hombre contemporáneo dentro de su mayor trampa ideológica: la ciudad.

Más que armaduras, residuos o cascarnes de seres llevados a la inmovilidad del barro por inanición espiritual, estratificados entre el peto y el espalda, antaño símbolos medievales de audacia y valor, donde solamente queda la arcilla opaca de cementerios de héroes y de matvados.

Proposición, concepto o grito, las esculturas de Yumi, expuestas en número de doce, que ella llama "Once igual a uno", nos mueven a reflexionar sobre la columna vertebral del tiempo; diferentes épocas, los mismos hombres, las mismas guerras, las mismas angustias, en una terminal de máximas bíblicas: el barro, el fuego, el hombre y la vida.

Luis Gutiérrez
Enero de 1985

11=1, una visión nietzscheana de Yumi Hernández

Oscar Sumuano

La sencillez de la escultura en cerámica de Yumi Hernández Ortega, nos induce a suponer que sólo se trata de ejercicios de práctica, pero, en realidad, es continente del desarrollo de complejos conceptos filosóficos.

En 11=1 tenemos acceso a esa "complejidad" conceptual gracias a una atinada museografía. La disposición circular de la obra, colocando a diferentes alturas las piezas y con iluminación indirecta, logra un ambiente místico absoluto.

11=1 es la visión nietzscheana del ser humano; aquella que se funda en el vitalismo metafísico y en la voluntad de poderío para llegar a la culminación con el "superhombre".

Yumi Hernández nos cuen-

ta, así, su historia del hombre a través de los once torcos de cerámica, pintados cada uno con colores-clave en el esoterismo.

De esta manera, el primer torco se encuentra dentro de una caja de madera y gracias al tono azul en la cerámica, sabemos que es el nacimiento-origen de nuestra raza. Luego, vemos la indefensión del sujeto ante la vida, expuesto a todos y a todo; su inocencia empieza a macularse. A partir del tercer módulo, apreciamos las huellas que deja la vida. El torso se desgarrá y los colores adquieren tonalidades terrosas, hasta llegar al gris total y des-

gajamientos profundos en la pieza seis.

El séptimo módulo representa a la pareja, sin abandonar la idea de unidad, ya que "el hombre está solo y continuará solo a fin de cuentas", afirma la joven escultora, quien presenta esta exposición dentro del periodo formativo para alcanzar la maestría que realiza en la División de Estudios de Posgrado de la Escuela Nacional de Artes Plásticas.

Después de una vida de sufrimientos y sinsabores, cuando posee la madurez suficiente, el individuo inicia su construcción y protege sus sentimientos con una armadu-

ra, para que, al final, en tonos azules y ver, es, viva a plenitud, gozando hasta el éxtasis cada una de sus emociones, según su particular concepción.

Yumi Hernández Ortega, de apenas 26 años de edad, es una artista vigorosa en su expresión, sin que ello signifique que se encuentre pronta a alcanzar la madurez plástica para que su propuesta sea contundente. Sin embargo, el manejo de la cerámica no tiene secretos para ella y aquí parecería que la herencia prehispánica (el atavismo que todos llevamos dentro) le ha dado este dominio sobre el material, que comienza a reivindicar la nueva generación de escultores.



4 DE SEPTIEMBRE DE 1985

TRIENAL DE ESCULTURA CULTURA La Jornada

■ **Jorge Alberto Manrique** ■ La escultura fue durante unas cinco décadas el patito feo del arte mexicano. En este mismo espacio comentaba yo en días pasados que esa opinión se veía confirmada en la necesaria, pero desilusionante exposición antológica de Ignacio Asúnsolo en el Museo Nacional de Arte. Ni la fineza y la imaginación de Germán Cueto, ni la apertura de Luis Ortiz Maestros fueron capaces de alterar un panorama general conformista y a fin de cuentas chato, que desdeñaba de las grandezas de la escultura prehispánica y las propias de la Nueva España, y aun de una más reciente práctica nada desdeñable entre fines del siglo pasado y principios del presente: la de Jesús Contreras, Domínguez Bello, Fidencio Nava o Enrique Guerra. Tampoco pudieron hacerlo las cualidades, al fin y al cabo de un registro muy limitado, de Diego Arenas Betancourt o Francisco Zúñiga.

Tuvo que llegarse a la década de 1960, cuando las actitudes plásticas se renovaron en el país; para que el terreno de la escultura también entrara en una etapa nueva, de apertura y recuperación. La presencia en México, por largos años, de Waldemar Sjolander, y la estancia de Kiyoshi Takahashi y de Olivier Séguin tuvieron seguramente mucho que ver en ese cambio fundamental. También, en otro aspecto, la influencia de Mathias Goeritz. Por otra parte, los nuevos escultores viajaron y conocieron otros ámbitos. Surgió así una generación de escultores, que puede calificarse de brillante, aunque corta en número. Ellos a su vez hicieron un ambiente posible para el desarrollo de tendencias muy diversas en el quehacer de la escultura.

