

00225

43



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO.**  
**ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS.**

**“EL CUERPO Y LAS EMOCIONES”**  
**PROYECTO DE ESCULTURA EN CERÁMICA.**

**TESIS**  
**Que para obtener el título de:**  
**Licenciada en Artes Visuales**

**Presenta**


**María Fernanda Soler Riva Palacio.**

**Directora de Tesis: Lic. Elena Somonte.**

**Asesores: Prof. Margarito Leyva**  
**Dra. Gabriela López Portillo.**  
**Maestra: Ingrid Reinhold.**  
**Maestra: Patricia Soriano.**

**México, D.F., 2002.**

**TESIS CON**  
**FALLA DE ORIGEN**



**SECRETARÍA DE EDUCACIÓN**  
**SECRETARÍA DE CULTURA**  
**ESCUELA NACIONAL**  
**DE ARTES PLÁSTICAS**  
**XOCHIMILCO D.F.**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.

**Agradecimientos:**

A mi maestras Elena Somonte, Gabriela López Portillo, Ingrid Reinhold, Patricia Soriano y maestros Margarito Leyva, a Abel Sánchez y al maestrísimo Miguel Angel Padilla.

A Feli, Alex, Laura y Jimena. A todos mis amigos enapos. Al Taller de Escultura de la ENAP.

A Nuria, Mariana prima, especialmente a Antonia.

A mis padres, a mis hermanas. A Emilio.

Por el apoyo incondicional, académico, espiritual y emocional.

Gracias.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## ÍNDICE.

Introducción.

Pág.

### Capítulo 1. LA ESCULTURA.

1.1 De la Conceptualización.....	1
1.1.2 La escultura como objeto.....	1
1.2 De la Construcción.....	2
1.2.1 La presencia del material y la manufactura.....	3
1.3 De la Expresividad.....	4
1.4 Escultura en Cerámica.....	6
1.4.1 El barro como material.....	6
1.4.2 La cerámica a lo largo del tiempo.....	7
1.4.3 Características.....	9
1.4.4 Terminología común.....	10
1.4.5 Formas de Construcción.....	14
1.5 El aprendizaje en el Taller de la ENAP.....	15
1.5.1 Forma de Trabajo.....	15

### Capítulo 2. EL CUERPO Y LAS EMOCIONES.

2.1 El cuerpo.....	17
2.1.2 El espacio del cuerpo.....	19
2.1.3 El cuerpo como símbolo.....	21
2.1.4 El cuerpo fragmentado.....	22
2.2 Los envoltorios.....	23
2.2.2 Los envoltorios en la naturaleza.....	23
2.2.3 La estructura y la forma.....	24
2.3 Las emociones.....	25
2.3.2 Las emociones del interior.....	27
2.3.3 Tipos de emociones.....	27
2.4 La relación entre cuerpo, envoltorio y emoción, a través de espacios cerrados y formas envolventes.....	28
2.4.2 La relación del cuerpo con las emociones.....	28
2.4.3 La relación entre cuerpo, emoción y envoltorio.....	29
2.4.4 Las soluciones plásticas.....	30

### Capítulo 3. REFERENCIAS DE AUTOR.

3.1 Louise Bourgeois.....	32
3.2 Constantin Brancusi.....	42
3.3 William Tucker.....	45
3.4 Henry Moore.....	51

### Capítulo 4. EL CUERPO Y LAS EMOCIONES COMO BÚSQUEDA EN LA ESCULTURA EN CERÁMICA.

4.1 Introducción.....	55
4.2 La relación de la bidimensión y la tridimensión.....	56
4.3 Inicio del proceso. Experimentación con el material, de la forma, la construcción y el concepto.....	57

TESIS CO  
FALLA DE OI

4.3.2 Sobre la Cerámica.....	57
4.3.3 El inicio.....	58
4.3.4 Transformación del cuerpo.....	63
4.4 La preocupación por el espacio y proyectos alternos.....	68
4.4.2 El espacio abierto y la gravedad.....	72
4.4.3 El uso de pastas cerámicas y el color.....	77
4.5 Factores extra plásticos.....	78
4.6 El sistema del cuerpo, emoción y envoltorio. Concepto, forma, material y metáfora.....	79
Bitácora.....	81
Conclusiones.	
Bibliografía.	

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## **Introducción.**

Esta tesis es acerca de un proyecto escultórico en cerámica, donde se aborda el concepto del cuerpo humano en relación con las emociones.

La estructura de trabajo está constituida en cuatro capítulos. En los tres primeros parto de generalidades y el cuarto es de mi proceso creativo en particular.

El primero es de ciertas posturas y formas de abordar el lenguaje escultórico, enfocándose en tres aspectos que me interesan, como son: los de la conceptualización, la construcción y la expresividad. Siguiendo con una muestra general de las características y posibilidades de la cerámica y el inicio de mi formación dentro de la tridimensión, a partir de mi estancia en el Taller de Escultura en cerámica de la ENAP-

El segundo es sobre algunas ideas sobre el cuerpo, las emociones y los envoltorios, tratando estos conceptos como un complejo organizado que se pueden abordar tanto de manera sistemática, como simbólica y metafórica.

El tercero es sobre los escultores Louise Bourgeois, William Tucker, Constantin Brancusi y Henry Moore, que son tomados como referencia por su conceptualización y temática.

El último capítulo es acerca de mi proceso creativo realizado en una memoria que narra los sucesos significativos en un lapso de tiempo determinado. En la parte final se encuentra la bitácora de obra, con el registro visual de las piezas y sus fichas técnicas correspondientes.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



**CAPÍTULO 1.**  
**LA ESCULTURA.**

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## **CAPÍTULO 1**

### **LA ESCULTURA.**

La escultura es el lenguaje de la creación tridimensional que surge como una manifestación artística, donde existen varios elementos para su análisis.

Existen tres aspectos importantes para este proyecto de tesis:

Uno es el de la Conceptualización, que se refiere a todas las ideas que rodean y están dentro de la obra.

El segundo es el aspecto de la Construcción, que tiene que ver con lo formal. El tercero es la Expresividad, que tiene que ver con los elementos poéticos dentro de la creación artística, tomando en consideración, lo extra plástico, con esto me refiero a factores que influyen en la obra y que no necesariamente tienen que ver con la plástica.

#### **1.1 De la conceptualización.**

"La tridimensionalidad de la escultura ocupa un lugar en el espacio, lo mismo que las ideas ocupan nuestros pensamientos "

Caroline Douglas. <sup>1</sup>

Cuando uno se enfrenta al proceso creativo, existe la necesidad de partir de un punto donde muchas veces la idea es la que nos refiere a un problema plástico, que nos hace pensar y analizar de diversas maneras acerca de cómo abordarlo. Algunos escultores han hecho diferentes reflexiones y apuntes sobre la escultura, para tratar de definir algunos elementos de este lenguaje y para delimitar o explorar algunas de sus características para tener un campo de visión y de acción para la creación.

##### **1.1.2 La escultura como objeto.**

Autores como William Tucker, escultor inglés que se ubica como sucesor de Anthony Caro que fue el creador de la New Generation, concepción escultórica que deseaba apartarse de las ideas que remitieran al pasado, haciendo cambios en el uso de materiales y en el uso del manejo del espacio.

---

<sup>1</sup> Cita tomada de texto curatorial de la Exposición *Algo con que tropezar*. Museo Tamayo. Oct-nov 2001 México, D.F.(sin publicar).



Este artista plantea a la escultura como un objeto que aparece inmerso en la realidad global perceptible como un todo separado, es decir, la escultura como una figura con volumen que no representa ninguna otra cosa más allá de sí misma, y que se encuentra en el mundo como un elemento de marcada autonomía y totalidad.

Habla de la existencia de una corporalidad, donde la escultura debe ofrecer la cualidad de "visibilidad", que es otro concepto que tienen que ver con diversas combinaciones de elementos, que intervienen en el objeto escultórico; como es el espacio, la materia, la gravedad, la luz.

Factores físicos y reales que perciben nuestros sentidos: "Este espacio lo percibimos como una representación objetivada que es la escultura, que se manifiesta en el espacio real y el espectador que se enfrenta a ellas se siente inducido a reaccionar objetivamente."<sup>2</sup>

Esto refiere a la idea de la escultura como un objeto tridimensional con características físicas que son tanto del objeto en sí, como de lo que lo rodea y que el espectador tendrá un encuentro "real" ante la presencia matérica de este objeto.

La importancia de conceptualizar es poner en orden y darle forma a todo lo que queremos significar a través de un contenido que necesita de una clarificación para entender nuestras preocupaciones, ilusiones y fantasías.

Aristide Maillol, menciona respecto a su proceso de trabajo que lo esencial es la idea, donde al principio es vaga tratando de buscar el conjunto y es a fuerza de trabajar bajo su dominio cuando se hace visible. "La forma me gusta y la hago, pero para mí no es más que el medio de expresar una idea, lo que busco son las ideas. Me sirvo de la forma para llegar a lo que no la tiene, a lo que no es palpable, lo que busco con mis esculturas son poemas de vida."<sup>3</sup>

## 1.2 De la Construcción.

Para lograr plasmar una idea se necesita de una estructura, para traducir las intenciones que se quieren expresar.

---

<sup>2</sup>Tucker, William, citado por Albrecht, Hans Joachim, *Escultura en el siglo XX*, Ed. Blume. Barcelona, 1981. p.145.

<sup>3</sup>Albrecht, Hans Joachim, op. cit., p. 157.

La escultura tiene su lógica interna, su propia serie de reglas, las cuales pueden aplicarse a una diversidad de situaciones. La escultura necesita de la construcción.

“Cuando la escultura adquiere medida, materia y textura necesarias está resuelta técnicamente, como es técnica resuelta y necesaria aplicar las leyes de la aerodinámica para que un avión pueda volar.”<sup>4</sup> esto lo menciona Federico Silva en sus escritos sobre escultura, donde argumenta que la técnica es el apoyo para permitir la liberación de una idea y plasmarla en la realidad. “Imaginar una forma en escultura y realizarla son dos cosas diferentes: la imaginación como reza el dicho, vuela, pero la escultura requiere de peso, estabilidad y resistencia.”<sup>5</sup>

### 1.2.1 La presencia del material y la manufactura.

Clement Greenberg, creador de la corriente del formalismo materialista, a principios de los años sesenta, toma a la escultura privilegiando la presencia intensa del material, la afirmación de la escultura como construcción, el rechazo de ser un objeto de adorno, son algunas características de la escultura de la posguerra.

El escultor Martin Puryear, se considera minimalista por recurrir a la reducción de formas y a su simpleza. Se contraponen a la producción del objeto en serie, sosteniendo que en la escultura contemporánea aún existe cierta nostalgia romántica por la manufactura. El seguimiento de esta tradición purista muestra claramente como en el postmodernismo hay un fuerte regreso a la poética individual.

Su método de trabajo implica la talla directa que bien podría insertarse dentro de la tradición artesanal, sin embargo, el artista busca que la idea prevalezca sobre el trabajo manual y la función del objeto. Puryear trata a la materia como si tuviera vida propia, su condición natural se preserva, no se manipula buscando mantener la armonía entre el material y el proceso de producción.

Estas posiciones de los autores me interesan ya que mi trabajo tiene que ver con estos aspectos, donde hago el cuestionamiento del uso del material que es el barro y la forma de construcción que es a través de la manufactura, con una intencionalidad de crear una poética personal.

<sup>4</sup> Silva, Federico. *Una experiencia personal; La escultura y otros menesteres: Escritos y dibujos para un arte mayor: La escultura*. Ed. UNAM, México. 1987. p.68.

<sup>5</sup> Op. Cit. p. 68.

### 1.3 De la expresividad.

"El propósito de la escultura es proyectar esas presencias internas en formas que pueden ser reconocidas con una importancia y un significado en sí mismas."<sup>6</sup>

¿Cómo lograr que una obra sea expresiva, qué factores intervienen para que ese "algo" invisible cobre vida y sea tangible en nuestra realidad?

El elemento de la expresividad en la obra, tiene que ver con muchos factores que tratan de congeniar la idea con un sentimiento, con una intencionalidad traducida con un carácter espiritual y poético. Al estar en la producción plástica, existen ciertas conexiones con otras disciplinas, como son: la literatura, la música, el teatro, la ciencia, la filosofía, la naturaleza, y hasta la vida misma. Siguiendo con la idea de cuáles son los factores importantes en la escultura, hablaré de lo extra plástico dentro del proceso de creación, haciendo una serie de asociaciones, referencias y el uso de metáforas que influyen en la obra, a través de algunos autores que arman su discurso haciendo hincapié en estos elementos.

El espacio de la vida y del pensamiento humano debe ser creado, una forma de hacerlo es mediante la producción artística, para darle un significado al contenido de nuestras ideas.

Louise Bourgeois, escultora francesa, considerada de la generación posmoderna, por sus características como la subjetividad, el expresionismo y el eclecticismo, trabaja con el cuerpo como objeto, con formas orgánicas con cierta carga erótica y feminista. Ella toma en cuenta su historia personal, retomando el pasado, sus conexiones con la infancia y la memoria, el arte y la vida, el saneamiento y el erotismo. Temas filosóficos y de la literatura, son esenciales para su obra, ya que ella está muy interesada en la corriente filosófica del existencialismo, por la cuestión de la autorreferencialidad y la psicología.

En el párrafo siguiente, podemos ver la idea de como elementos que están en la naturaleza pueden funcionar como imágenes para la creación por medio de asociaciones, otorgando un carácter expresivo:

"Todo está interconectado, y se desarrolla como una imagen creativa que emerge. El árbol en una pintura se vuelve una figura en otra. El pelo de una figura se vuelve la línea de un paisaje. Colinas y árboles se vuelven senos y

---

<sup>6</sup> Sadao Shoji y Altshuler Bruce, *Noguchi*, Fundación Juan March, Madrid, 1994. p.72.

falos. Paisajes y senos se vuelven espirales, las espirales se vuelven ojos. Los objetos se vuelven ambientes, ambientes se vuelven representaciones.”<sup>7</sup>

Bourgeois, hace una serie de asociaciones que tienen que ver con el cuerpo y la naturaleza, con el cuerpo y las emociones, con influencia de la literatura y la sicología (donde hablaré más detalladamente en el tercer capítulo, ya que esa será la temática de mi proyecto).

Otro escultor, Isamu Noguchi, de origen japonés, sentía el impulso de integrar el arte con el ambiente cotidiano y un acercamiento a la abstracción, estudiando la naturaleza. Influido por Brancusi, había un impulso formal de ir hacia dos direcciones opuestas, hacia el rigor geométrico y hacia la sensualidad de las formas orgánicas, que se convirtió en un reto para lograr expresar la idea de lo natural, de lo vivo y de como conjuntar los elementos de occidente y de oriente en su caso. Se interesa por el diseño de paisajes dentro del ambiente cotidiano, como búsqueda de relacionar sus objetos escultóricos con el espacio natural. Y de esta manera cuestionarse acerca de los materiales, del problema del espacio, de la forma y de lo expresivo a través de su producción artística, con una influencia de la observación de la naturaleza y el pensamiento místico de Oriente.

“El acto de crear y el propio artefacto están dirigidos a establecer una relación espiritual entre el hombre y el mundo.” Richard Deacon.<sup>8</sup>

Analizando estos tres elementos significativos dentro de la escultura, confirmo cómo se interrelacionan para crear una combinación que dan un sentido, una coherencia, un orden y un espíritu que intervienen tanto en el proceso creativo como en el objeto escultórico.

Lo importante de la escultura es toda esa serie de posibilidades formales, el cuestionamiento de problemas plásticos y la expresión que se puede lograr con este lenguaje. Trabajo con el barro porque me interesa una relación directa y personal con el material, el interés por las formas de construcción que otorgan las características del barro, que ayudan a traducir mis ideas.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

<sup>7</sup> Bourgeois Louise, *The secret of the cells*. Ed. Prestel. Munich-London-NY, 1998, p.62. (Traducción de Fernanda Soler)

<sup>8</sup> Cita tomada de texto curatorial de la Exposición *Algo con que tropezar*. Museo Tamayo. Oct-nov 2000México, D.F.(sin publicar)

El propósito de un creador es inventar un sistema de creación para poder expresar algo que adquiere forma y con esto es susceptible al análisis y así la posibilidad de explorar a través de los recursos plásticos.

Con todos estos conceptos me doy cuenta de la importancia de ir creando una manera personal de tomar al mundo, y en mi caso, en este momento es por medio de la cerámica.

#### **1.4 Escultura en Cerámica.**

##### **1.4.1 El barro como material.**

"Trabajar con cierto material que proporciona satisfactores espirituales que responden a necesidades más allá de la técnica." Federico Silva.<sup>9</sup>

El barro anteriormente era utilizado como material exclusivo para el modelado de esculturas destinadas a ser vaciadas en otros materiales como el bronce. Con esto, el barro era considerado como material inferior, por ser sólo un medio para llegar a otro material. Pero muchos artistas han experimentado y han explorado las posibilidades de este material y lo han tomado como recurso constructivo y expresivo dentro de su obra.

Noguchi, habla de la atracción hacia la cerámica que reside en parte en sus contradicciones."Es ambas, difícil y fácil, con un elemento fuera de nuestro control. Las dos son frágiles pero durables. Como la pintura con la tinta "sumi", que no permite borrones o indecisiones."<sup>10</sup>

Lo toma como un material espontáneo, relacionado con el medio natural, asociado con la cercanía con la tierra y la madera.

Me interesan las posibilidades que puede generar este material, que tiene que ver con la naturaleza, con lo vivo, tiene referencias con lo primitivo, ya que es un material que genera la tierra y siempre está presente en la vida cotidiana. El barro como elemento formal y significativo que mantiene un vínculo con el concepto que explicaré en el último capítulo.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

<sup>9</sup>Silva, Federico. *Una experiencia personal; La escultura y otros menesteres: Escritos y dibujos para un arte mayor: La escultura*. Ed. UNAM. México 1987. p.68.

<sup>10</sup> Tomado de [www.noguchi.org/baerlyab.html](http://www.noguchi.org/baerlyab.html). Altshuler Bruce. "Isamu Noguchi: Early Abstraction" 24/04/01. (Traducción de Fernanda Soler)

#### 1.4.2 La cerámica a lo largo del tiempo.

El inicio de la historia de la cerámica se considera que se ubica en la época neolítica, que es cuando se desarrolla la época cerealista, la domesticación de animales y la confección de objetos, sobretodo de tipo doméstico. Se cree que la cerámica nació de los fogones de las viviendas comunales, como consecuencia de la preexistencia del horno de cocción doméstico, todo esto considerando al proceso de cerámica como la conformación de la arcilla plástica, el modelado, el secado y luego la cocción para transformar la arcilla en una pieza.

Tal vez de forma natural tomaron un pedazo de arcilla del lecho de un río, o de la orilla de un lago para comprimirla dándole forma con los dedos.

Al principio el uso de la arcilla se aplicaba como marcas de identificación tribal, o como material de construcción para reforzar las viviendas, pero sin ser endurecido por el fuego.

Sólo con el descubrimiento de que el calor cambia la arcilla en un material inalterable por el agua, podemos decir que comienza la historia de la cerámica.

Cuando las tribus se hicieron sedentarias, las figuras y los objetos rituales permanecieron gracias a la cocción y actualmente nos dan una importante información acerca de las sociedades de aquel tiempo.

Con la creación de cestas a las que se les ponía barro por dentro y para hacerlas impermeables se bruñían o se les ponía grasa animal o resina vegetal.

En la Grecia antigua se especializan en el modelado de la pasta cerámica, el trabajo de torno, y emplearon diferentes tipos de hornos.

Se caracterizan por la ornamentación con motivos geométricos en sus inicios y después aparecen las figuras negras donde se utilizó el esgrafiado para resaltar lo negro del fondo rosa de la arcilla cocida.

Otras culturas como los etruscos y los egipcios, utilizaban barnices vitrificados y esmaltes para ser empleados en objetos cotidianos, figurillas y después para el revestimiento de suelos o paredes interiores. Ya existe una mayor gama de colores y los hornos son más elaborados. En Egipto usan la pasta llamada "natrón" con arcillas muy alcalinas, con la presencia de sodio y potasio, que al secarse, las sales salen a la superficie y al quemarse forman una capa de esmalte.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

En el mundo islámico se hacen juegos de colores con la vitrificación a manera de azulejos enfocados a hacer figuras abstractas relacionadas con su religiosidad.

En China se descubren los materiales refractarios dando lugar así a los hornos de alta temperatura, y trabajan con la porcelana original del caolín, a diferencia de los árabes que usan el estaño.

En Holanda e Inglaterra, usan como fundente huesos molidos de vaca y descubren el punto "eutéctico" que es la proporción exacta de dos materiales para lograr que el punto de fusión sea más bajo, y así hacer variaciones en las tonalidades del color.

En Alemania descubren el esmalte de sal, y a través del cloruro de sodio, el cloro se evapora adhiriéndose al sodio en una capa en forma de esmaltes, quedando como resultado colores que parecen burbujeados.

Después en Europa, se adoptan muchas técnicas de oriente, aunque se van haciendo estudios de los materiales para hacer descubrimientos como el de los conos pirométricos, que son pequeñas piezas de materiales cerámicos, en forma de pirámide hechas industrialmente para medir la temperatura del horno.

En la época de la posguerra se da un resurgimiento del uso de la cerámica, como reacción ante una industrialización creciente y que responde esa tendencia común a países desarrollados, enfocados a cierto individualismo y a la naturaleza.

Algunos pintores como Picasso, Chagall, Matisse, Miró y Léger realizan proyectos en cerámica, tratando de establecer nuevamente contacto con los materiales en su estado más puro y otorgando un valor a la tierra, a los esmaltes y a los engobes, como materiales que expresan y construyen su obra. Ahora los materiales cerámicos existen industrialmente y están puestos a la disposición de los ceramistas. Algunos siguen usando técnicas y materiales tradicionales, otros hacen una combinación adaptando pastas y generando posibilidades técnicas.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

### 1.4.3 Características.

El barro es un material que permite una relación táctil de manera inmediata y personal. Tiene características que lo hace ser único como: la plasticidad, propiedad física que no existe en otro material. Con el "agua física"<sup>11</sup> el barro puede tomar cualquier forma, una vez seco el barro mantiene su forma y expuesto a ciertas temperaturas y aunque es frágil, tiene gran dureza y resistencia.

La arcilla es uno de los minerales más abundantes en el planeta, se formó a partir de las rocas ígneas a través de un proceso de envejecimiento geológico que tuvo lugar hace milenios. Por exposición de la arcilla a una temperatura suficientemente alta podemos transformarla otra vez en una sustancia dura semejante a la roca, de enorme durabilidad y que a menudo es impermeable al agua y a los ácidos.

La tierra arcillosa constituye la materia básica de toda cerámica. Todas contienen alúmina y silicato, así como el agua combinada químicamente.

Las arcillas varían en gran manera debido a variaciones químicas de las rocas madres y también porque la arcilla, cuando es transportada desde su lugar de origen por el viento, el agua, los glaciares, toma lo que en el sentido químico puede ser llamado impurezas.



Fig. 1

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Vistas al microscopio la forma de las partículas de arcilla es plana y hexagonal. Estas partículas se enlazan unas a otras, al mismo tiempo que pueden deslizarse unas sobre otras con tal de que haya suficiente agua entre ellas.

<sup>11</sup> El barro tiene agua física y agua química. La explicación se encuentra posteriormente.

Fig. 1 Arcilla en estado seco.



El tamaño de las partículas puede variar por muchas razones: el procedimiento de envejecimiento puede haber progresado de forma diferente, el transporte de la arcilla puede haber dado lugar a la sedimentación de diferentes tamaños de partículas en diferentes lugares o en el transporte puede haber molido algunas de las arcillas en partículas finas. Y esta explicación tiene que ver con el término de **plasticidad**, que como ya vimos es una cualidad específica y muy importante del barro.

Para el que trabaja con la cerámica esto significa que hay muchas arcillas diferentes a su disposición; varían en color, tamaño de partículas y temperatura a la cual pueden cocerse. Algunas arcillas son blancas, otras anteadas, rojas o grises; esta gama de colores es debida a la presencia de diferentes metales en la arcilla.

Debido a la variedad de los tamaños de las partículas, las arcillas varían en textura, plasticidad y el porcentaje de su contracción.

Los tipos de arcillas son grog o chamote: arcilla quemada y pulverizada, de grano grueso que servirá para dar más consistencia a la estructura de la misma. El Stoneware, es arcilla de alta temperatura, que vitrifica y es sumamente plástica.

Ball clay, tiene carbón y también es muy plástica, es de color gris o café y se agrega a las porcelanas para hacerlas más refractarias.

Fire clay, tienen óxidos metálicos y sílice, es de alta temperatura, se utiliza para ladrillos de chimeneas, contenedores o pipas de aguas.

#### **1.4.4 Terminología común.**

Algunos de los términos comunes en cerámica que voy a utilizar dentro de este proyecto, será la de barbotina o limo, la plasticidad o estado plástico, la dureza de cuero y el secado a hueso, los primeros términos se refieren a la arcilla en distintos contenidos de agua en ella, después mencionaré los tipos de pastas, los estados de cochura, los tipos de hornos y las técnicas de construcción.



Fig. 2

La **barbotina** o limo: arcilla en consistencia de mayonesa y se utiliza a menudo como un tipo de cola entre dos piezas de arcilla cruda o aún con cierta humedad. Y también como un medio para pigmentar otra arcilla.



Fig. 3

La arcilla es trabajada frecuentemente en el estado **plástico**, esto es, cuando la arcilla está suficientemente húmeda para tener su máxima plasticidad, nos podemos dar cuenta cuando hacemos un rollo de barro y puede doblarse sin agrietarse, sin estar demasiado húmeda, porque así se pega a las manos o a las herramientas; y no tiene la consistencia adecuada para levantar una pieza.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

---

Fig. 2 Barbotina.

Fig. 3 Arcilla en estado plástico.

**Dureza o estado de cuero** se refiere a un estado en el que la arcilla se ha dejado secar algo, pero aún continúa húmeda; puede ser marcada y doblada ligeramente, por medio de esgrafiados, puede ser cortada y unida.

Este estado se reconoce por la consistencia y el color, que es más oscuro que en los primeros estados.

La arcilla está **secada a hueso** cuando se le ha permitido secar completamente. Aquí generalmente se pinta la pieza con engobes (aunque también se puede hacer en el estado de cuero) y el esmalte, casi siempre se aplica en este momento.

El agua que se evapora cuando la arcilla se ha dejado secar se llama **agua de plasticidad**. Es el agua física que hay entre las partículas. Esta agua de plasticidad puede devolverse a la arcilla una y otra vez cuando se humedece.

**Obra verde o cruda**, se refiere a toda la obra de cerámica sin cocer.

**Sancocho** es cuando una pieza se mete al horno para dar la suficiente dureza y porosidad, casi siempre se hace para que el esmalte penetre perfectamente en el poro formado en el cuerpo del barro, que se da generalmente a los 800°C aproximadamente.

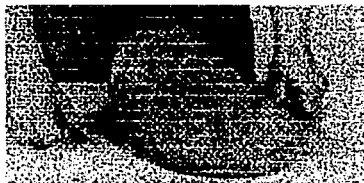


Fig. 4

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

**Pasta cerámica**, o pastas arcillosas.

Dentro de la Cerámica, el trabajo del barro requiere de una preparación de pastas cerámicas que serán realizadas según las necesidades.

Para esto se tiene que ver los tipos de arcillas se van a emplear, ya que generalmente no se trabaja con la arcilla pura, y también se utilizan antiplásticos como el cuarzo, feldespato, carbonato de calcio, talco, dolomita. Algunas veces se trabaja con arcilla pura, pero la pieza puede sufrir cuarteaduras durante el secado, y resulta más frágil.

Fig. 4 Pasta cerámica o arcillosa, corte de barro y amasado de pasta.

De los principales elementos de la arcilla, mencionaré algunas de sus características:

La **alúmina** da adherencia y fijación de color y así el color no escurre al fundirse.

El **caolín** es la forma más pura de la arcilla, el cuarzo es la forma más corriente de el sílice, que acentúa la blancura de la pasta y en su condición de agente desengrasante, modifica su composición alternando su plasticidad, disminuye la contracción en la cocción y regula los coeficientes de dilatación.

El **feldespato** baja el punto de fusión, favoreciendo las reacciones de la arcilla y de la sílice, o sea es un fundente para alta temperatura.

El **sílice** es el formador de vidrio al igual que la frita, que es la mezcla de sustancias terrosas y salinas que se someten al punto de fusión para ser vitrificada. Tras haber sido molida, se utilizará como materia prima en la fabricación de esmaltes.

**Engobe y esmalte**, el engobe es arcilla coloreada, con la consistencia de la barbotina, utilizado para pintar la superficie de las piezas cerámicas (y también para pigmentar las pastas cerámicas). El esmalte, es arcilla con sílice, plomo o frita, generalmente y su característica es que vitrifica, por lo que el color es brillante.

#### **Estados de cochura.**

Cuando la obra se ha dejado secar completamente se coloca en el horno para el proceso de cocción.

Hay diferentes etapas de transformación en este proceso ya que las arcillas cambian radicalmente, tanto en forma física como en composición química.

Las etapas de cochura más importantes son: primero cuando expulsa la humedad atmosférica a 100°C y la expulsión del agua de combinación química a 315°C.

La etapa de vitrificación es cuando una pieza sufre la transformación de todos los componentes de la arcilla en forma de óxido y hay un cambio en los cristales de sílice y cuarzo. La vitrificación significa que ciertos componentes de la arcilla se funden y forman una estructura cristalina en la arcilla, produciendo dureza y durabilidad de la arcilla cocida, se logra a los 800°C.

A los 900°C ocurre el fenómeno de la sinterización, cuando el esmalte y la pieza aún no se funden, pero las moléculas están conglomeradas y con cierto grado de adhesión, sin alcanzar aún el punto de fusión.

Las arcillas maduran a diferentes temperaturas, es cuando han alcanzado el grado de vitrificación, y es en relación al tipo de pasta que se utiliza según los componentes de ésta, algunas arcillas pueden necesitar una temperatura mucho más alta que otras para endurecerse y hacerse duraderas. La pasta determinará la temperatura a la que se deberá quemar la obra.

### **Hornos.**

Hay distintos tipos de hornos que son de : baja temperatura (menos de 1200°C) y alta temperatura (arriba de 1200° C). Los hornos pueden ser de leña, de gas y eléctrico, principalmente.

Hay de carbón mineral y vegetal, de estiércol, aserrín, petróleo, aceite, cima o montaña, de agujero y de rakú.

### **1.4.5 Formas de construcción.**

Las formas de construcción están directamente relacionadas con las propiedades de la pasta utilizada: cuerpo, plasticidad, dureza, resistencia y contracción. Estas técnicas están pensadas para la construcción de formas huecas, que son las que yo empleo, son huecas porque es necesario crear salidas para la humedad y el calor de la cochura que queda atrapado dentro de las masas sólidas de la arcilla, pudiendo provocar un estallido dentro del horno. Hay otra forma de trabajo que es ahuecar las piezas, por medio de otros métodos como: el método de perforación, el método de palo y método de formas extraídas con la ayuda de una herramienta.

Una de las cosas importantes es aprender a unir, y hay que tomar en cuenta la consistencia de la arcilla a unir, se puede hacer por medio del esgrafiado en las dos partes que se unirán, presionando ambas partes; el paletado que es con una herramienta tipo pala de madera para golpear y asentar el barro unido.

Para levantar una pieza con volumen hueco, las técnicas más empleadas son la de cuerda o churro, la de placas y la de pastillaje.

**La de cuerda o churro:** Se colocan churros de barro para ir levantando paredes de un mismo grosor.

La técnica de la **placa** se puede lograr de distintas maneras: Cuando se hace con un cubo de barro perfectamente amasado y se corta con un hilo como una rebanada y se une con otra placa, empalmando los dos bordes; otra forma de realizarlo es con el uso de una laminadora que crea placas uniformes de mayor

extensión. Y es una opción para piezas de formas geométricas. Otra es colocando dos listones de madera, para obtener el mismo grosor a través de la presión de un rodillo.

La técnica de **pastillaje**, es con pequeñas porciones de barro que se toman con la palma de la mano y se va construyendo con estos segmentos para crear una pared uniforme.

Estas técnicas se pueden combinar, por lo que una pieza no necesariamente está realizada con un sólo método.

### **1.5 El aprendizaje en el Taller de la ENAP.**

Este taller me permitió introducirme al lenguaje de la tridimensión a través de la escultura, ya que mis experiencias siempre habían sido en la bidimensión en el área de dibujo, grabado y pintura. Pero aquí me encuentro con otra manera de hacer, ver y pensar, ya que el medio de la escultura es diferente a lo gráfico, aunque hay ciertas similitudes y una constante retroalimentación y encuentro, por ejemplo el uso del plano para crear la tercera dimensión, el material y la textura son elementos que al entrar en contacto provocan una serie de asociaciones plásticas y sensibles en las que coinciden ambas disciplinas.

#### **1.5.1 Forma de Trabajo.**

Lo primero que se hace es familiarizarse con el material, después conocer los tipos de construcción por medio de ejercicios básicos que en primer lugar, son la realización de un mosaico hecho de churros, otro de pastillaje y otro con placas, para introducir el uso de texturas con esgrafiados, incisiones y así dar paso al alto y bajo relieve para conocer el espacio positivo y el negativo.

Con el alto relieve se va conociendo la construcción en hueco, para crear volúmenes, tomando en cuenta la forma de construcción según el tipo de pieza que se quiera realizar. Los ejercicios apuntan a tener un manejo de la forma, de la composición, del equilibrio y las tensiones para ser aplicados a las piezas construidas.

El conocimiento de los engobes y esmaltes se logra realizando pruebas previas en algunos casos, por medio de muestras pequeñas para ver la pigmentación con saturación del color y con el uso de veladuras. Uno puede conocer las recetas de estos colores y experimentar para ver otras posibilidades, a través del acceso a la información de los materiales y la investigación. Al pintar las piezas se hace un registro de todos los colores para ver los cambios de los tonos

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

y también del encogimiento del barro, ya que al perder el agua física y modificarse la química, hay alteraciones en el tamaño.

En el taller generalmente se utilizan engobes y esmaltes, para monococción, por lo que se reduce la cochura a una sola quema y así el resultado es más rápido y ahorrativo.

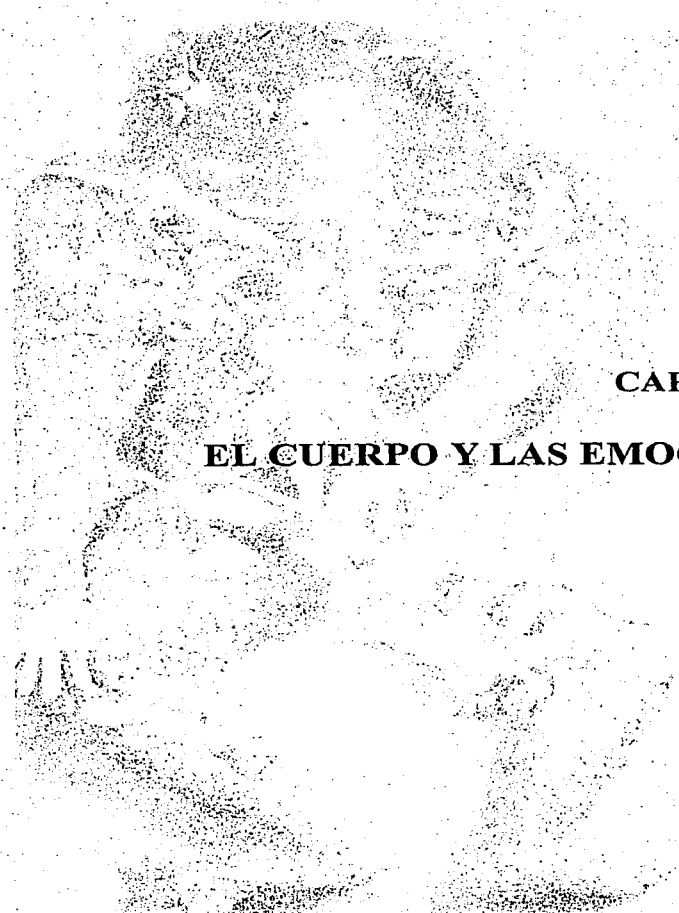
La preparación de pastas del Taller son con los barros de zacatecas y oaxaca, principalmente, aunque últimamente se han realizado varios experimentos con ball clay y barro papel.

El horno del taller es de baja temperatura por lo que siempre se llega a menos de 1200°C por eso es que se trabaja con este tipo de pastas.

Uno aprende la "estiba", que es colocar la obra dentro del horno, el uso de conos para saber a que temperatura habrá que apagarlo. El manejo del tanque de gas, de los quemadores y de las válvulas de presión.

Después de haber realizado todos los ejercicios, se presenta un proyecto personal, a través de bocetos previos, a través del dibujo o hechos a pequeña escala con barro, con todo esto, se va adquiriendo un conocimiento técnico y a una libertad para plantear proyectos personales; mi temática al principio fue la mujer, hasta llegar a una abstracción del cuerpo, donde hablaré en específico en el capítulo 4.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



**CAPÍTULO 2.**  
**EL CUERPO Y LAS EMOCIONES.**

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



## CAPÍTULO 2.

### EL CUERPO Y LAS EMOCIONES.

Este capítulo es acerca de la temática de mi proyecto; el cuerpo y las emociones, donde hago un análisis tomando en cuenta diferentes definiciones y posturas que apoyen mi proyecto. Hablaré de la relación que existe entre el cuerpo y las emociones y de las soluciones formales que haré a través de los envoltorios.

#### 2.1 El cuerpo.

"A priori es inútil justificar una reflexión sobre el cuerpo: la vida, nos lo impone cotidianamente, ya que en él y por él sentimos, descamos, obramos, nos expresamos y creamos. Por lo demás, cualquier otra realidad viva se nos ofrece sólo en las formas concretas y singulares de un cuerpo móvil, atrayente o repugnante, inofensivo o amenazador. En este sentido, vivir es para cada uno de nosotros asumir la condición carnal de un organismo cuyas estructuras, funciones y facultades nos dan el acceso al mundo, nos abren la presencia corporal de los demás."<sup>1</sup>

El cuerpo es la parte material de un ser animado, en este caso el cuerpo humano tiene distintas funciones que lo hacen complejo a través de su funcionamiento, la utilidad y función de cada uno de sus órganos, sistemas y aparatos. Desde su forma, su estructura, su morfología, hasta el punto de vista estético y simbólico.

Por esto, el cuerpo puede tener distintas lecturas. A mí me interesa desde un punto de vista simbólico, morfológico y de cómo es que está constituido en su interior a través de órganos envueltos que en su conjunto crean un aparato, que contribuye a completar las diferentes funciones para crear un todo. Y dentro de ese todo se encuentran las emociones que se instalan en el cuerpo para reaccionar con cosas del exterior y también del interior. Creando así un sistema donde el cuerpo es el generador y receptáculo de todas estas funciones que le permiten tener una dinámica muy particular con el cuerpo en sí y con el mundo.

Con esta idea primero definiré al cuerpo en relación con el exterior, consigo mismo y la relación espacial que se crea entre estos dos.

<sup>1</sup> Michel Bernard, *El cuerpo*. Ed. Paidós. Barcelona, 1985. p. 11.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

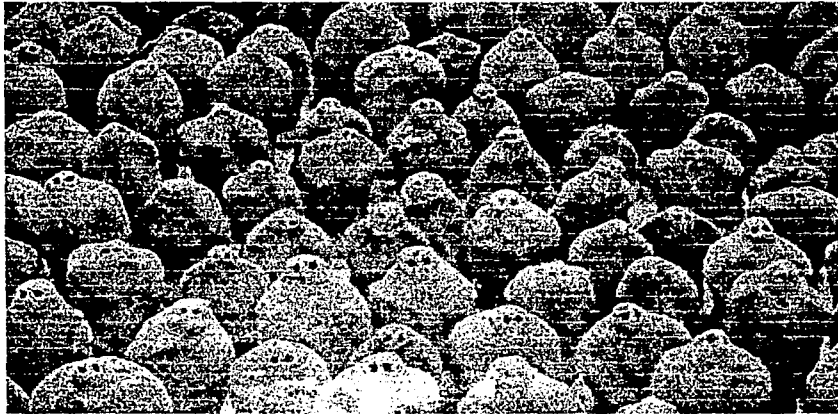


Fig. 5

El cuerpo es lo que nos une como especie humana, como colectividad, lo que da sentido a nuestra naturaleza social. Y al mismo tiempo, nuestros cuerpos nos definen como individuos, como seres diferentes y diversos.