Al reestructurarse los salones nacionales de artes plásticas durante la gestión de Oscar Urrutia en la dirección correspondiente de Bellas Artes, las antiguas bienales se convirtieron en la actual Trienal de Escultura, que es el acontecimiento mayor en su campo en el país.

La Trienal de Escultura que abrió sus puertas en la Galería del Auditorio el pasado viernes 30 de agosto sorprende por la gran variedad de materiales y proposiciones y por alto nivel técnico y conceptual de buena parte del conjunto. Esa variedad y esa riqueza no habrían sido posibles en México hace apenas unos años. Los materiales de una venerable tradición, como la piedra y la madera; están trabajados por los escultores con un conocimiento técnico digno de mención, y junto a ellos aparecen materiales menos conspicuos, como la cerámica escultórica

o metales no tradicionales; o bien la franca incursión en terrenos antes no tenidos por propios de la escultura, como es el plástico o las figuras de trapo. Para el jurado, compuesto por tres escultores y dos críticos, no fue fácil tomar decisiones frente a una obra que por su variedad resiste la comparación.

El jurado (del que formé parte) fue generoso, si puede decirse, en la selección de la obra que quedaría exhibida en la exposición, en parte por deseo de dejar constancia de la diversidad de los envíos, en parte por respeto a la ya de por sí ardua tarea de quien se dedica a la escultura. La muestra de un conjunto tan heterogéneo resultó posible y bien lograda gracias a la capacidad y habilidad del museógrafo Talavera y de Florencia Riestra, directora de la Galería del Auditorio, y sus respectivos equipos.

Teresa del Conde, directora de Artes Plásticas, pudo obtener cuatro premios adquisición que relativamente pueden tenerse por generosos, de 700 mil pesos, más dos menciones de estímulo, sin adquisición, de 75 mil pesos. Los premios fueron para Antonio Nava, por una talla de piedras ensambladas, con efecto de agua, de indudable fuerza de concepción; para Reynaldo Velázquez Sebaldua, que realizó una finísima e impresionante, casi enfermiza talla en madera de calidades sobresalientes; para Yumi Hernández, que presentó un conjunto de torsos o corazas de cerámica, notables por su realización y por la concepción del grupo que, repetitivo en sus dimensiones y estructura básica, adquiere gran riqueza en la diversidad de cada uno, y para Leslie Patricia Bunt, por unas tallas en mármol negro, asentadas en arena, en donde la variedad de materiales produce un juego de indudable interés. Los premios de estímulo se asignaron a Kiyoto Ota, ese joven maestro de origen japonés, cuya juventud no le ha impedido ser uno de los escultores que más han marcado la generación de los escultores recientes, que presentó una fina obra de plomo y madera, y a Emilio Herrera por una estructura de formas pétreas y referencias de metal; gran objeto verdaderamente impresionante.

Entre las menciones reconocidas por diplomas quisiera recordar a Jazzamoart, que utiliza el papel pintado de los judas y la madera también pintada en una actitud de irreverencia y recuperación, igual que a la obra *Corazonada*, al *Paisaje urbano de Hume*; con un planteo insólito, o la pequeña forja de Enrique Zavala.

CONCLUSIONES

Elegí la obra *Once = a uno* como tema de tesis porque es quizá la más importante que he realizado, ya que dejó una huella en la producción plástica de mediados de los ochenta, reconocida con uno de los premios de adquisición de la Trienal de 1985. Este ejercicio de reflexión sobre un trabajo hecho hace más de diez años ha sido sumamente enriquecedor para mi producción actual, pues me ha permitido concientizar aspectos que sirvieron para el desarrollo de esta tesis que en ese entonces trabajé de forma intuitiva.

Escogí el torso, bajo la forma de una coraza, como símbolo del ser humano. Decidí no trabajarlo en metal -el material que sería más lógico- y utilizar en cambio la cerámica para dar un mensaje de vulnerabilidad que contrastara con la fuerza implícita en toda armadura.

La elección del barro no sólo se debió a su fragilidad sino al hecho de ser un material primigenio, quizá el primero que fue transformado por el hombre en los lejanos tiempos de la transición del paleolítico al neolítico para crear vasijas, sellos, ladrillos, tablillas para escritura, moldes. Es por esa razón que al moldear el barro yo me siento un eslabón más en la cadena generacional de la humanidad.

Esta conciencia histórica tiene que ver con mi forma de expresión artística: yo nunca quise hacer una cerámica muy elaborada, sino que se apreciara el barro en su color natural o bien enriquecido por

materiales tradicionales que le dieran textura (carborundum, arena) y color (óxidos y engobes).

Las rupturas en las corazas obligan al espectador a cuestionarse sobre el problema de desintegración del ser humano que ya preocupaba a los existencialistas. Sin embargo, el pegado de las mismas habla de que el hombre se está reconstruyendo. Además, este elemento plástico es polisémico: habla también de la diversidad y la unidad, de la parte y el todo en la obra artística, dicotomía que se extiende de la coraza individual al conjunto de las once, que se convierten en una unidad. A su vez, este fenómeno de unidad-diversidad, puede extenderse a todo el cosmos, pues la reflexión sobre la función de la parte y el todo (punto esencial de la filosofía advaitia) puede surgir a partir de la observación de cualquier cosa, desde la yerba hasta el planeta en su conjunto, y la obra artística es un medio privilegiado para realizar esta reflexión.