Por medio de los sentidos, sobre todo a través del tacto y la vista, nos permiten hacer una constancia de la realidad que se presenta objetivamente. Al mismo tiempo, nuestros cuerpos son el receptáculo de la realidad subjetiva, lo que sentimos y somos en nuestro interior, donde se encuentra el alma o la psique por nombrarlo de alguna manera. Dentro de esto, cada cual vive su cuerpo y lo que sentimos dentro de él, constituyendo una verdad vital. Le otorga significado a todas nuestras experiencias y esto se traduce en un gesto, en un acto o en una palabra, sin revelarse completamente en la exterioridad. Siempre existe este juego del adentro y el afuera, donde la energía interna cobra vida en exterior.

El cuerpo recibe experiencias pero también las crea. Es un receptáculo y un generador de emociones. Algo vivo, con movimiento, con funciones y que también se convierte en símbolo, porque se trata de un "espacio expresivo que proyecta al exterior las significaciones, otorgándoles un lugar, lo cuál hace que éstas cobren existencia como cosas que tenemos al alcance de nuestros ojos al tiempo que vemos y somos visibles para los demás. Somos, en un mismo momento, cuerpo y seres que tocan y son tocados, convirtiéndonos en

entidades sensibles, lo cuál implica que a la vez formamos parte del mundo y somos lo que le da existencia.<sup>2</sup>

En otras palabras, no existe un límite entre el cuerpo y el mundo, en toda sensación ambos se entrelazan, se entrecruzan de tal manera que ya no puede decirse que el cuerpo está en el mundo y la visión en el cuerpo. No hay una corporeidad simple, hay una "intercorporeidad" como dice el filósofo Maurice Merleau-Ponty.<sup>3</sup> Y este concepto lo podemos relacionar con la escultura, que también se encuentra en el mundo, que es un cuerpo y que existe este vínculo entre la realidad objetiva del exterior y la realidad subjetiva de la escultura.

El interés del cuerpo en la plástica es que se pueden analizar todos estos aspectos. Para mi proyecto lo que me interesa es tomar como referencia la parte interna del cuerpo y lo que sucede a través de las emociones, donde hablaré de esto más adelante.

### 2.1.2 El espacio del cuerpo.

"Por medio de mi cuerpo estoy insertado en el mundo espacial, y el mundo viene dado a través de mi cuerpo. La espacialidad de la vida humana y el espacio experimentado por el hombre guardan una estrecha correlación entre sí."

Hans Joachim Albrecht <sup>4</sup>

Muchas veces no somos conscientes de la presencia de nuestro propio cuerpo.. No lo tomamos en consideración o hacemos caso omiso de él y sólo nos dirigimos hacia las cosas del mundo que nos circundan. Por esta razón, se podría pensar que el cuerpo no ocupa ningún espacio, pero a través de él experimentamos todos los movimientos de extensión al espacio circundante, que parece empezar fuera de la superficie de la piel.

No obstante, el dolor o la concentración en una parte del cuerpo convierten en consciente la realidad espacial propia del mismo. Luego advertimos que nuestro cuerpo constituye el espacio propio que, al igual que otras estructuras es también parte del conjunto espacial que nos rodea, porque posee extensión, tiene volumen y peso, está estructurado y presenta relaciones de medidas y

<sup>2</sup> Barrios Lara José Luis, "El cuerpo fragmentado" del catálogo *El cuerpo aludido*. MUNAL, México. 1999, p. 170.

<sup>3</sup> Merleau-Ponty Maurice, *Lo visible y lo invisible*. Ed. Planeta, Barcelona. 1991, p. 175.

<sup>4</sup> Albrecht Hans Joachim, *Escultura en el siglo XX*, Ed. Blume, Barcelona. 1981. p 23

sentidos muy determinados y no está herméticamente delimitado con respecto al entorno.<sup>5</sup>

De cierta manera al encontrar esa unión de nuestro cuerpo con el espacio de alrededor obtenemos confianza de estar en el mundo, que se percibe como espacio interno o espacio hueco que rodea y da seguridad. Por consiguiente actúa cerrado, limitado en su extensión. Y así impide que la vida se desparrame en lo ilimitado.

"El cuerpo es el interior del exterior y exterior del interior."<sup>6</sup>

Refiriéndome al epígrafe, la relación que existe del cuerpo con su interior y su exterior es una dialéctica de entradas y salidas. El sentido del espacio del cuerpo es el propio cuerpo, en él todo es exterior e interior al mismo tiempo. También se conecta con el exterior que sería el mundo y lo asimila en su interior, y a la vez el cuerpo es el interior del mundo y es el exterior como figura de todo aquello que tiene adentro, que son sus ideas, sus emociones, sus funciones, sus formas de expresarse a través de sí mismo para el mundo, creando un diálogo constante entre el cuerpo y el mundo, y de esta manera se crea una conexión tanto espacial, material y espiritual.

El cuerpo también tiene una organización biológica y anatómica, su estructura tiene una parte superior y otra inferior. Un esquema de un espacio concreto es cuando el cuerpo que está en una posición erguida, forma a manera de eje vertical, con el plano básico horizontal de la superficie de la tierra.

También hay un esquema con relación al aspecto neurofisiológico, donde Norbert Bischof estudia la "corporalidad fenoménica", a través de la idea del "yo corporal"<sup>7</sup>, que es la imagen espacial que nos hacemos de nuestro cuerpo en virtud de todas las experiencias corporales. Contiene cada una de las partes del mismo y sus relaciones espaciales recíprocas. Al describir las vivencias y sensaciones corporales se traducen como una forma espacial verdaderamente real, libremente móvil, que se distingue por la característica esencial de lo propio, de lo que me pertenece a mí mismo inmediatamente, y aquí se centran todas las experiencias de contacto. Y aquí entraría la presencia de las

<sup>5</sup> Barrios Lara José Luis, "El cuerpo fragmentado" del catálogo *El cuerpo aludido*. MUNAL. México, 1999. p.171.

<sup>6</sup> Merleau-Ponty Maurice, *La fenomenología de la percepción*. Ed. Península, Barcelona, , 1970.p.72.

<sup>7</sup> Citado por Albrecht Hans Joachim, *Escultura en el siglo XX*, Ed.Blume .Barcelona. 1981.p 31.

emociones, donde cada una provoca una sensación corporal interna y es lo que mi proyecto tratará de significar.

Esas sensaciones corporales que se dan internamente son las que me interesa trabajar, quiero enfocarme en los espacios internos que conectan al cuerpo y a las emociones a través de envoltorios que serían de cierta forma los órganos. La idea de los envoltorios será desarrollada posteriormente, para poder continuar con el concepto del cuerpo.

### 2.1.3 El cuerpo como símbolo.

"El símbolo simplemente significa una expresión que sugiere más de lo que dice."  
David Daiches.<sup>8</sup>



Fig. 6

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Para significar una idea se necesitan algunas veces de metáforas que como bien dice su definición, es la de transportar el sentido de una palabra o imagen a otra, de esta manera para mí el cuerpo es una forma de hablar de la vida, de la relación entre lo interno y lo externo, de los estados emocionales, de las sensaciones ante las experiencias de los sucesos.

<sup>8</sup> Cita tomada del Texto curatorial de la Exposición *Algo con que tropezar*. Museo Tamayo, México Oct-nov 2001. (sin publicar).

Fig. 6 De Saint Phalle Niki, *Lucrecia o la diosa blanca*. Objetos, pintura y tiro. 180 x 110 x 39 cm. 1963-64.

Nuestro cuerpo se manifiesta como “ese extraño objeto que utiliza sus propias partes como un símbolo general del mundo y mediante el cuál, en consecuencia podemos frecuentar ese mundo, comprenderlo y encontrarle una significación.”

<sup>9</sup>En relación con lo que se comparte con el exterior y con el cuerpo de los demás.

El cuerpo se convierte en el signo subjetivo de la identidad y de la singularidad del yo, o sea, el cuerpo no es otra cosa que la encarnación vivida del yo.

El cuerpo está en el origen de todos los símbolos, convirtiéndose en el punto de referencia permanente de ellos, el símbolo de todos los símbolos existentes posibles.

Podemos ver al cuerpo como un espacio donde podemos “leer” historias. La espalda que nos cuenta todo lo que se refiere al pasado, el interior como el presente porque es lo que está sucediendo y el futuro es la piel que va por delante.

Quiero significar la idea de las emociones que se dan de forma interna a través de envoltorios que se encuentran en el cuerpo. Simbolizando una presencia que se revela en el mundo, y que contiene una parte interna que tiene movimiento y que representa otra parte del mundo, que es la del cuerpo como mundo receptor y generador de vivencias y experiencias que son expresadas como emociones.

El cuerpo como símbolo del mundo, de lo vivo, de lo cambiante, de lo emocional.

#### **2.1.4 El cuerpo fragmentado.**

Plantear cada parte del cuerpo como una unidad independiente, para hacer una relación entre esta separación y a la vez conectarlos a través de un mapa corporal, para registrar las distintas sensaciones que se dan a través de las emociones que recibe el cuerpo.

Localizar áreas como especie de coordenadas para representar diferentes tipos de emociones en diferentes áreas del cuerpo, como por ejemplo cómo realizar una pieza que tenga que ver con el deseo, el área a escoger serían los genitales, la angustia en la garganta, el dolor en el estómago, la pesadez en la espalda, el miedo en el pecho.

---

<sup>9</sup> Barrios Lara José Luis, *El cuerpo fragmentado* del catálogo *El cuerpo aludido*. MUNAL, México. 1999. p. 173.

La idea de fragmentar el cuerpo es para ver cada una de las partes de un todo. Hacer esta separación para ordenar y clasificar los tipos de emociones con las que voy a trabajar localizadas en distintas partes del cuerpo.

## **2.2 Los envoltorios.**

Para seguir hablando del cuerpo, ahora lo haré desde su estructura y organización interna que se da a partir de órganos. Éstos son partes diferenciadas que realizan una función completa y determinada, y en conjunto crean un aparato para crear un sistema, que es la organización más compleja de todos los órganos.

Estos órganos siempre están recubiertos de una capa que los envuelve, y así los separa y los protege, conteniendo el tejido, la masa o el líquido interno. Así, todo el cuerpo tiene estos “envoltorios” cada uno con sus funciones, y sus diferentes localizaciones.

La idea y la forma de envoltorios me interesa, porque es una figura que mantiene y concentra algo que no se puede ver, pero que se puede imaginar. Algo que cuelga, que sostiene y crea la relación que existe entre concentrar la energía, ordenarla y clasificarla, para hacer una imagen de la contención de la energía emocional a través de la forma envolvente.

La definición de envoltorio, según Juan E. Cirlot es: “ocasión de renacer, retornar al seno materno. En el plano psíquico, lo envuelto es lo inconsciente, lo reprimido, lo olvidado, lo anterior”.<sup>10</sup>

### **2.2.2 Los envoltorios en la naturaleza.**

En el desarrollo de algunos animales existe la presencia de estas formas envolventes, que pueden ejemplificarse con los capullos, el estado larvario de algunos insectos, hasta la postura de algunos animales que se envuelven a sí mismos como por ejemplo los murciélagos al dormir.

---

<sup>10</sup> Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de Símbolos*, Barcelona 1956, p. 21.

El "peritoneo" es según la definición de un diccionario especializado: membrana serosa, la más extensa del cuerpo, fuerte, incolora, que tapiza las paredes abdominales y superficie inferior del diafragma, y se refleja en varios puntos sobre las vísceras, para formar una cubierta completa para algunas, como en el estómago y el intestino. Esta membrana constituye un saco cerrado sin comunicación con el exterior.<sup>11</sup>

Esta definición explica este tipo de envoltorio interno, que es cerrado y que recubre las vísceras y otras partes internas del cuerpo. Por un lado protege y sostiene y por el otro, mantiene y concentra otros elementos que son recubiertos por esta capa.

Los animales en la etapa de formación que siguen en el huevo, las larvas y los capullos también tienen esta forma.

Hasta en los humanos está la formación del cuerpo embrionario, se crean membranas periféricas que son de gran utilidad como medio de protección, para asegurar alimento y oxígeno, y para eliminar materiales de desecho. Estas membranas se llaman extraembrionales o fetales. Estas "bolsas" no se hallan incorporadas al cuerpo del embrión, y son descartadas en el momento del nacimiento.

### 2.2.3 La estructura y la forma.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

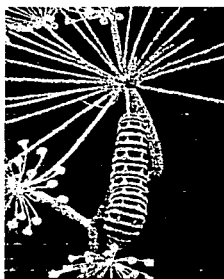


Fig. 7

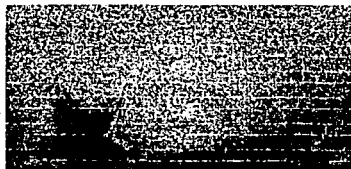


Fig. 8

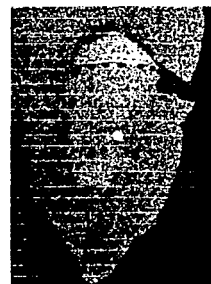


Fig. 9

<sup>11</sup> Diccionario terminológico de ciencias médicas. Salvat Editores. Barcelona, 1966. p. 837.

Fig. 7 Capullo (caterpillar of the european swallowtail) tomado de *Butterflies and moths of the world*. Eid Alain, Viard Michel, Chartwell Book, España 1997.



Lo importante de estos ejemplos es que podemos ver que la función de los envoltorios, es la de recubrir, proteger, sostener, contener. Estos son conceptos que tienen que ver con mi proyecto, a parte de la función que tienen, es interesante ver el tipo de construcción natural donde la forma se adapta a la función, y a través de estas imágenes podemos darnos cuenta de las cualidades plásticas que poseen por medio de su estructura y su forma.

### 2.3 Las emociones.

Existen varias vertientes dentro del concepto de las emociones. Desde consideraciones que van del funcionamiento físico, hasta la parte conceptual. La primera definición que encuentro es la de que es un sentimiento intenso, agradable o penoso, más o menos duradero, que influye poderosamente sobre numerosos órganos, cuya función aumenta, altera o disminuye.

La parte fisiológica, como componente físico, es esencial porque produce reacciones a nivel nervioso para provocar sensaciones físicas.

La otra es la que tiene una conexión directa con la parte cognoscitiva, cuando la sensación es de carácter consciente.

La teoría jamesiana de James -Lange trata de conjuntar estas dos partes de la emoción como "sentimiento", acompañada de una reacción sensorial.<sup>12</sup>

La opinión de Aristóteles, tomada de su "Retórica", era que las emociones son una forma inteligente de concebir cierta situación dominado por un deseo, por ejemplo: en la cólera, el deseo de venganza, evita tratar las emociones como respuestas irracionales e incontroladas a las situaciones.<sup>13</sup>

El filósofo William Alston, en su libro "Sentimiento y emoción" dice que las emociones como tales, son episódicas, consisten en un sentimiento inmediato y una reacción fisiológica, pero muchos términos que denotan emoción no significan emociones como tales, sino inclinaciones a sentir una emoción.

---

Fig. 8 Moon snail. (Caracol luna) tomado de *Seashells: a portrait of the animal world*, Cleave Andrew, Smith Mark, Singapore, 1996.

Fig. 9 Crisálida (chrysalis of *Danaus Sp.* Familia Nymphalidae de la Sierra Leona) op. cit.

<sup>12</sup> Citado por Calhoun Cheshire, Solomon Robert. *¿Qué es una emoción?* Ed. FCE, México, 1996. p.37.

<sup>13</sup> Op. cit. p.52.

Algunas emociones parecen ligadas a las circunstancias inmediatas, otras parecen ser posibles bajo casi cualquier circunstancia. Algunas emociones están claramente relacionadas con el placer y el dolor, otras se pueden cambiar fácilmente por medio de la discusión racional, otras no pueden cambiarse. Unas parecen estar fuera de nuestro control y otras parecen voluntarias.

Con este tipo de clasificación nos damos cuenta de la diversidad de posibilidades que tiene este fenómeno subjetivo.<sup>14</sup>

Es constante la idea de que las emociones son esencialmente "irracionales"; las emociones abarcan creencias, y son parte de fenómenos cognoscitivos y "evaluativos". Las emociones presuponen racionalidad en el sentido psicológico: la habilidad para usar conceptos y tener razones para lo que uno hace o siente. Jean Paul Sartre, ha argumentado que las emociones se parecen a los juicios (especialmente a los juicios de valor), porque cuando se nos presenta algún tipo de situación, nosotros reaccionamos ante ella juzgándola a manera de emoción.<sup>15</sup>

Las emociones son inteligentes porque a veces son más apropiadas y perspicaces que las calmadas deliberaciones de lo que llamamos "razón". En algunas ocasiones se acercan más a la "verdad" tomando esto como el logro de traducir lo que pensamos o que sentimos al exterior, que muchas veces con palabras, o discursos "lógicos" no se logra expresar.

La experiencia más significativa de una emoción quizá no sea nada más que una mirada reveladora o cierto impulso al caminar. Puede ser que toda la conducta de una persona, esté en el contexto en que se expresan las emociones aparte de la acción o de lo que puede mostrar en un gesto. Con esto nos damos cuenta de que para percatarnos de una emoción hay que hacer una lectura global tanto de la persona como de la situación y del aspecto externo.

---

<sup>14</sup> Ibid.

<sup>15</sup> Op.cit. p.38.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

### 2.3.2 Las emociones del interior.

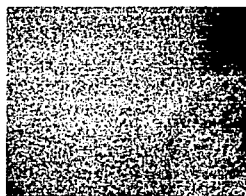


Fig. 10



Fig. 11

A menudo se habla de que las emociones están en nuestro interior, refiriéndose a los trastornos viscerales, a las sensaciones, deseos y creencias.

También tienen un aspecto externo, que es cuando se refiere a la expresión en la conducta. "Las emociones como pautas distintivas de conducta."<sup>16</sup>

Una emoción no es simplemente un sentimiento interno como una jaqueca, sino también tiene una referencia externa, con alguna situación, persona u objeto en particular.

Por eso las emociones crean este vínculo con lo interno y con lo externo, porque es un constante vehículo de experiencias, vivencias, observaciones que provocan una reacción y una posible salida de nuestro interior.

### 2.3.3 Tipos de emociones.

Las emociones, se pueden agrupar según su parecido, por ejemplo: simpatía-compasión, en comparación con la cólera, el resentimiento y la indignación.

Se ha tratado de encontrar una constante entre las emociones, pero lo que sí se reconoce es la particularidad de gestos que algunas emociones poseen.

Hay algunas clasificaciones como las de "emociones leves" como el deleite estético y el disfrute, y aquellas como la rabia, que son esencialmente "violentas o turbulentas", Hume las distingue como "calmadas y violentas".<sup>17</sup>

Otra forma más general, es cuando llaman a los estados de ánimo "sin objeto",

Fig. 10 y Fig 11 Imagen de postal. Sarah Davidson.

<sup>16</sup> Op.cit. p. 326.

<sup>17</sup> Op.cit. p. 39.

por ejemplo la euforia y la angustia, de otros sentimientos como los celos y la envidia, que siempre tienen un objeto.

Lo que me sirve de hacer una distinción de los tipos de emociones que existen, es que me permiten hacer un análisis de las intensidades que tienen las emociones, para poder conectarme con las diferentes posibilidades de soluciones plásticas. Porque todo esto me habla de un dinamismo, de toda una serie de estados anímicos.

Yo voy a trabajar con las emociones como la angustia, el miedo, y el deseo, porque es una parte que me interesa analizar porque existe una conexión personal y mi proyecto también se basa en esta carga autoreferencial.

La emoción como una cadena de sensaciones, que desatan historias al asociar imágenes que se pueden asociar con alguna referencia significativa.

#### **2.4 La relación entre cuerpo, envoltorio y emoción a través de espacios cerrados y formas envolventes.**

El problema plástico a significar es hacer esta conjunción de tres elementos: cuerpo, envoltorio y emoción, para crear una relación que se refleje en la escultura en cerámica, a través de espacios cerrados y formas envolventes.

En el análisis anterior, me pude dar cuenta de las similitudes y conexiones que los tres elementos poseen.

##### **2.4.2 La relación del cuerpo con las emociones.**

El cuerpo es el lugar donde se expresa la conducta y es el lugar de todas las emociones posibles.

El cuerpo, a través de los sentidos, adquiere un potencial de conocimiento, y la sensación se convierte así en la posibilidad de aprendizaje que el hombre tiene de su propio cuerpo.

Al recibir las sensaciones, se pueden hacer observaciones no intelectuales sino sensitivas, dejando un registro de la emoción para dejar una huella.

Las emociones permiten este tipo de conocimiento que nos hacen ver desde diferentes puntos de vista. Hablar de emociones como la angustia, el miedo, el dolor, el deseo y la satisfacción, para conocer una capa interna del ser humano

que responde ante las experiencias de la vida. La influencia externa también permite una asimilación y una interpretación personal.

### 2.4.3 La relación entre cuerpo, emoción y envoltorio.

Las emociones que se encuentran en el interior, las separo para verlas de cierta manera, en un orden, conocer el proceso, cómo se mueven, cómo reaccionan junto con el cuerpo. Los envoltorios permiten hacer esa clasificación y esa cartografía del cuerpo que registra y crea lugares donde se deposita esa energía.

La importancia de la solución plástica en crear espacios cerrados, es por la idea de la contención, de esa energía que se está organizando para poder ser liberada. Captar ese momento donde se produce todo ese movimiento interno. Las formas envolventes, ensimismadas permiten la autoreflexión, el autoconocimiento, el verse adentro para después salir.

Esta es una etapa primaria, fundamental para lograr hacer una conexión con lo externo y así poder mantener un diálogo más fluido con lo exterior y con lo interior.

El cuerpo y las emociones, metáfora del conocimiento del ser humano que es un ser, con procesos que le permiten entrar y salir. La metáfora de Bachelard de la puerta que está abierta o cerrada, que habla de la dialéctica del *adentro* y del *afuera*, donde existe una puerta que separa, que limita. “Dejarla entre abierta, para empujar suavemente y permitir ese tránsito que permite fluir, conocer y asimilar, sentir y comunicar”.<sup>18</sup>



Fig. 12

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

<sup>18</sup> Bachelard Gaston, *La poética del espacio*. Ed. FCE, México. 1997, p. 250.  
Fig. 12 Ventosas. Tomado de [www.cr.nps.gov/museum/exhibits/rewar/image](http://www.cr.nps.gov/museum/exhibits/rewar/image)

#### 2.4.4 Las soluciones plásticas.

"Para explicar el proceso constante, duradero y omnipresente, de la formación de cuerpos, se puede concebir un universo que se envuelve, que se enrolla a sí mismo de forma unitaria, de arriba hacia abajo, hasta que se interioriza conforme a su creciente complejidad."<sup>19</sup>

Las formas envolventes y los espacios cerrados es una manera de crear un discurso a partir de la idea de la contención, de cubrir lo que no se ve para de cierta manera revelarlo de una manera sutil. Hacer una abstracción de esta energía, para que de cierta manera "eso invisible" cobre vida. Interpretación subjetiva de las emociones para hablar de lo interno. Una interiorización como motor para el conocimiento de las diferentes formas de ser del humano, para cuestionarnos la manera de ser, la manera de tomar las cosas del exterior y el proceso interno que se lleva a cabo. Tomar a las emociones como esa otra "verdad" que nos habla de lo que sentimos y pensamos no de la forma común de la razón, sino con ese otro tipo de percepción que es la emoción



Fig. 13

Los espacios cerrados concentran y sostienen, al igual que los envoltorios.

Mantener el estado emocional en un tiempo detenido para tener una visión de esa energía que se genera.

Un ejemplo de una escultura de Maillol, con la idea de concentrar una imagen y detener el tiempo me significa, no por el resultado de la escultura si no por

la forma de concebir el espacio y el tiempo en un objeto tridimensional:

"Crear la sensación de unidad por medio de formas sencillas que contribuyen a que los volúmenes parciales y la figura, se conjunten para que aparezcan totalmente concentradas. Protegida del exterior la figura existe en su espacio delimitado, ajeno a toda mutación e intemporal.

<sup>19</sup>Citado por Albrecht Hans Joachim, Pierre Teilhard de Chardin, *Die Entstehung des Menschen Beck*, Munich 1966, pág 32. en *Escultura en el siglo XX*, Ed. Blume, Barcelona, 1981. p.23.

Fig. 13 Maillol, Aristide, *La nuit*, bronce, h 106 cm, Jardín de las Tullerías, París, 1902-04.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Es un objeto que no está frente a mí, sino que más bien me rodea, penetra en todos mis sentidos, sofoca mis recuerdos, apagando casi mi identidad personal. Con los recuerdos desaparece también mi conciencia del tiempo y el progresivo desvanecimiento de mi identidad; elimina al mismo tiempo mi perspectiva subjetiva, frente al mundo externo. El hombre se confunde con su espacio.<sup>20</sup>

Aquí la idea del tiempo es anacrónica, es un tiempo no real, que produce la impresión de reposo, para el autoconocimiento y la reflexión, la actitud de sumergirse en sí misma. El tiempo se vuelve otro elemento, que en este caso sería de una manera expresiva.

La intención de este proyecto es crear una serie de esculturas que traten de toda esta temática explicada anteriormente, apoyándome en algunos autores que han trabajado en este campo. El siguiente capítulo se abordará todas estas referencias para poder dar un panorama de escultores que se han preocupado por este tipo de cuestiones, y así sustentar este proyecto.

---

<sup>20</sup> Albrecht Hans Joachim, *Escultura en el siglo XX*, Ed. Blume, Barcelona, 1981. p. 158.

**CAPITULO 3.**  
**REFERENCIAS DE AUTOR.**

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



### **CAPÍTULO 3.**

#### **REFERENCIAS DE AUTOR.**

En este capítulo se da una visión de la temática, forma de trabajo y conceptualización de escultores como Louise Bourgeois, que trabaja con el cuerpo y las emociones; William Tucker que también tiene la temática del cuerpo, Brancusi con las formas envolventes y totales y finalmente Henry Moore, por el concepto de la piel y de una vida interna en la escultura.

#### **3.1 Louise Bourgeois.**

"No es una imagen lo que busco, no es una idea. Es una emoción que quieres recrear, una emoción de deseo, de necesidad, de dar y destruir."<sup>1</sup>

Louise Bourgeois, es una artista que trabaja con las emociones y con la temática del cuerpo, tiene una fuerte carga autor referencial y siempre está en la búsqueda de un conocimiento del ser humano a través de su historia personal.

Esta escultora nace en París, en 1911. Su formación es en Europa y posteriormente viaja a Nueva York en 1938, se junta con artistas surrealistas, exiliados por la segunda guerra mundial, donde participa en el Expresionismo Abstracto, conoce el arte procesual y el minimalismo, pero no se inserta dentro de ninguna corriente, permaneciendo en su línea personal ideológica y de trabajo, por lo que se separa y se aísla de las posturas que habían en su época.

Primero estudió matemáticas, la geometría euclidiana en específico, pero quiso ver otras posibilidades para buscar otro símbolo de aquello que quería expresar, una nueva ecuación y esa ecuación era el arte. Dejando lo rígido de las reglas racionales para dar paso a algo más fluido; con el conocimiento matemático le funcionó para ubicar y relacionar las figuras en el espacio. Lo que deseaba hacer era formas intuitivas con una organización racional.

Una de sus exposiciones más importantes es a principios de los años 80's, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, donde su trabajo es más reconocido en esta época del posmodernismo, y la postura de ese momento es la que emerge de una "nueva sensibilidad". La recurrencia al regreso a la subjetividad,

<sup>1</sup> Louise Bourgeois, *The secret of the cells*, Ed.Prestel ,Munich-London-NY, 1998, p. 72. (Traducción de Fernanda Soler)

a la forma del expresionismo y al eclecticismo, le funcionan para liberarse de las estrictas normas del formalismo.

En las últimas décadas, se da un enfoque en el "ser", esto es por la creciente pérdida de los valores y el colapso de las ideologías.

Con todos estos factores, su interés era el de expresar su contenido autobiográfico, por medio de la abstracción, aludiendo a formas orgánicas, reforzadas con la sugestión de fragmentos de la anatomía del cuerpo, con la búsqueda de imaginar el cuerpo en su metamorfosis, como un vehículo para expresar sus ideas sobre preguntas universales, para conectar el significado del mundo exterior, con su mente y su interior.



Fig. 14

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Para Louise Bourgeois, la escultura tiene el poder y la presencia de representar las experiencias de la vida, y al hacer esto crear nuevas experiencias para compartir con el espectador.

Fig. 14 Bourgeois, Louise, *Nature Study*, bronce con patina, 76.2 x 48.2 x 38.1 cm, Whitney Museum of American Art, NY, 1984.

Le interesa hacer una fusión de lo racional con lo intuitivo. Se concentra en la función espiritual de la escultura, usando la forma, materiales, técnicas y el formato para dar una expresión tangible a las experiencias traumáticas de su vida, enfrentándolas de forma valiente para exorcizarlas.



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Fig.15

El manejo de metáforas es muy importante en su trabajo, porque las emplea, como una manera de apropiarse y sugerir las cuestiones personales que quiere representar, como menciona Nietzsche en esta cita:

“Ese impulso hacia la formación de metáforas, ese impulso fundamental del hombre, del que no podemos dejar de reflexionar en ningún momento-por esto debemos reflexionar en el hombre mismo-es en la verdad donde no lo derrotan, aún dominado por el hecho de que fuera de él, sus productos, las ideas, un mundo rígido y común ha sido construido como un soporte. Este impulso busca por sí mismo un reino nuevo de acción encausada, y lo encuentra en los mitos y más frecuentemente en el arte.”<sup>2</sup>

Bourgeois cita a propósito de la parte simbólica de su trabajo:

(...) por la cualidad simbólica de la cosa. Trabajo con objetos encontrados, y encuentro una magia implícita en él. Lo que cuenta, nuestro propósito, es tratar

<sup>1</sup> Fig.15 Bourgeois, Louise, *Soft Landscape I*, latex, 10.1 x 30.4 x 27.9 cm, Robert Miller Gallery, NY, 1962.

<sup>2</sup> Nietzsche Friedrich, *On truth and lying in an ultra-moral sense*, 1873. Op. cit. (Traducción de Fernanda Soler)

de entender, quienes somos, escrutinarnos a nosotros mismos. El arte es una ayuda para esto.”<sup>3</sup>

Bourgeois hace una narrativa imaginaria, depositando sus sentimientos más profundos, alejándose de la tradición moderna hacia una subjetividad y eclecticismo elaborado dentro de la esfera del posmodernismo.

En la siguiente cita, nos podemos dar cuenta de cuales son sus motivaciones y referencias autobiográficas, para ir construyendo un discurso personal:

“Necesito mis memorias, son mis documentos. Me mantengo observándolas, porque son mi privacidad y soy celosa de ello. Recordarlas para distraer es negativo. Tienes que diferenciar las memorias. Vas hacia ellas o vienen hacia ti. Si vas a ellas, estás perdiendo el tiempo. La nostalgia no es productiva. Si vienen a ti, son semillas para la escultura.”<sup>4</sup>

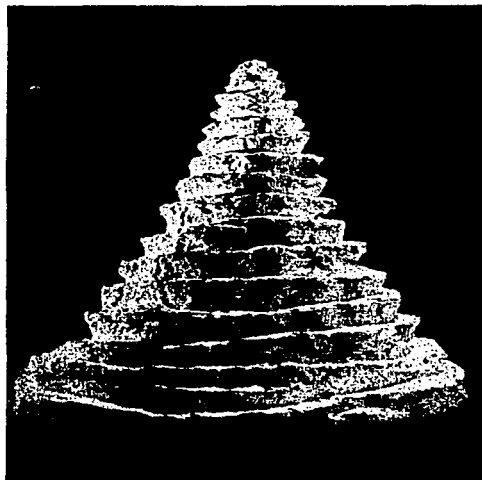


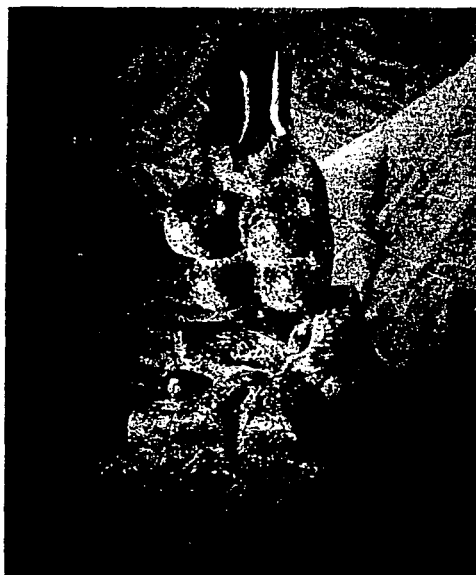
Fig. 16

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

<sup>3</sup> Op. cit. p. 49.

<sup>4</sup> Kotik Charlotta, Sulian Terrie, *The locus of memory, works 1982-1993 L. Bourgeois*, The Brooklyn Museum, NY, 1994, p. 72. (Traducción de Fernanda Soler)

Fig. 16 Bourgeois, Louise, *Lair*, yeso, h. 55.9 cm, Robert Miller Gallery, NY, 1962.



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Fig. 17

La manera de abordar este tipo de búsqueda se da a partir de la presencia del cuerpo en la obra de Bourgeois, que va con relación al tipo de lenguaje que ella emplea: “Para mí, la escultura es el cuerpo. Mi cuerpo es mi escultura.”<sup>5</sup> El lenguaje formal está basado en un juego primordial de formas dibujadas de la naturaleza. Estas formas son transformadas en figuras geométricas y viceversa. Lo que le sucede al cuerpo se le tiene que dar un aspecto formal.

“De repente muevo la pierna, luego mi hombro, luego los dedos de los pies; estamos en lo físico, es el lenguaje del cuerpo, ahora. La piedra, se vuelve el cuerpo... lo que le pasa a mi cuerpo es repetido en la piedra, excepto porque hay que adherirle un significado formal.”<sup>6</sup>

Fig. 17 Bourgeois, Louise, *The she fox*, mármol negro, 179 x 68.5 x 81.2 cm, Olivier Hofman Collection, Chicago, 1985.

<sup>5</sup> Op. cit. p.75.

<sup>6</sup> Bernardac Marie Laure, *Louise Bourgeois*, Ed. Flammarion, NY, 1996, p. 103.

Esto es una forma de hacer una conexión que tiene el cuerpo, como parte del lenguaje propio que se da a partir de los movimientos y funciones del cuerpo para poder ser transferido a la plástica.

El cuerpo lo ve como una unidad compuesta de diferentes partes, que pueden ser unidos como elementos de nuevas configuraciones evocadas.

La presencia de las emociones también es sumamente importante, porque es una forma de catarsis, de recuperación y sanación, de reexperimentar esas emociones que siempre están en nuestro interior, dadas por los eventos de nuestra historia personal. Es esa información que tenemos, y que de cierta manera, el arte nos permite liberar esta parte que está implícita en cada uno, y así tener conocimiento de nosotros mismos:

“La escultura me permite volver a tener la experiencia del miedo, para darle un sentido físico y así soy capaz de sacarlo. El miedo se convierte en una realidad tangible. La escultura me permite reexperimentar el pasado, para verlo en su objetividad y en una proporción real.”<sup>7</sup>

“Mi trabajo es muy específico en la lucha en contra de miedos particulares, uno a la vez. Tiene una definición, un entendimiento y una aceptación.”<sup>8</sup>

Para ella, la condición básica del humano es el miedo, y esto es lo que nos hace seres sensibles.

Bajo todos estos elementos, Bourgeois, habla de estos estados anímicos. Haciendo un conjunto con la expresión de sus sentimientos, para presentar un problema plástico, cuestionando la forma de la escultura como vehículo de expresión y conocimiento. La experiencia física es expresada a través del cuerpo, que se convierte en el lugar de las emociones.

---

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> Morgan, Stuart, *Taking cover*, tomado de Artscribe International. London Jan-Feb 1988, p. 30 (Traducción de Fernanda Soler)

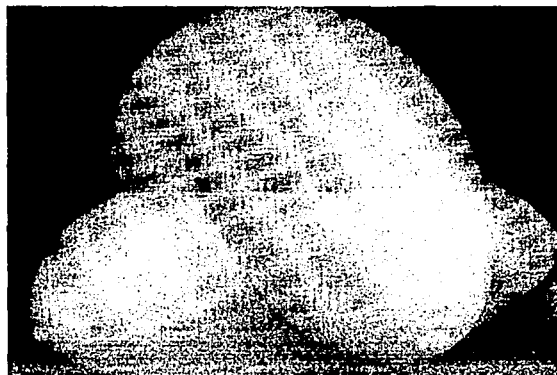


Fig. 18

Los materiales y medios que emplea son: con el grabado tiene su primer acercamiento con el arte, el ensamblaje, el modelado y en cuanto a la escultura, utiliza la madera, yeso, látex, bronce y el mármol, que es el más empleado. De los 80's y 90's ha incursionado en la escultura monumental con exploraciones de la forma orgánica, en relación con la arquitectura. El proceso de trabajo es variado, trabaja en paralelos y series, cambiando de formatos.

Los materiales son para transportar una emoción, la solución tiene que ver con el proceso de sobreponer y vencer una invasión externa, como por ejemplo: el miedo a la intimidad, la inhabilidad de comunicar o amar.

Los materiales se vuelven subordinantes a las ideas enunciadas por sus formas, y parte de su expresión como ella menciona en esta cita:

"No estoy interesada en los materiales como tales. Estoy interesada en encontrar un orden a mi caos."<sup>9</sup>

<sup>Fig. 18</sup> Bourgeois, Louise, *Triani Episode*, mármol, 60 x 60 x 58 cm, Private Collection, NY, 1971-72.

<sup>9</sup>Op. cit. p. 70.

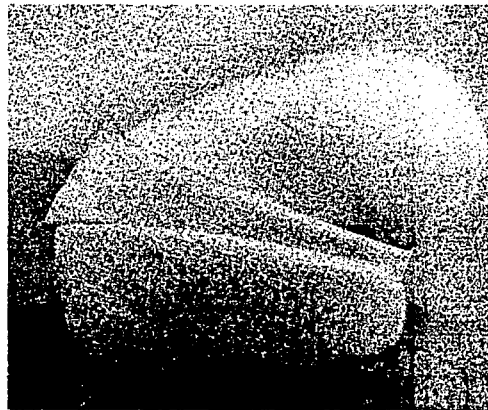


Fig. 19

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Fig. 20

Los elementos que usa como referencia, son los de la anatomía como células, tejidos y órganos para construir bloques de sus esculturas.

Los temas de sus obras son: la ansiedad, enajenación, amor, identidad, sexo y muerte, el género femenino, el derecho a la libertad e individualidad, las obsesiones y ansiedades, principalmente.

Fig. 19 Bourgeois, Louise, *Sleep II*, mármol, 59.3 x 77 x 60.5 cm, Robert Miller Gallery, NY, 1967.

Fig. 20 Bourgeois, Louise, *Blind man buff*, mármol, 91.5 x 89 x 63.5 cm, Robert Miller Gallery, NY, 1984.



Una de sus temáticas en particular es la de la casa, volviéndose una constante en su obra. Fusiona la figura femenina y la construcción que edifica la figura de la casa. Juega con la forma, metamorfoseando la casa en mujer y viceversa. Aquí se preocupa por la condición de la mujer con relación al aspecto social. Con su visión feminista, siguiendo con la temática de las emociones a través de la configuración narrativa, marca su trabajo.



Fig. 21

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

La casa se vuelve el mayor catalizador de la memoria, para la certeza y definición de las relaciones humanas y de los sentimientos.