Coincidiendo con el minimal art, busqué la reducción de la forma a su mínima expresión, así como el carácter serial, pero con la diferencia de que no me basé en el objeto industrial como módulo, sino en escultura producidas con moldes, pero individualizadas por medio de textura, color y rupturas.

Coincido con el arte conceptual en el hecho de dar más importancia al mensaje que a la forma, de manera que el pectoral se convierte en signo que debe ser leído e interpretado por el espectador. Este punto, por cierto, es acorde con la crítica de Juan Acha, sin embargo difiero de él cuando define el carácter serial y la búsqueda de la hilación como características conceptuales, porque en realidad son más afines al

minimal art. Es importante agregar, para concluir con este aspecto, que el título de la obra, *Once = a uno*, es un elemento que exige una reflexión por parte del espectador, característica común en el arte conceptual.

Por otro lado, coincide con las características propias de las instalaciones:

- a) El manejo del espacio
- b) El espectador circula por la obra y por lo tanto participa en ella
- c) Se logra una atmósfera de penumbra por medio de la elección de la galería, el color y la iluminación.
- d) Se parte de una idea o concepto y todo el desarrollo del trabajo apunta a su expresión.

En este punto es necesario mencionar que difiero de la apreciación de Gustavo Artigas cuando dice que una instalación forzosamente debe hacerse *ex profeso* para un espacio determinado. Según mi experiencia, basada en el hecho de que la obra se expuso en tres lugares diferentes, el trabajo artístico puede concebirse en el taller y después buscarse el lugar idóneo para instalarlo sin que por ello cambie necesariamente la idea.

CITAS

1. Simón Fiz Marchand, edit. Comunicación 1972. Pág. 140
2. Wayne Andersen. American Sculpture in process. 1930/1970. Boston, New York Graphic Society, 1977. Pág. 235
3. Gustavo Artigas. Entrevista. México, D.F., a 22 de marzo 1997.
4. Garzanti. Enciclopedia del Arte. Garzanti Ediciones B. Barcelona España. pág. 217.
5. Simón Fiz Marchan. Madrid, Editorial Comunicación, 1972. pág. 150.
6. Ibidem.
7. Ibidem.
8. Gabriela Bribiesca, Sergio Carrillo, et al. Investigación Experimental del color en Tres Barros Mexicanos. Tesis. UNAM. 1985. 123 pág.
9. Ibidem.
10. Oscar Sumuano. Uno más uno. México, 3 de febrero 1985. pág. 17.
11. Una escultura. *Once = a uno*. Catálogo de exposición de Yumi Hernández. ENAP-DEP. México, D.F., 7 febrero a 6 marzo 1985.
12. Ibidem.
13. Ignacio Salazar. Texto expuesto en la galería.
14. La Jornada. México, 4 septiembre 1985. Pág. 25.
15. Ignacio Salazar, op cit.
16. Una escultura. *Once = a uno*
17. Ibidem.
18. Ibidem.

BIBLIOGRAFIA

ALBRETCH, Hans Joachim Albrecht

Escultura en el siglo xx

Barcelona, Editorial Blume, 1981. 244 pág.

ANDERSEN, Wayne

American Sculpture in Process. 1930/1970.

Boston, New York Graphic Society, 1977. 308 pág.

BRIESCA Gabriela, Sergio Carrillo, et al.

Investigación Experimental del color en Tres Barros Mexicanos.

Tesis. UNAM. 1985. 123 pág.

GARZANTI

Enciclopedia del Arte

Garzanti Ediciones B.

Barcelona (España)

KRAUSS, Rosalind E. Krauss

Passages in Modern Sculpture

New York, The Viking Press, 1977. 308 pág. 211 fotos

MARCHAN, Simón Fiz.

Madrid, Editorial Comunicación, 1972. 222 pág.

WITKOWER, Rudolf

La Escultura Procesos y principios

Madrid, Alianza Forma, 1980 244 pág.

Exposiciones

Individual de escultura en la División de Estudios de Posgrado de la UNAM (Academia de San Carlos).

"Sin Motivos Aparentes II. La Generación de Fin de Siglo. 4° Festival de la Juventud. 2° Festival de Música Verbal e Imagen". Colectiva en el Museo Carrillo Gil-INBA.

Colectiva con motivo del Año Internacional de la Paz proclamado por la ONU-ARTAC-AIAP-UNESCO. Recinto de la Cámara de Diputados México, D.F.

10 años del Salón Nacional de Artes Plásticas. Colectiva en el Museo de Arte Moderno. INBA-SEP.

Salón Nacional de Artes Plásticas. Sección de Espacios Alternativos. Museo de Arte Moderno. INBA-SEP.