La imagen de la casa, representa la topografía de nuestros sentimientos internos y se relaciona con el espectro de experiencias conectadas con el universo y con nuestro primer domicilio. La casa como universo inmediato.

Con la temática de las células "The Cells" representa diferentes tipos de dolor: el físico, el emocional y el psicológico, el mental y el intelectual. ¿Cuándo un dolor emocional se convierte en físico? ¿Cuándo lo físico se convierte en emocional? Es un círculo que va y viene. El dolor puede empezar en cualquier punto e irse en cualquier dirección. Cada célula tiene que ver con el miedo. El miedo es dolor. A veces no es percibido como dolor, porque siempre se disfraza, se esconde.

Fig. 21 Bourgeois, Louise, *Femme maison*, mármol, 63.5 x 49.5 x 58.5 cm, Jean Louis Bourgeois Collection, NY, 1983.

Muchas de las referencias extraplásticas de Louise Bourgeois es definitivamente su historia personal. Es en parte el estudio de la psicología, el arte como terapia, en cuanto al conocimiento, a la construcción, al periodo de un proceso que le permite retirarse, adentrarse y observar la conducta del ser humano.

El arte como ayuda, como expresión, o como ella misma dice:

“El arte es garantía de sanidad, pero también es la reexperiencia de un trauma(...) Desde que los miedos del pasado son conectados con las funciones del cuerpo, estos reaparecen en mi cuerpo.”<sup>10</sup>

Es importante ligar su arte con temas filosóficos, como con la literatura, por la cuestión narrativa y articulada por medio de un abecedario personal, más que con sistemas de arte.

Todos estos elementos con los que Bourgeois trabaja: La temática del cuerpo y las emociones, el arte como un proceso expresivo, influye de manera decisiva en su historia personal y las experiencias auto referenciales funcionan para plasmar un discurso que tiene que ver con las sensaciones, las relaciones interpersonales y como forma de conocimiento, me sirven como referencia, ya que encuentro una serie de similitudes en las preocupaciones tanto temáticas como formales.

---

<sup>10</sup> Ibid, p. 103.

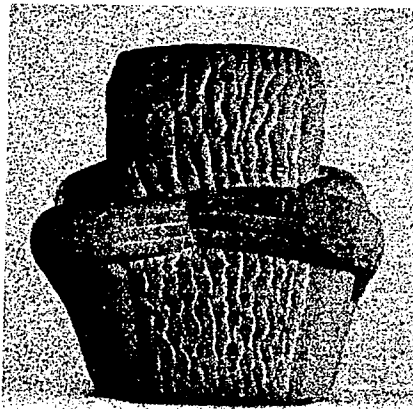


Fig. 22

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

### 3.2 CONSTANTIN BRANCUSI.

Formado en Bucarest, en un naturalismo académico, en París renunció a ello, experimentando inicialmente como Rodin, en el modelado y la fragmentación. En 1907, se interesa por la apreciación de la escultura arcaica y de su interés por la talla directa. A partir de ahí, y de un misticismo oriental que alcanzó incluso en su forma de vivir, Brancusi trató de penetrar a través de lo que consideraba las capas de la apariencia superficial de las cosas para buscar las formas esenciales y alcanzar una belleza caracterizada por la reducción de detalles, una simplificación con la que llegar a las formas absolutas y perfectas a través de un respeto escrupuloso por la naturaleza de los materiales, que trabajaba artesanalmente hasta lograr unas superficies lisas y pulidas.

Fig. 22 Brancusi, Constantin, *The Kiss*, piedra, 11 in, Muzeul de Arta, Craiova, 1907. (detalle)

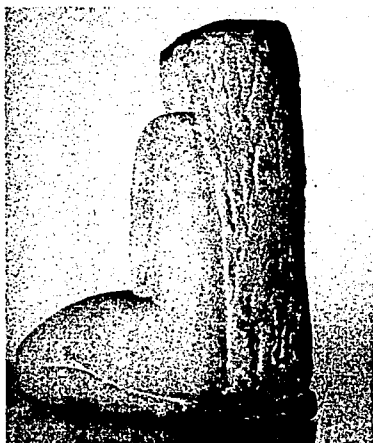


Fig. 23



Con el tema de “La musa dormida”, se aprecia esa purificación refinada hasta conseguir una forma ovoide, simple, que remite al origen de la creación, al origen de la vida. Junto a esas obras de depurada abstracción, Brancusi tiene una producción en madera, de carácter distinto, de una tosquedad y una vitalidad robusta que remite a la tradición de su país de origen.

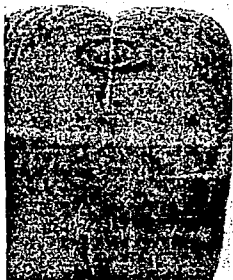


Fig. 25

La importancia de este escultor rumano, es la postura que tiene en cuanto a las formas envolventes y de cierta manera, el acercamiento con el material.

Las obras de Brancusi, son ante todo objetos con formas absolutas, observa con creciente claridad el difícil problema de “compendiar todas las formas en una y comunicarles vida.”<sup>11</sup>

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Fig. 23 Brancusi, Constantin, *Ancient Figure*, limestone, 22 ¼ in, Ada Turnbull Hertle Fund, The Art Institute of Chicago, 1907.

<sup>11</sup> Brancusi Constantin, citado por Tucker William, *The Language of sculpture*. Ed. Thames and Hudson, London, 1974, p. 40. (Traducción de Fernanda Soler)

Fig. 25 Brancusi, Constantin, *The Kiss*, piedra, 11 in, Muzeul de Arta, Craiova, 1907.

Mediante una contracción cada vez más intensa de las partes, el tema de la cabeza reclinada de una musa adormecida o de un niño que despierta a la vida, se transforma en la pura forma del huevo del "comienzo del mundo."<sup>12</sup>

En este ovoide, nuestra intuición de un cuerpo completo, cerrado en sí, se une sin dificultad con nuestra representación de su devenir.



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Fig. 26

Desde un punto central de origen, el volumen aumenta hasta adquirir la medida alcanzada en su madurez y su consumación. Por recurrir a la imagen de procesos orgánicos, el núcleo y la envoltura se confunden entre sí, están unidos y forman una unidad indisoluble. Brancusi lo formula así: "La medida interna, una verdad última, está contenida en todas las cosas."<sup>13</sup>

Dado que las medidas dependen de las cosas mismas, se negó rotundamente a indicar centímetros en las dimensiones de sus esculturas para no atribuir ninguna descripción geométrica. Las esculturas pueden subir hasta el cielo y volver a bajar hasta la tierra sin que varíe, su tamaño real.

Las obras de Brancusi son "figuras del ser"<sup>14</sup>, ideas perceptibles, plásticas, expresión de una realidad universal antiabstracta. En el ovoide puro, el cuerpo del mundo se extiende y se concentra en una forma general, absoluta.

<sup>12</sup> Tucker William, *The language of sculpture*. Ed. Thames and Hudson. London 1974 p 41 (Traducción de Fernanda Soler)

<sup>Fig. 26</sup> Brancusi, Constantin, *Sleeping Muse*, bronze, 10 ¼ in. Alfred Stieglitz Collection, The Metropolitan Museum of Art, NY, 1910.

<sup>13</sup> Suárez Alicia, *Historia Universal del Arte*, Ed. Planeta, Barcelona, 1993, p. 142-146.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 145.

### 3.3 WILLIAM TUCKER.

Artista inglés, nacido en el Cairo en 1933, se va a Inglaterra y estudia en Oxford escultura con Anthony Caro en St. Martin's School of Art. La influencia de su maestro fue decisiva.

Como ya había mencionado en el capítulo I, es partícipe de la "New Generation", pero en la fase que a mí me interesa para mi proyecto es posterior. Esta se ubica en la época de los 80's, experimentando un interés por la masa y el modelado. Trabaja trozos de materias dándole forma para ver sus relaciones magnéticas con la tierra, y con el yeso busca sus cualidades antropológicas. Construye de manera polimórfica, con una aprehensión del cuerpo. Articula el sentido del cuerpo de una manera subjetiva según su percepción. Su trabajo en esta época se refiere a funciones más táctiles que visibles, explorar la muscularidad: "la forma es un dedo, una rodilla, un cuello y cabeza, un torso de hombre o mujer."<sup>15</sup> Se pueden dar varias lecturas que dan un intenso sentido de corporeidad.

En obras de esta época como en "The Gymnasts", trata de captar la gestualidad, de hacer metáforas físicas sugeridas por los gestos, sosteniendo los objetos en el piso, con puntos de tensión, sus tamaños son escasamente más grandes que los de un hombre, pero tenían implicaciones masivas, cuestionando la resistencia de la gravedad.



Fig. 27

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

<sup>15</sup> Robert Berling, *William Tucker's American Decade*. Septiembre/Oct 1988. NY, p. 21 (Traducción de Fernanda Soler)

Fig. 27 Tucker, William, *Kronos*, yeso para vaciado en bronce, NY, 1985.

Tucker habla de “una concepción del cuerpo humano por sí mismo, no como un discreto arreglo de funcionamiento con partes interactivas, sino como un sistema en el que cada parte es por sí sola, y reproduce un todo, ambos en forma y acción, durante una escala física conectada. Un dedo es entero por sí mismo, una imagen del cuerpo entero y parte de la mano; la mano tiene la misma relación con el hombro, el hombro con el torso, el torso con el cuerpo completo, el cuerpo por sí mismo con las superficies del medio.”<sup>16</sup>



Fig. 28

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Mientras realizaba construcciones de acero soldado durante los 70's, se dedica a construir con vigas de madera, organizándolas de manera arquitectónica. Se comparten ciertos elementos como lo geométrico, en las esculturas abiertas, la energía de la sustancia orgánica es crucial para su presencia peculiar. El choque de estas voluminosas presencias y la analogía extremista de la naturaleza de las emociones humanas trajo a Tucker al borde absoluto de un arte figurativo. Sin embargo, su aspiración es más amplia, creó presencias que abrumaban el espacio designado; en juego con las fuerzas naturales, él las

<sup>16</sup> “Catalogue essay by the artist for *William Tucker recent sculptures and monotypes*”, at Anmely Juda Fine Art, Londres, Julio 10, Sept 5, 1987. p 34 (Traducción de Fernanda Soler)

Fig. 28 Tucker, William, (Vista general de *Ouranos*) Bronze, 78 x 83 x 55 in. Sheldon Memorial Art Gallery and Sculpture Garden, University of Nebraska, 1985.

manipulaba y las moldeaba, las juntaba donde las referencias van más allá de la figura humana.

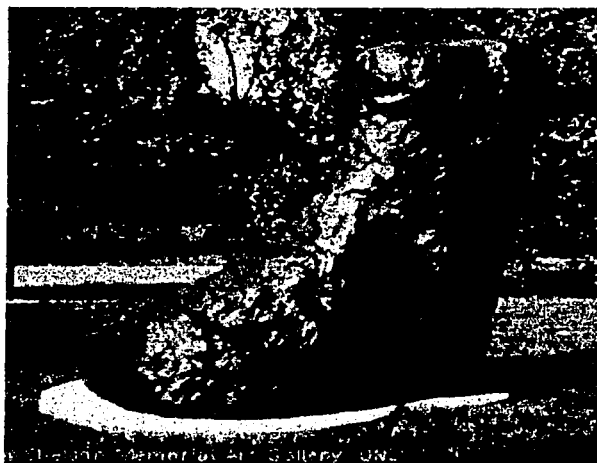


Fig. 29

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Tucker dice que hay que sentir con el propio cuerpo para todo lo que se construye, crear una relación con el cuerpo, el de él o el del espectador, y el de la escultura. Su Trabajo con los mitos griegos lo ha llevado a encontrar caminos para sugerir las constantes metamorfosis que ocurren, la forma trabajada con la que los antiguos dioses jugaban. Ha restablecido las antiguas convenciones de la escultura - que debe permanecer libremente en el espacio, o como ellos solían decir, en los alrededores-, con tal fuerza que él ha dibujado una nueva convención surgida de la antigua.

Una de las observaciones importantes que menciona el periodista Mark Daniel Cohen, (para la exposición "Reconfigurations",) dice: "en sus trabajos de bronce, donde trabaja las masas musculares con fuerza precipitada, uno las mira, y comienzan a tomar gestos humanos y aparecer segmentos de la forma humana -para mi conocimiento, nadie más ha hecho esto hasta el momento- y

Fig. 29 Tucker, William, *Ouranos*, Bronce, 78 x 83 x 55, Sheldon Memorial Art Gallery, 1985.



equivale a una tentativa de redefinir la forma del arte, añadir al arsenal de la escultura otro significado.<sup>17</sup>

Este esfuerzo es una cosa muy diferente que equivale a crear nuevas formas de arte, que de alguna manera es intencional u-otras veces no, Tucker se hace consciente de ello, y la historia de la escultura le ayuda para hacer algo nuevo de esa gran herencia.

En los años 90's, existen aun similitudes con el trabajo de mediados de los 80's. Tucker. Moldea el yeso para después vaciarlo en bronce, lo hace de forma masiva, rocosa, formas musculares que parecen precipicios montañosos, pero al contemplarse por más tiempo parecen torsos en poses clásicas, poseyendo una materialidad misteriosa. En esta obra, la forma del ojo rápidamente comienza a percatarse de ondas y mareas altas, sostenidas en contrapposto, tensamente en una gestualidad de fortaleza pura. Combina el sentimiento de la sensación titánica con una monumentalidad que le da vida propia.

Desde los últimos quince años de su producción, el proceso de modelado se ha convertido en la materia del significado de su escultura. Gradualmente, él ha buscado una imagen más explícita del cuerpo, la cuál es tan sensible interna como externamente.



Fig. 30

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

<sup>17</sup> Pamela Auchincloss, citado por Mark Daniel Cohen, "Reconfigurations" NY, Nov.1, 1997.( Traducción de Fernanda Soler)

Fig.30 Tucker, William, *Frenhofer*, bronce, 97 x 76 x 81 cm, University of Nebraska, 1997.

La concepción que tiene del cuerpo humano es de estar en sí mismo, no como una disposición de partes interactivas y unidas, si no como un sistema donde cada parte es al mismo tiempo, una sola parte, que remite a todo. Las dos en forma y acción a lo largo de una escala de conexión física.

El reino de la experiencia "háptica" (se refiere a la percepción del sentido del tacto, que es el órgano específico para realizar todas las actividades de la percepción que tienen lugar mediante el contacto, aprehensión, asimiento y movimientos del propio cuerpo, es la imagen mental que nos hacemos por medio de la percepción táctil)<sup>18</sup> en donde el trabajo de Tucker se enraza es antiestética, explora las condiciones del medio, sitúa sus elementos de diferentes maneras, para hablar de la naturaleza de la forma, a través de la metáfora, y de cierta forma de los sentimientos emocionales y las referencias sensoriales.

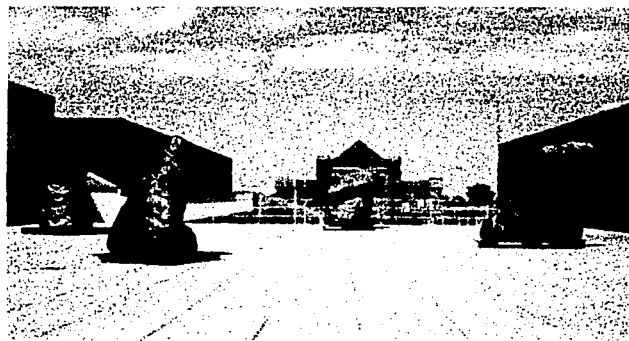


Fig. 31

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Rosalind Krauss ha argumentado que la escultura radical después de Rodin, gradualmente se ha alejado de la representación del cuerpo con una forma y una superficie morfológica, relacionada con un núcleo escondido.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Hans Joachim Albrecht, *Conciencia del espacio y configuración artística*, Ed. Blume. Barcelona 1981, p. 32.

Fig. 31 Tucker, William, *Gods, Ouranos, Kronos y Rhea*, bronce, The Science Building and McCormick Hall, 1986.

<sup>19</sup> Krauss Rosalind. Citado por Juda Annely "William Tucker" (Tate) *Artscribe International*. London Jan/Feb 1988, p. 63.

Tucker, homenajea la tradición vieja y regresa al cuerpo, en lo que llama "the massive core" (el núcleo masivo), para dar una visión visceral al encontrarnos con el trabajo de Tucker y reflejar el logro del escultor del modelado puro. Busca la transmisión directa de la energía del cuerpo humano, dentro del material sin la mediación de herramientas, sin censura del ojo o del cerebro.

Lo que me interesa de Tucker es este sentido de gestualidad que le da al cuerpo humano, la idea de fragmentación de éste para crear un sistema de partes independientes que se convierten en un todo. Y el problema plástico de la corporalidad que otorga una masa escultórica, a través de diferentes formatos que hablan también de diferentes emociones con relación al cuerpo.

### 3.4 HENRY MOORE.

Artista inglés, nacido en Castleford. Estudió en la School of Arts de Leeds y en el Royal College of Art de Londres.

La postura de Moore frente al material, era la de rescatar o trabajar con las cualidades particulares de cada uno de ellos. Únicamente cuando el escultor trabaja directamente con éste, se establece una relación activa, de tal manera que el material, puede tomar su sitio en la conformación de una idea.

Para Moore, la completa expresión escultórica es la forma en su total realidad espacial, el trabajarla por todos sus lados no tiene dos puntos de vista iguales. El anhelo por la forma completamente realizada está vinculado con la asimetría.

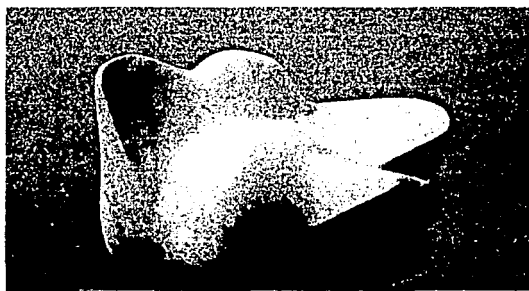


Fig. 32

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Ésta, se relaciona también con el deseo por lo orgánico, más que por lo geométrico.

La observación de la naturaleza aumenta su conocimiento de la forma, lo mantiene fresco y alejado del trabajo hecho sólo por fórmula. Su interés por la figura humana es por los ritmos y formas que ha descubierto también en el estudio de objetos naturales como las rocas, los huesos, los árboles, las conchas, etc.

El propósito de su trabajo es el de combinar los principios abstractos de la escultura con la realización de una idea. Las cualidades abstractas del dibujo son esenciales para el valor de una obra, al igual que el elemento psicológico y

Fig. 32 Moore, Henry, *Mariposa*, mármol, 47 cm, Fundación Henry Moore, 1977.

humano. Si tanto el elemento abstracto como el humano se funden en una obra, ésta tiene un significado más pleno y más profundo.

El trabajo, para Moore, es algo más que un ejercicio escultórico, donde hay saltos inexplicables en el proceso del pensamiento, donde la imaginación es muy importante.

La forma es un fin en sí misma, junto con factores asociativos y psicológicos. El significado y el sentido de la forma en sí misma dependen probablemente de las innumerables asociaciones en la historia del hombre. Por ejemplo, las formas redondas expresan una idea de fecundidad, de madurez, tal vez porque la tierra, los senos de la mujer y la mayoría de las frutas son redondas y estas formas resultan importantes por este antecedente en nuestros hábitos de percepción, piensa Moore.

“Yo creo que el elemento humanista orgánico siempre será para mí de fundamental importancia en la escultura, al otorgar a ésta su vitalidad. Cada una de mis acciones sobre la piedra asume en mi mente un carácter y una personalidad humanos u ocasionalmente animales, y es esta personalidad la que rige el diseño y las cualidades de la obra a realizar”.<sup>20</sup>



Fig. 33

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

<sup>20</sup> Henry Moore. Citado por Read, Herbert. *Escultura y dibujos de H. Moore*, Ed. UNAM, México, 1964, p. 12.  
<sup>Fig. 33</sup> Moore, Henry, *Figura*, piedra de Corsehill, 77.5 cm, Fundación Henry Moore, UK, 1933-34.

La relación entre cada forma y el espacio que la envuelve se hace vital. Moore presenta una forma semifigurativa, que para él constituye el punto focal. Cada elemento como una "parte de la cabeza, una parte de la pierna, una forma corporal pequeña y redonda que es el ombligo y que se encarga de conectarlos. Henry Moore, era considerado como escultor de la vanguardia radical que conectaba tanto con la abstracción como con el surrealismo, y aquí se nota ese paso de transición entre lo figurativo y lo abstracto.

En la serie de "Cabezas-casco, se pueden hacer múltiples lecturas: se las puede ver como el alma y el cuerpo, el feto en el útero, el hijo abrazado a la madre, el ser que busca protección y al mismo tiempo se pone en peligro. Es lograr el énfasis que concede a la idea de la escultura en expansión, producto de fuerzas interiores que presionan desde dentro. Hay una sensación como si algo se agitara bajo la piel de la escultura. Éste era un motivo vinculado al surrealismo a través del "biomorfismo", (las soluciones formales que tienen que ver con elementos de la naturaleza integrados en un cuerpo, para crear una escultura orgánica)<sup>21</sup>



Fig. 34

"La dureza y la proyección hacia el exterior dan fuerza y vitalidad."<sup>22</sup> Él pensaba que la escultura tenía que hacer sentir al observador que lo que estaba viendo contenía en sí mismo su propia energía orgánica que empujaba hacia fuera... Ya fuera una pieza tallada o modelada, debía dar siempre la impresión de haber crecido orgánicamente, de haber sido creada por la presión interior. Para Patrick Heron, las figuras reclinadas contenían movimientos formales complejos que trascendían la piel de la escultura, que se encuentra delante de

<sup>21</sup> Acha, Juan. *Arte y Sociedad*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1979, p. 384.

<sup>Fig. 34</sup> Moore, Henry, *Composición oblonga*, mármol travertino rojo, 1.22m, Kunsthalle, Karlsruhe, 1970.

<sup>22</sup> Op. cit. p. 14.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

nosotros, en el espacio.<sup>23</sup> Haciendo la escultura aún más compleja, Moore tensa y distorsiona, sin romperla jamás, la membrana que la envuelve.



Fig. 35

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Las oposiciones entre lo orgánico y lo abstracto, están relacionadas con la oposición entre lo real y lo representado. Una de las ideas de Moore es que la escultura que parece trabajar de dentro afuera, contiene una fuerza que presiona desde el interior contra la envoltura de la obra: dado el juego de movimiento y resistencia de estas piezas.

Quizá no haya ninguna similitud en los resultados de las piezas, pero el vínculo que encuentro con Moore es a través de la idea de la piel y lo interno de la escultura, por el sentido de la forma envolvente, y por esta transición entre lo figurativo y lo abstracto, que es donde me encuentro en este momento.

En el siguiente capítulo se hablará de mi proyecto en concreto tomando como referencia los tres capítulos anteriores, con las ideas expuestas acerca de la escultura, la cerámica en particular, el cuerpo, las emociones, los envoltorios y las influencias de cada autor analizado.

<sup>23</sup> Patrick Heron, *The Changing Forms of Art*, Londres, 1955, p. 208.

Fig. 35 Moore, Henry, *Madre e hijo*, piedra de Ancaster, 45 cm, The British Council, Londres, 1936.

**CAPÍTULO 4.**

**EL CUERPO Y LAS EMOCIONES COMO  
BÚSQUEDA EN LA ESCULTURA EN CERÁMICA.**

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**



## **CAPÍTULO 4 EL CUERPO Y LAS EMOCIONES COMO BÚSQUEDA EN LA ESCULTURA EN CERÁMICA.**

### **4.1 Introducción.**

Este proyecto surge a partir de una búsqueda dentro del área de escultura en cerámica. El concepto de las emociones se maneja en relación con el cuerpo, a través de la idea de envoltorios vinculándose con la parte interna del organismo y aquello que sucede como efecto de las emociones; cómo se generan recibiendo estímulos, y la concentración de éstas en diferentes partes del cuerpo, donde mi intención es crear imágenes por medio de la tridimensión.

Para poder tener una visión de cómo ha sido mi proceso creativo, es necesario analizar algunas cuestiones que otorgan sentido a este momento, la acción de cuestionarse, de realizar y de reflexionar acerca de todo aquello que se hace para poder percatarse del método de trabajo empleado, y los intereses que se traducen en intenciones, con la expectativa de poder generar posibilidades de creación, que me servirán como parte de mi formación profesional.

Lo que tomo en cuenta para escribir esta memoria de trabajo es: algunos antecedentes de mi producción, la obra realizada para la tesis y los proyectos a futuro, dividido por etapas según los cambios y direcciones que se han ido dando, teniendo en consideración las ideas expuestas por los autores que tomé de referencia.

Todo esto para plasmar lo vivencial, explicar los motivos y mis ideas en este trabajo, dar a entender cómo se va gestando un proyecto artístico, que se conecta con muchas cosas, sin quedar aislado, y así establecer relaciones para crear un sistema.

El escritor Paul Auster, lo dice así de cierta manera:

“Así como un paso lleva inevitablemente otro, un pensamiento sigue al anterior, y en el caso de que engendre más de uno (digamos dos o tres, equivalentes en todas sus consecuencias) será necesario no sólo seguir al primero hasta su conclusión, sino volver atrás, a la posición inicial, para seguir el hilo del segundo hasta su conclusión, y así sucesivamente. De este modo, si intentamos formar una imagen de este proceso en nuestras mentes, comienza a dibujarse una red de caminos, como en la representación del aparato

circulatorio del hombre (corazón, arterias, venas capilares) o como en un mapa (por ejemplo, una guía de calles)..."<sup>1</sup>

Con este esquema de relaciones y concordancias haré un planteamiento de todo aquello que es significativo e importante para mi proceso.

#### 4.2 La relación de la bidimensión y la tridimensión.

##### Los antecedentes.

Mi introducción al área de la escultura es a través del Taller de Cerámica de la ENAP, me permitió tener un acceso al lenguaje de la tridimensionalidad, con antecedentes a partir de una formación bidimensional de la pintura, el dibujo y en particular del grabado.

Al revisar algunas imágenes, que se muestran en la parte posterior, encuentro la búsqueda del carácter orgánico, natural y de ciertas relaciones con el primitivismo, a través de las texturas, el uso de la materia, y de un dibujo no tan académico, sino más bien gestual, que en algunos collages con materiales como madera, zacates, semillas, piedras, y cera, evidencian este carácter.



Fig. 36



Fig. 37

Con estos referentes del tipo de dibujo en el grabado, realicé trabajos que tienen que ver con la creación de personajes, las partes del cuerpo hechas de elementos orgánicos en general y la experimentación del arte objeto, me lleva al interés por la escultura en barro.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

<sup>1</sup> Auster Paul, *La invención de la soledad*, Anagrama, Barcelona, 1982, p.82.



Fig. 38

Las conexiones que encuentro con estas áreas del arte objeto y del grabado, son a partir del interés de ir construyendo a través de elementos naturales, lograr formas corporales, con la idea de cartografías para ubicar sensaciones y estados emocionales.



Fig. 39



Fig. 40



Fig. 41

Este trabajo tiene más relación con las primeras esculturas, por el carácter infantil y lúdico al crear personajes, como se muestran en estas imágenes.

#### **4.3 Inicio del proceso. Experimentación con el material, de la forma, la construcción y el concepto.**

##### **4.3.2 Sobre la Cerámica.**

La Cerámica tiene una serie de transformaciones y potencialidades que se pueden desarrollar en la escultura. El contacto inmediato con el material, la manera personal y directa de trabajar; las correspondencias con lo orgánico, lo vivo, y lo espontáneo; todo esto para emplearlo de una forma significativa en relación con el tipo de discurso que estoy manejando.

Las construcciones orgánicas y las formas ondulantes, se ven favorecidas por la característica de plasticidad, lográndolas de manera eficaz.

Desde el punto de vista simbólico, encuentro en la temática del cuerpo y las emociones, una relación con la cerámica, que se da por la idea de reminiscencia a la organicidad; el proceso variable y las transformaciones que sufre, en analogía con las emociones y el cuerpo, ambos en constante mutación; convirtiéndose en un espejo.

La cerámica me sirve para significar el discurso que estoy manejando, la piel del cuerpo con la textura, rugosidad y hasta el color natural de la arcilla, hablan de la presencia externa del cuerpo y el carácter háptico, que desarrollaré posteriormente.

#### 4.3.3 El inicio.



Fig. 42

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Al ir conociendo la cerámica, empecé con una temática que tiene que ver con el cuerpo femenino, que me interesó por encontrar una estrecha conexión personal, un reconocimiento tanto de las partes que lo conforman como de la presencia que otorga. Lo emocional a través del cuerpo en esta etapa tienen que ver con la sensualidad, con la soledad, con la confusión, con tomarse en cuenta uno mismo.

El interés por el autorretrato se da por esta necesidad de referenciar las historias personales y los estados anímicos. Una forma de verse, creando distintas situaciones, el "yo" inmerso en el medio, vinculando experiencias, vivencias y observaciones para dar una salida de nuestro interior, ya sean en la bidimensión o en el espacio tridimensional. Tomo al arte para otorgar sentido, evidenciar las situaciones humanas para obtener conocimiento y así aprehender la verdad.

Existe una particularidad en la transición de lo bidimensional a lo tridimensional, en las primeras piezas se nota el tipo de construcción que no son tan volumétricas.

Las primeras piezas guardan una estrecha relación con los grabados realizados unos anteriormente y otros a la par.

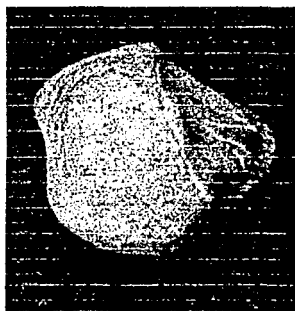


Fig. 43

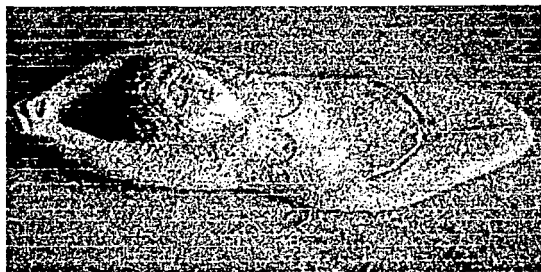


Fig. 44

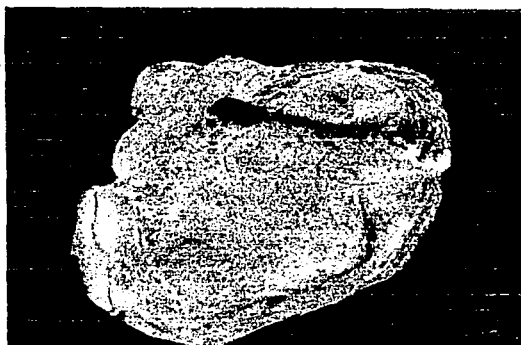
Las esculturas tienen el carácter de adaptar la bidimensión a la tridimensión, haciéndolo con el manejo del dibujo, a través de una manera esquemática para hacer reconocibles las partes, no de una forma mimética, sino a manera de signo. Con el tratamiento del esgrafiado, defino ciertas áreas del cuerpo, como es la cara, los senos y el pubis, dentro de una forma total, para reforzar este sentido de reconocimiento de las partes. Los trazos fuertes sirven para marcar y señalar.

Estas características se conectan con la idea escultórica de Jean Dubuffet al integrar lo gráfico para definir figuras amorfas, ofreciendo una intuición fragmentada del espacio. "La naturaleza híbrida de sus obras escultóricas, como "pinturas tridimensionales" nacen de la convicción de que, en contra de lo defendido por la escultura clásica, nuestra aprehensión de los objetos no es inmediata y simultánea, sino que procede de manera sucesiva y, por tanto está ligada al tiempo."<sup>2</sup>

A través de trazos indeterminados sugiere objetos concretos, como alternativa dialéctica entre figuración y abstracción.

<sup>2</sup> Faema García-Bermejo José Ma. *Jean Dubuffet*, Ed. Polígrafa, S.A. Barcelona, 1996. p.27.





Mi escultura la pienso como un dibujo, con una mancha que estructura y una línea que delimita y define. Las formas orgánicas tienen un carácter de feminidad, que van en la búsqueda de fluidez y movimiento. La forma es voluptuosa, curvilínea, de entradas y salidas, para acentuar el sentido de sensualidad y de concentración.

Fig. 45

En la pieza de la mujer que abraza a su gato, la cama está hecha a partir del cuerpo para no separar las partes y construirlo de un solo bloque. La perspectiva aérea es para seguir con este concepto de dibujar en un plano e ir levantando esta dimensión.

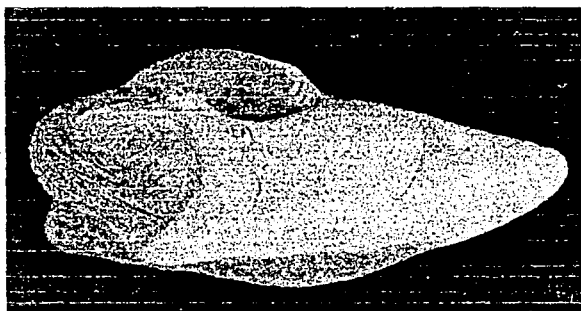


Fig. 46

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Algunas de las características recurrentes en mi trabajo anterior, son los formatos pequeños, hay poco levantamiento, y existe la característica de ir creando el espacio que rodea al personaje, a partir de su cuerpo. El cuerpo y los objetos son uno mismo, salen uno del otro, simplificando la idea de conjunción dentro del espacio.

Las figuras son pensadas como personajes con los ojos cerrados, revelando una actitud de ensimismamiento, y concentración.

Me interesaba tener una referencia de formas reconocibles, sin ser soluciones miméticas, que a lo largo del proceso hubo una modificación de la forma.



Fig. 47

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Otra particularidad, es la relación de la figura femenina con los peces, para hablar de lo que está vivo. Los elementos marinos son utilizados como símbolos del movimiento. Los peces que viven en el cuerpo tratan de nadar en él, como buscando un sitio donde alojarse, buscando una corriente ideal. Los peces son también parte de lo emocional, para mí significan la idea de movimiento, de seres vivos acuáticos que remiten a la sensualidad. Al estar integrados en el cuerpo, quiero crear estas sensaciones. La metáfora del agua como la vida, y los peces como seres que habitan en ella. También por la analogía con el sitio de las emociones, ya que éstas, habitan en lo profundo, al igual que los peces.



Fig. 48



Fig. 49

Al ir trabajando con la imagen del cuerpo, se va convirtiendo en un pretexto para hablar de los sentimientos, creando una serie de cuestionamientos de la naturaleza de la forma.

Como define el dramaturgo Peter Brook, "La forma es lo virtual que se manifiesta, el espíritu que toma el cuerpo, el primer sonido, el big bang."<sup>3</sup>

Las preocupaciones por la forma se dan con relación al concepto de crear emociones que estuvieran contenidas en una forma total que cubriera la figura, para mantener y observar los estados anímicos de cada uno de los personajes.

De cierta manera, la idea de envoltorio y la concepción de envolver, ya estaba presente, aunque no estaba tan definida.



Fig. 50

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

<sup>3</sup> Brook Peter. *The open door. Thoughts on acting and theatre*. Ed. TCG, NY, 1995. p.106. (Traducción de Fernanda Soler).





Fig. 51

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN.

#### 4.3.4 Transformación del cuerpo.

Al irme cuestionando la forma del cuerpo, lo que hago es una fragmentación; y un cambio en su morfología. En algunas piezas es más notorio, en otras se va perdiendo lo figurativo, convirtiéndose en elementos abstractos, retomando las formas de los peces que se llegan a convertir en genitales, en senos. Existe el interés por transformar el cuerpo en envoltorio, y sólo tomar como referencia la organicidad, la masa, el movimiento y la estructura de partes del cuerpo, como a la manera de Tucker que crea esculturas a partir de fragmentaciones para volver esa parte un sistema total, sin necesidad de recurrir al cuerpo completo.

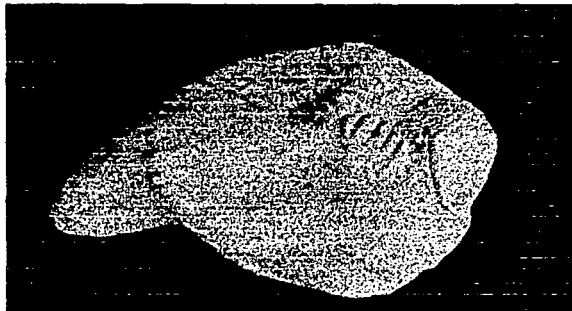


Fig. 52

En esta pieza, la sensación de pesadez se da en un personaje cargando una red de peces, creando una relación de la figura con un objeto que sostiene. Una especie de mujer "pipila", que carga este envoltorio que lo tiene en sí misma. Aquí se va desarrollando la idea de la piel de la escultura, que mencionaba Moore, ir creando esa capa externa, mediante el recurso gráfico que delimita y crea texturas, con la función de crear una cubierta que soporta y la concepción de Brancusi de crear espacios cerrados de modo que la forma englobe y concentre.



Fig. 53

La idea de representar marcas, como lo hago en esta pieza que es sobre las huellas que dejan las ventosas al ser colocadas en el cuerpo, es para hablar del dolor, y aunque las ventosas no estén presentes, lo que me interesa es el registro que deja, porque así es el dolor, al momento de sentirlo, la causa está presente y al paso del tiempo, sólo queda la marca.



Al ir trabajando la representación del cuerpo de manera gestual y figurativa, me permito dirigirme a una abstracción que va hacia otro tipo de representación, sin dejar de lado la figura del cuerpo. Mimetizar las formas externas del cuerpo, físico y tangible con el cuerpo interno, lleno de membranas, de envoltorios, con la idea de que las emociones se encuentran adentro.

Fig. 54

Aquí fue un momento clave en la transición, ya que despojé los elementos gráficos. Al principio quería continuar con el mismo tipo de soluciones al definir partes del rostro de los personajes, pero al ir observando la pieza, decidí anular las partes gráficas porque no me funcionaban, quedando una escultura no tan figurativa.

Esta pieza está basada en la idea de una mujer que es sacada del agua por medio de una red, junto con muchos peces. Al resolverla de esta manera, se vuelve ya más como una idea de la sensación de ser sacada del agua, y el sentimiento del cuerpo, que habla de la pesadez, de los elementos colgantes que se adhieren para formar una integración total. La relación de "ser sacada del agua" vuelve más evidente la idea de la acción de recogimiento, de la energía que se necesita para ser "pescada" del agua; emociones que hablan de la incertidumbre, de la sensación de inmovilidad por el peso y por la contención de la red.



## TESIS CON FALLA DE ORIGEN

El sentido de la háptica es tomado en cuenta, que como ya revisamos con Tucker, se refiere a la cualidad táctil, otorgada por la percepción visual de la escultura. El cuerpo tiene referencias de las masas musculares, para mostrar las emociones ocultas debajo de la piel creada por las paredes de la escultura.

La idea del movimiento, es a través del cómo se va procesando un sentimiento, a través de la energía interna que se produce en el cuerpo y por medio de la postura acentúo más este concepto.

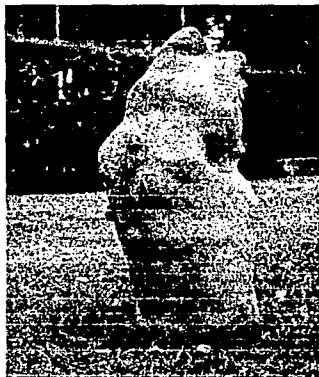


La relación del concepto del tiempo con el objeto y el espacio, es con la finalidad de dar la actitud de sumergirse en sí mismo, con el tiempo como suspendido.

Secciones del cuerpo son tomadas como referencia para ir hablando de distintas emociones dentro de los envoltorios. En esta pieza, la parte del cuerpo es la panza junto con la espalda, en un espacio cerrado, para intensificar la idea de la contención de las emociones, sin permitir una salida, por lo que en la espalda se producen esta especie de costras y en la parte de la panza se crean concavidades y volúmenes anudados.

A través de la posición de la espalda encorvada, quiero reconstruir la sensación de angustia y dolor, traducida en confusión.

Fig. 55



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Los envoltorios se convierten en un catálogo de emociones constantes que tienen que ver con la pesadez, la desolación, el miedo, la angustia, la soledad; sentimientos particulares que tienen que ver con todo esto que nos hace ser humanos, partiendo de lo personal, para poder ir hacia sensaciones universales.

La idea de concentrar es para dar un enfoque a la imagen a manera de congelar para analizar las sensaciones, para entender a través del cuerpo y las emociones que van de la parte visceral, a lo racional.

El cuerpo como estructura, como un sostén que permite tener cierta estabilidad, equilibrio para presentarse ante el mundo y asirse a él.

Los envoltorios alojan y dejan vivir a las emociones, presentándolas de forma tangible, al envolverlas como en espera de revelar algo que muchas veces por la intensidad no se puede ver de frente, pero que por medio de la imaginación, se puede hacer una historia, dándole diferentes lecturas.



Fig. 56

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

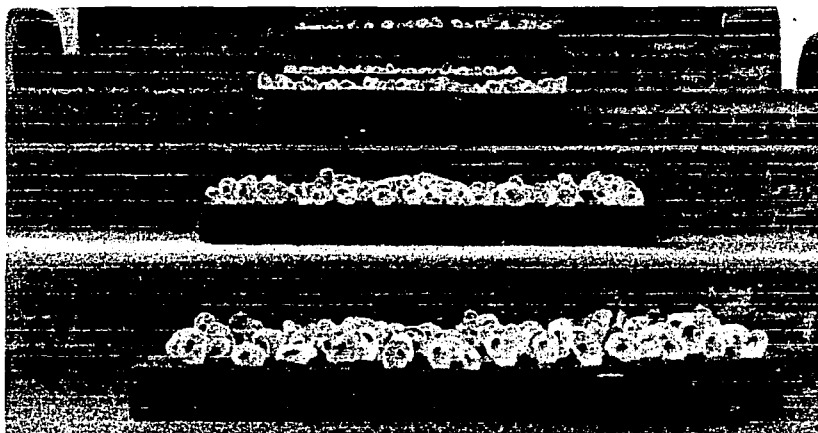
Las piezas realizadas en esta etapa, tienen en común la construcción con espacios cerrados, existe una verticalidad en muchas de las piezas para relacionarlas con un cuerpo erguido, a manera de receptor. La verticalidad con la idea de un levantamiento para tener un ángulo distinto de postura y visión de la emoción.

Algunas esculturas tienen frente y atrás, otras se van construyendo con la composición en espiral, creando volúmenes con ritmos, para referirme al problema de la masa en la escultura.

#### 4.4 La preocupación por el espacio y proyectos alternos.

Se va dando un cambio en el tamaño de los formatos, comienzo a realizarlos más grandes, según las posibilidades técnicas de la construcción de una sola pieza, por el interés de crear un sentido de corporalidad y relación entre el espacio y el espectador. Con esto me da la idea de conectar las piezas creando un diálogo entre ellas, realizando obra en serie para crear conjuntos, donde el espectador las recorra en un lugar natural.

Quizá esta idea de trabajar sobre un lugar determinado, tenga como antecedente, una instalación que hice en el centro comercial "Plaza Loreto". A través de elementos orgánicos, dispuestos en las gradas del foro, se encontraban conchas de ostiones agrupadas y ordenadas sobre tarimas cubiertas de arena que se integraban con el color, mobiliario y arquitectura del lugar, aparentando ser espectadores.



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Fig. 57

De la preocupación de considerar el espacio, surge como proyecto a futuro, la idea de montar este conjunto de esculturas en los Viveros de Coyoacán, en la ciudad de México, ya que es un espacio natural, abierto y público. Al colocarlas en un lugar con estas características, juego con la metáfora ente lo interno y lo que contiene, para ir de afuera hacia adentro. La relación entre el bosque-ciudad, lo interior-exterior, lo cotidiano-inusual, lo superficial-profundo, funciona para hacer una analogía de las emociones. Para poder verlas y reconocerlas, hay que lograr una interiorización.

Al pensar en realizar el proyecto, me doy cuenta que hay aún más factores a considerar. La relación entre el espectador y el objeto creado, insertado en un espacio-ambiente natural, genera otras posibilidades como la de retomar la idea de crear una especie de cartografía, donde el espectador transitará, convirtiendo a su vez toda esta espacialidad y corporalidad de la obra creada, con lo natural en esculturas transitables, haciendo imprescindible el vínculo de este material en dicho espacio; convirtiendo al objeto como parte que interactúa con el exterior y el interior, para crear un sistema vivo.

Un mapa sensorial que da una dinámica de recorridos, salidas y entradas, un flujo de diferentes emociones que se localizan en puntos específicos de este gran cuerpo, realizado en series: gargantas, torsos-columnas, y panzas.



Fig. 58



Fig. 59



Fig. 60

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

La idea de separar y crear zonas a partir de mapas como coordenadas, a manera de catálogo, es para dar nombre y orden a todo aquello que sentimos.

La propuesta que realizo a manera de boceto es esta serie de formas sintéticas y esquemáticas. Lo esférico para las panzas, las gargantas son alargadas, vinculando esta solución formal con el tipo de escultura biomórfica, que no es ni completamente figurativa ni tampoco abstracta; con la referencia de las formas naturales de nuestro organismo.





Fig. 61



Fig. 62

Los envoltorios van cambiando, ya que no estaba presente la idea de espacio abierto y natural, que ahora, a su vez los envolverá. En comparación a las primeras piezas, estas últimas se vuelven más sintéticas en respuesta al interés ya no tanto por la forma en sí, sino por el espacio.

Otra forma de abordar el concepto de envoltorio y clasificación fue durante este proceso, donde existieron otros proyectos para una exposición colectiva, realizada en la Galería Luis Nishizawa de la ENAP, en la cuál mi proyecto era el de crear un jardín; de nuevo elementos orgánicos están presentes, utilicé plantas, semillas germinadas, cultivo de hongos, piedras, diferentes tipos de tierra, maderas y conchas. La importancia de crear un espacio para ser recorrido, un jardín con huevos transparentes que resguardaban estos elementos. De cierta manera, encuentro la similitud con la idea de concentración y clasificación.

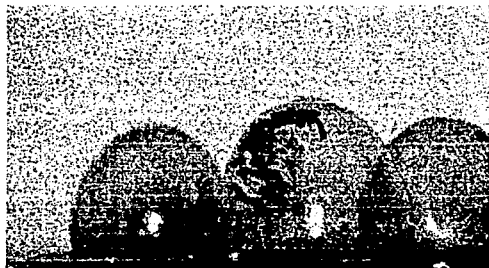


Fig. 63



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Los huevos que envuelven y que contienen en su interior. Menciono esto porque aquí se muestra como la idea de envoltorio se ha venido desarrollando en este lapso de tiempo y como se va conectando con otros medios, donde la idea es constante y se va gestando a través de distintas manifestaciones, representaciones y materiales.

#### 4.4.2 El espacio abierto y la gravedad.

Siguiendo con la cerámica, se da un momento en que la obra es generadora y receptora de emociones, por lo que hay presencia de agujeros en algunas de ellas.



Fig. 64

Durante esta exploración, los agujeros se dan primero por accidente, ya que realicé una pieza de formato mayor a las anteriores, que al ser trabajada, sufrió roturas y grietas por lo que una de las paredes empezó a romperse y a separarse; al darme cuenta de esto le hice un agujero mayor y también por otros lados, y con esto se refuerza la idea de receptor y generador de las emociones, para dar pie a la creación de salidas.

Me doy cuenta de que los envoltorios cerrados, estaban en sí mismos, sin comunicación con el exterior, por lo que los agujeros funcionan como otra forma expresiva.

El concepto de Moore de los agujeros es el de que “En la abstracción de la escultura, se constituye una conciencia de la dinámica del espacio, una celebración de éste como espacio-tiempo, manifestado en la materialidad de una escultura que ya no es forma natural, sino objeto construido, y se convierte en un artefacto (...)

El primer agujero practicado en una piedra fue una revelación. El agujero conecta un lado con otro, con lo que inmediatamente hace que la piedra sea más tridimensional, conservando toda su fuerza. Un agujero puede tener tanta importancia a la hora de definir una forma como una masa sólida. El misterio del agujero, la misteriosa fascinación de las cuevas existentes en las laderas de las colinas y en los acantilados.”<sup>4</sup>

A partir de los agujeros, voy logrando esculturas más dinámicas y me planteo la posibilidad de ir construyendo espacios abiertos, para crear otro espacio interno dentro de la escultura, sin ser solamente virtual.

<sup>4</sup> Mitchinson David, Stallabrass Julian, *Henry Moore*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1991, p. 13.



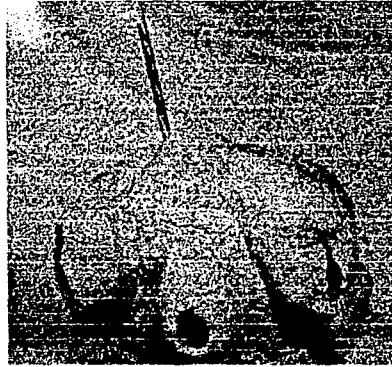
Fig. 65

La verticalidad de las piezas continúa pero se va abriendo, y se va esparciendo como consecuencia de las emociones que estoy representando.



Fig. 66

El proceso de la problemática espacial con referencia al peso, a la idea de concentración y pesadez, me lleva a experimentar con formas que cuelgan.



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



En esta pieza, la realización es pensada para hacer formas definidas colgantes, que tuvieran que ver con la relación de la pesadez ante la gravedad, dentro de una forma total que concentrara toda la imagen, por eso al ser colgante, refuerzo este sentido de pesadez.

Generar la relación del objeto con el espacio, en figuras envolventes, que poseen otro peso visual en relación con el objeto, la posición en el espacio y la relación con la gravedad.

Crear una relación espacial con la presencia del cuerpo independiente, que se encuentra ubicado en un punto para articular referencias entre lo terrenal y lo que está suspendido.

Fig. 68

El uso del esgrafiado es empleado nuevamente, adaptando los agujeros de manera que acentúe esta creación de espacios abiertos dentro de lo interno. Al tener ahora esta preocupación, comienzo a pensar en piezas que se ensamblen, que se coloquen sobre la pared a manera de mosaicos, crear tensiones visuales a partir de la disposición de partes ensambladas, colocadas en un eje que cuelgue del techo en relación con otro eje sobre el piso.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

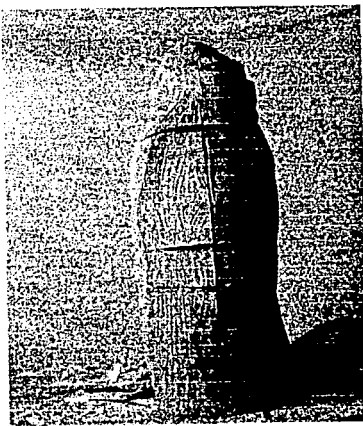


Fig. 69

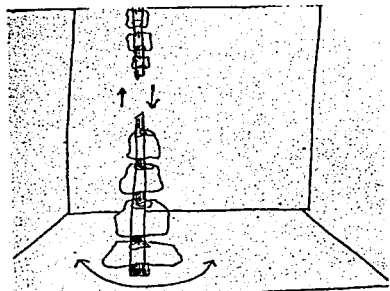


Fig. 70

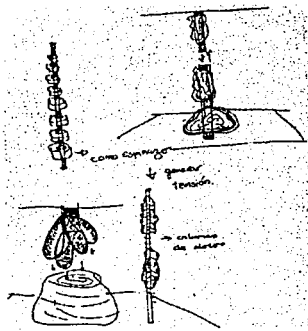


Fig. 71

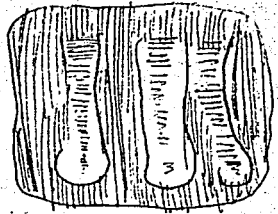
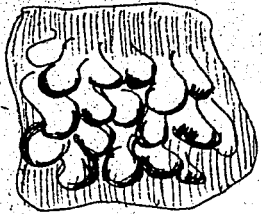
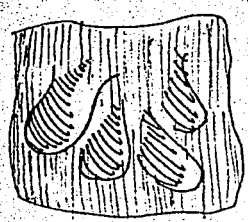


Fig. 72

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Fig. 73

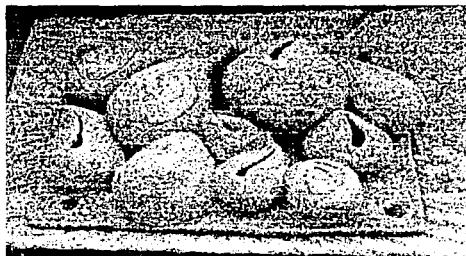


Fig. 74



Fig. 75



Fig. 76

Con estas ideas la obra se va desarrollando, pero continúa este interés por las formas corporales y las emociones.

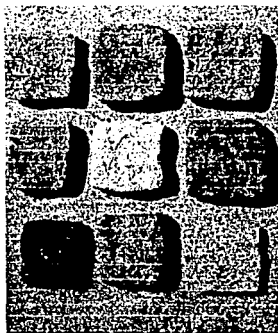
El trabajo por módulos es para intervenir el espacio a través de objetos siguiendo con las referencias corporales, dentro de un cuerpo espacial que es el exterior.

Al observar las piezas anteriores con estas últimas, reconozco esa intención de enlazar lo figurativo con lo abstracto. De considerar el objeto en relación con el espacio, de pensar en disposiciones distintas a través de elementos formales de la escultura que se van revelando. La exploración permite esta búsqueda de posibilidades.

#### 4.4.3 El uso de pastas cerámicas y el color.

Las necesidades técnicas, se van dando a partir del tipo de construcción realizadas, por lo que implemento a mi trabajo diferentes pastas para poder construir con un formato mayor. Con el barro papel, hecho con fibra de papel de algodón, ball clay y barro de zacatecas, las piezas pesan menos aunque el proceso de colocación de placas o churros es más lento, por lo que en algunas piezas opto por seguir con la misma pasta de barro de zacatecas y oaxaca.

Fig. 77



También me intereso por la pigmentación de las pastas, para lograr otro tipo de acabado en la pieza, ya que el color se integra al barro, creando una atmósfera diferente a la de pintar la pieza con el barro seco, también hago la combinación de ambos, pigmentando las pastas con óxidos y dando veladuras con los engobes. El uso de esmaltes es más reducido, porque me interesa este carácter natural, por lo que no siento que el vidriado del esmalte se integre tanto a esta idea.

La pigmentación es a base de óxidos como el de cobre, cromo, hierro rojo, negro y amarillo. La idea es de crear saturaciones y veladuras de color como especie de musgos, de nuevo para dar esta referencia a lo

natural y relacionándolo con los estados anímicos.

La particularidad del color del barro natural es para reforzar la idea de crear una referencia visual con la piel del cuerpo. La paleta de colores utilizada se va modificando a lo largo de este proyecto. Al principio eran tonos tierras que remitieran al color de la piel y después la presencia del barro natural se va

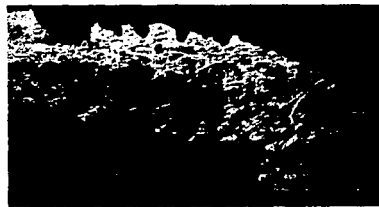
haciendo más evidente, aunque en las últimas piezas hago la mezcla de pigmentar algunas áreas y otras dejarlas al natural.

En algunas piezas, hago referencias a colores que remitan a especies de hematomas, para jugar con la idea del exterior de la piel con los colores que se forman en el interior y así otorgarle cierta carga dramática.

#### 4.5 Factores extra plásticos.

El concepto que se va desarrollando, a través de la obra que le permite ser tangible a manera de objeto real con tres dimensiones como lo piensa Tucker y que todo esto sea expresivo, relacionándolo con factores que van más allá de la plástica, como la psicología, la biología, como en el caso del funcionamiento del cuerpo, la fisiología de las emociones, los capullos y membranas en la naturaleza.

Mucha de mi producción parte de referencias visuales de elementos naturales. Como por ejemplo, murciélagos colgando, como bolsa contenedora; la imagen de peces que son extraídos del mar, me sirven para captar el movimiento de esta concentración y a la vez de la pesadez de sacar el cardumen del agua. En cavernas, las formaciones rocosas, tienen que ver con esta parte subterránea y oculta. (Figs. 78, 79, 80)



Todo esto para ir construyendo un lenguaje que se nutre de muchas cosas.



#### 4.6 El sistema del cuerpo, emoción y envoltorio. Concepto, forma, material y metáfora.

El cuerpo se convierte en un símbolo de la dualidad del afuera y del adentro, en la característica de la individualidad y de propiedad de nuestro cuerpo, cuerpo único, con efectos fisiológicos que provocan emociones. Todo esto realizado a través de una abstracción de la imagen en un objeto escultórico.

La idea de envoltorio al principio se presenta como una gestación dentro del cuerpo que envuelve; dentro de esta bolsa las formaciones que contienen las emociones, se van dando de manera sutil, y haciéndose más evidentes. La obra se va desarrollando hasta crear la imagen de las emociones mismas.

La emoción como algo que se encuentra latente y se vuelve acción en algún momento.

El cuerpo y las emociones son una metáfora de las vivencias de un proceso que cambia, las sensaciones como parte transformable. El interés por trabajar con un material que por una parte exprese y pueda conformarse como parte del discurso. La relación táctil con el barro es una manera de concebir el mundo, para aprender a tocarlo y construirlo.

Como dice José Saramago, en su libro "La caverna" que habla de un alfarero y su proceso:

Fig. 81



“Verdaderamente son pocos los que saben de la existencia de un pequeño cerebro en cada uno de los dedos de la mano, en algún lugar entre la falange, falangina y falangeta. Ese otro órgano al que llamamos cerebro, ese con el que venimos al mundo, ese que transportamos dentro del cráneo y que nos transporta a nosotros para que lo transportemos a él, nunca ha conseguido producir algo que no sean intenciones vagas, generales y difusas, y, sobretudo, poco variadas, acerca de lo que las manos y los dedos deberán hacer, por ejemplo, si al cerebro de la cabeza se le ocurre la idea de una escultura, lo que él hace es manifestar el deseo y después se queda a la espera, a ver lo que sucede. Sólo porque despacha una orden a las manos y a los dedos, cree o finge creer, que eso

era todo cuanto se necesitaba para que el trabajo, tras unas cuantas

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

operaciones ejecutadas con las extremidades de los brazos, apareciere hecho. Nunca ha tenido la curiosidad de preguntarse porque razón el resultado final de esa manipulación, siempre compleja hasta en sus más simples expresiones, se asemeja tan poco a lo que había imaginado antes de dar instrucciones a las manos. Nótese que cuando nacemos, los dedos todavía no tienen cerebros, se van formando poco a poco con el paso del tiempo y el auxilio de lo que los ojos ven. El auxilio de los ojos es importante, tanto como el auxilio de lo que es visto por ellos. Por eso lo que los dedos siempre han hecho mejor es precisamente revelar lo oculto.”<sup>5</sup>

Esta cita sustenta la postura de trabajar directamente con el material, de crear una relación con la parte conceptual, sensitiva y motriz para conformar un objeto artístico, para ir conociendo esta área de la cerámica a través de la escultura, porque apoya los conceptos que estoy trabajando, con una construcción directa y personal con el material.

El interés de explorar el lenguaje tridimensional a través de la escultura es, partiendo de una base como proceso inicial para dirigirse a nuevas direcciones. La elección de la escultura es consciente y me sirve para crear un vector que permite esta libertad de experimentar tanto con el material del barro, como con el manejo del espacio, de la forma y el contenido.

Las ideas que se expresan en un aterrizaje formal, que adquieren aliento al obtener un cuerpo que las presenta ante el mundo, para poder conocer la condición humana.

En la siguiente parte haré una bitácora detallada de los procedimientos técnicos, anotando los pigmentos, tipos de construcción y fichas técnicas, para tener una memoria visual de este proyecto.

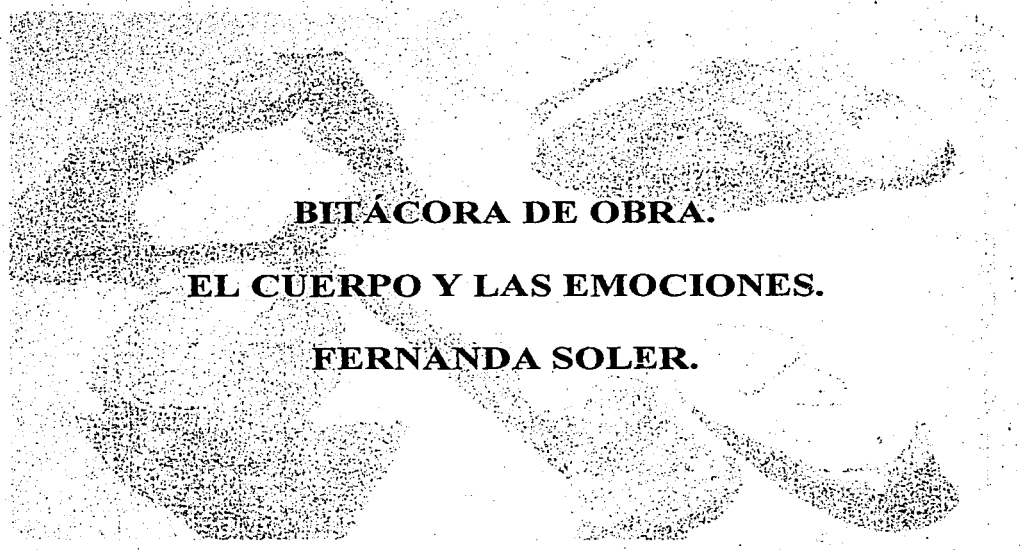
---

<sup>5</sup> Saramago, José, *La caverna*, Alfaguara, México, 2001, p. 105.

## LISTA DE IMÁGENES DE CAPÍTULO 4.

### Figuras:

- Fig. 36** Soler Fernanda. "Los seres del ludismo" objetos de Madera con elementos orgánicos. 6 cajas dentro de 1 caja de 60 x 40 cm. 1999.
- Fig. 37** Soler Fernanda. (Detalle) "Los seres del ludismo" 1999. objetos de Madera con elementos orgánicos. 6 cajas dentro de 1 caja de 60 x 40 cm.
- Fig. 38** Soler Fernanda. "Mapa para islas mentales" 2000. Huecograbado sobre papel de algodón. 36 x 37 cm.
- Fig. 39** Soler Fernanda. "Abrazo de bruja" 2000. Collage de fotocopias de objetos y tinta china. 30 x 40 cm.
- Fig. 40** Soler Fernanda. "Pochikú" 2000. Collage de fotocopias de objetos y tinta china. 30 x 40 cm.
- Fig. 41** Soler Fernanda. "El hombre del Chile" 2000. Collage de fotocopias de objetos y tinta china. 30 x 40 cm.
- Fig. 42** Soler Fernanda. "Nudo caracol" 2000. Azúcar sobre placa de zinc en papel de algodón. 36 x 30 cm.
- Fig. 43** Soler Fernanda. "La cueva de Nuria" 2000. Cerámica. 9 x 20 x 20 cm.
- Fig. 44** Soler Fernanda. "Mujer cuchillo" 2000. Cerámica. 5 x 14 x 37 cm.
- Fig. 45** Soler Fernanda. "Picassiana" 2000. Cerámica. 10 x 20 x 18 cm.
- Fig. 46** Soler Fernanda. "mujer-cama-gato" 2000. Cerámica. 10 x 25 x 45 cm.
- Fig. 47** Soler Fernanda. "Rascándose las ideas" 2000. Cerámica. 12 x 24 x 20 cm.
- Fig. 48** Soler Fernanda. "Con los peces en el cuerpo" 2001. Cerámica. 47 x 56 x 55 cm.
- Fig. 49** Soler Fernanda. "Nacimiento marino" 2000. Cerámica. 20 x 42 x 70 cm.
- Fig. 50** Soler Fernanda. "Hartzago" 2000. Cerámica. 25 x 15 x 18 cm.
- Fig. 51** Soler Fernanda. "Auto abrazo" 2000. Cerámica. 30 x 17 x 12 cm.
- Fig. 52** Soler Fernanda. "Mujer cargando peces" 2001. Cerámica. 62 x 55 x 64 cm.
- Fig. 53** Soler Fernanda. "Ventosas" 2001. Cerámica. 27 x 46 x 57 cm.
- Fig. 54** Soler Fernanda. "Envoltorios I" 2001. Cerámica. 1 x 52 x 48 cm.
- Fig. 55** Soler Fernanda. "Envoltorio II" 2001. Cerámica. 80 x 25 x 35 cm.
- Fig. 56** Soler Fernanda. "Envoltorio espalda" 2001. Cerámica. 83 x 35 x 41 cm.
- Fig. 57** Soler Fernanda. "Islas mejillones" 2000. Instalación con jacaes de madera, arena negra y conchas de ostión. Plaza Loreto.
- Fig. 58** Soler Fernanda. Bocetos "Columnas vertebrales" para proyecto de los Viveros en Coyoacán. Foto y tinta china.
- Fig. 59** Soler Fernanda. Bocetos "Cuerpos" para proyecto de los Viveros en Coyoacán. Foto y tinta china.
- Fig. 60** Soler Fernanda. Bocetos "Mapa de panzas en cerámica" para proyecto de los Viveros en Coyoacán. Foto y tinta china.
- Fig. 61** Soler Fernanda. Bocetos "Gargantas en cerámica" para proyecto de los Viveros en Coyoacán. Foto y tinta china.
- Fig. 62** Soler Fernanda. Bocetos "Panzas" para proyecto de los Viveros en Coyoacán. Foto y tinta china.
- Fig. 63** Soler Fernanda. "Jardín" 2000. Instalación con huevos de plástico con elementos orgánicos, arena, cajas de luz con fotografías y cartón. Galería Luis Nishizawa, ENAP.



**BITÁCORA DE OBRA.**  
**EL CUERPO Y LAS EMOCIONES.**  
**FERNANDA SOLER.**



Fig. 82

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

#### 4.3.5 BITÁCORA DE OBRA.

La realización de la obra en este proceso, casi siempre fue a partir de tomar en cuenta un boceto. El registro de este procedimiento se da en cuadernos, apuntando el tipo de pastas, de construcción, el uso del color, los resultados de la cocción y las observaciones generales, que aportan información para crear una memoria del proyecto.

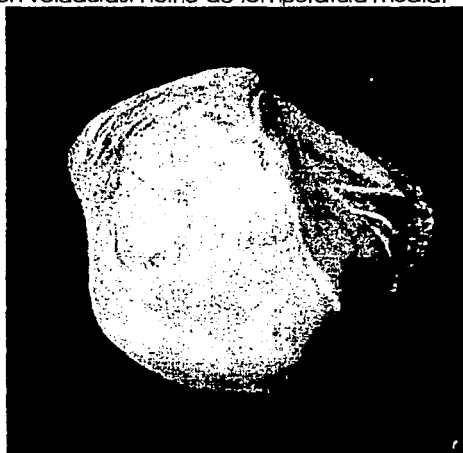
Las obras están clasificadas cronológicamente, por algunas similitudes y vínculos compartidos entre ellas.



**2. Título:** "mujer-cama y gato" **Tipo de construcción:** placas y cuerdas. **Tipo de pasta:** zacatecas y oaxaca. **Pigmentación:** Rojo mamey, Cobalto, verde pastel, Óxido de He. amarillo, crema, esmalte H, 9 A. **Formato:** 10cm x 25 cm x 45cm  
**Observaciones:** esta pieza la quemé dos veces para lograr el color deseado en horno de temperatura media



**3. Título** "La cueva de Nuria" **Tipo de construcción:** placas y cuerdas. **Tipo de pasta:** zacatecas y oaxaca. **Pigmentación:** Óxido de He.amarillo, Óxido de Hierro negro, Sulfato de cobre, Base oscura y Rojo mamey. **Formato:** 9cm x 20cm x 20cm.  
**Observaciones:** Pintada en veladuras. Horno de temperatura media.



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

**4. Título:** "Joue" **Tipo de construcción:** placas y cuerdas.

**Tipo de pasta:** zacatecas y oaxaca. **Pigmentación:** óxidos de hierro, crema, sulfato de cobre.

**Formato:** 9 x 25 x 42 cm



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

**5. Título:** "Rascándose las Ideas" **Tipo de construcción:** placas y cuerdas. **Tipo de pasta:** zacatecas y oaxaca. **Pigmentación:** Cobalto, 14 B y 17B **Formato:** 12cm x 24cm x 20 cm

**Observaciones:** pintada con aspersor en algunas áreas. Horno de temperatura media.





**6. Título:** "Nacimiento marino" **Tipo de construcción:** placas y cuerdas. **Tipo de pasta:** zacatecas y oaxaca.

**Pigmentación:** pasta de oaxaca. **Formato:** 20 x 42 x 70 cm

**Observaciones:** Utilicé la arcilla de oaxaca como engobe, para dar un color rojizo.



**7. Título:** "Auto abrazo" **Tipo de construcción:** placas y cuerdas. **Tipo de pasta:** zacatecas y oaxaca. **Pigmentación:** barro natural.

**Formato:** 30cm x 17 cm x 12 cm

**Observaciones:** Horno de temperatura media.



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

**8. Título:** "Caracola" **Tipo de construcción:** placas y cuerdas. **Tipo de pasta:** zacatecas y oaxaca.  
**Pigmentación:** cobalto, azul medio, óxido de Fe. **Formato:** 23 x 35 x 45 cm



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

**9. Título:** "En cuellitas" **Tipo de construcción:** placas y cuerdas. **Tipo de pasta:** zacatecas y oaxaca.  
**Pigmentación:** pasta pigmentada con manganeso. **Formato:** 9 x 15 x 15cm



**10. Título:** "Hartazgo" **Tipo de construcción:** placas y cuerdas. **Tipo de pasta:** zacatecas y oaxaca.

**Pigmentación:** Crema, rojo mamey, esmalte. **Formato:** 25 cm x 15 cm x 18 cm



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

**11. Título:** "Tomándose" **Tipo de construcción:** placas y cuerdas.

**Tipo de pasta:** zacatecas y oaxaca. **Pigmentación:** rojo mamey, ox. He negro, 118, verde pastel, cobalto, textura oscura con fondo crema.

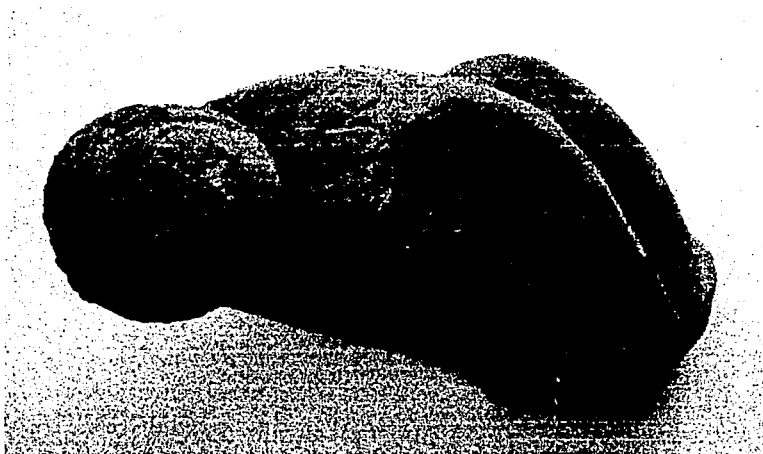
**Formato:** 20 x 20 x 34 cm **Observaciones:** Horno de temperatura media.



**12. Título:** "Picassiana" **Tipo de construcción:** placas y cuerdas. **Tipo de pasta:** barro papel.  
**Pigmentación:** óxidos **Formato:** 10 cm x 20cm x 18 cm **Observaciones:** Horno de temperatura media. Con el barro papel se puede trabajar mejor las formas ondulantes, por lo que me resultó para este tipo de construcciones.



**13. Título:** "Abdominales ególatras" **Tipo de construcción:** placas y cuerdas.  
**Tipo de pasta:** zacatecas y oaxaca. **Pigmentación:** Óxido de Hierro Rojo y Negro.  
**Formato:** 12cm x 25 cm x 30 cm **Observaciones:** Horno de temperatura media.



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

**14. Título:** "Mujer cargando peces" **Tipo de construcción:** placas y cuerdas.  
**Tipo de pasta:** zacatecas y oaxaca. **Pigmentación:** Sulfato de cobre, Textura oscura con fondo crema, Hierro amarillo con Titanio, Óxido de Hierro rojo con titanio.  
**Formato:** 62 x 55 x 64 cm



**15. Título:** "Con los peces en el cuerpo" **Tipo de construcción:** placas y cuerdas. **Tipo de pasta:** zacatecas y oaxaca. **Pigmentación:** Óxido de Fe. rojo, base oscura y oaxaca. **Formato:** 47cmx 56x 55 cm **Observaciones:** Se presentan cuarteaduras al momento de secado.



**16. Título: "Ventosas" Tipo de construcción placas y cuerdas.**

**Tipo de pasta:** zacatecas y oaxaca. **Pigmentación:** pasta pigmentada con óxido gris.

**Formato:** 27 cm x 46 cm x 57 cm **Observaciones:** Horno de temperatura alta.



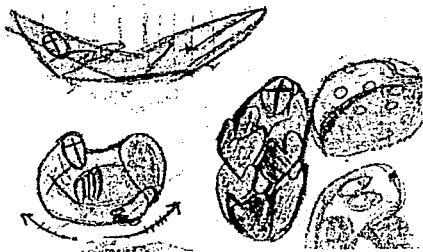
**17. Título: "Caída" Tipo de construcción placas y cuerdas.**

**Tipo de pasta:** zacatecas y oaxaca. **Pigmentación:** pasta pigmentada con óxido gris.

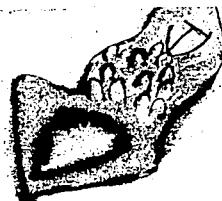
**Formato:** 40 cm x 26 cm x 45 cm **Observaciones:** Horno de temperatura alta.



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



- Cuerpo proyectado
- gran volumen
- el cuerpo tiene un
- parte que angula
- una parte en el momento
- cuerpo con deformaciones
- horizontales, verticales, laterales,
- distorsiones y deformaciones
- los flujos como flujo de una
- misma verticalidad
- orientación del eje principal



Proyecto para Concha Cardenas

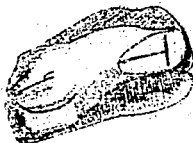
Proyecto para las áreas de pago de puntos vecinos para separar la cantidad de volúmenes vecinos para así en definitiva la forma de un área protegida. Elementos orgánicos de cierta apariencia que forman en las partes del cuerpo fósil que será una constante en este proyecto.

Tienen ambiente con varios elementos que se originan en un fósil.

El volumen como un fósil que emerge al espacio.

Más allá con paz.

Algo más allá del con.



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

**18. Título:** "Envoltorios I" **Tipo de construcción:** placas y cuerdas. **Tipo de pasta:** zacatecas y oaxaca. **Pigmentación:** Óxido de Hierro Rojo y Amarillo, 7 A. Cobre.

**Formato:** 1m x 52 cm x 48 cm **Observaciones:** Horno de temperatura media. Aparecen cuarteaduras en la parte de abajo, por poner el alto relieve en estado casi de cuero. Dura más el tiempo de realización, que las piezas anteriores. Se resanan las grietas.



TESIS CON  
PALLA DE CALSA



**19. Título:** "Envoltorio II"

**Tipo de construcción:** placas y cuerdas.

**Tipo de pasta:** zacatecos y oaxaca.

**Pigmentación:** Crema, Textura oscura con fondo oscuro, sulfato de cobre.

**Formato:** 80 x 25 cm x 35 cm

**Observaciones:** Homo de temperatura media. Se aplican veladuras para pintarla. Hay caídas de paredes al momento de la construcción, porque la pasta tenía más oaxaca que Zacatecos, y al ser una pieza de mayor formato, requería de chamota de zacatecos, al esperar más el tiempo de secado se pudo continuar con la construcción.



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

**20. Título:** "Envoltorio espalda"

**Tipo de construcción:** placas y cuerdas.

**Tipo de pasta:** zacatecas y oaxaca

**Pigmentación:** pasta pigmentada con óxido gris.

**Formato:** 83 cm x 35 cm x 41 cm

**Observaciones:** Homo de temperatura media. Presenta caídas al momento de la construcción por hacerlo muy rápido. Distrae la pasta coloreada al tratar de ver sólo las formas de la escultura. Sin embargo hay una mejora en la técnica de la construcción.



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN





**21. Título:** "Gargantas" **Tipo de construcción** bloque modelado con agujeros.  
**Tipo de pasta:** zacatecas y oaxaca. **Pigmentación:** Barro al natural.  
**Formato:** 36 cm x 15 cm x 10 cm **Observaciones** Realizadas a manera de boceto.



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

**22. Título:** "Panzas" **Tipo de construcción** placas y cuerdas. **Tipo de pasta:** zacatecas y oaxaca.  
**Pigmentación:** barro al natural. **Formato:** 17 cm x 16 cm x 14 cm c/u  
**Observaciones:** Realizadas a manera de boceto.

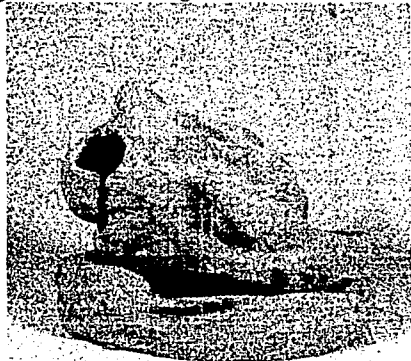


**23. Título:** "Envoltorio en espiral" **Tipo de construcción:** placas y cuerdas. **Tipo de pasta:** zacatecas y oaxaca. **Pigmentación:** óxido de hierro amarillo y rojo y titanio, cobalto. **Formato:** 1.15 m x 56 cm x 65 cm



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

**24. Título:** "Envoltorio desparramado" **Tipo de construcción:** placas y cuerdas. **Tipo de pasta:** Kallidad. **Pigmentación:** manganeso. **Formato:** 20 cm x 23 cm



**25. Título:** "Angustia" **Tipo de construcción:** placas y cuerdas. **Tipo de pasta:** zacatecas y oaxaca. **Pigmentación:** óxidos. **Formato:** 39cm x 24 cm x 36 cm.



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

**26. Título:** "Garganta-columna" **Tipo de construcción:** cuerda y placas. **Tipo de pasta:** zacatecas y oaxaca. **Pigmentación:** óxidos. **Formato:** 63 cm x 20 cm x 16 cm



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



CONCLUSIONES.

## **Conclusiones.**

Escribir acerca de lo que uno realiza, nombrar, ordenar, traducir las imágenes a palabras, es algo que a uno le puede imponer y confundir, pero al fin y al cabo esto de alguna manera, es aprender a observarlo y conocerlo.

Al efectuar el proyecto me permití hablar de mis intereses, de las exploraciones y posibilidades que se han ido generando, a través de todo aquello que me ha resultado significativo.

Durante el análisis, me percaté de varios elementos que se fueron manifestando, como la búsqueda de un método personal, para tener una visión de mi proceso creativo, en direcciones a la creación de un sistema que puedo emplear en los siguientes proyectos a desarrollar.

Al principio, el método de trabajo fue a través de la práctica con la realización de piezas escultóricas. La forma de trabajo se fue enriqueciendo por investigaciones y experimentaciones de las posibilidades técnicas, que me funcionaron para expresar las ideas que se van generando. Después hay un mayor interés por el concepto, que es algo que resulta de suma importancia, ya que tomé conciencia de esta perspectiva.

El sistema de creación se fue enriqueciendo al relacionar los intereses, las preocupaciones, y las fantasías. Percatarse de cómo uno trabaja, a través de series, de plantear y replantear el concepto en una forma tangible y específica, según las necesidades que se van presentando, otorgan al proceso creativo, una dinámica, donde se busca, se encuentra, se delibera, con cuestionamientos que adquieren sentido en nuestro desarrollo como artistas.

Al realizar el planteamiento estructural de la tesis, la dirigí sobre tres aspectos importantes, que son abordados desde el primer capítulo, convirtiéndose en una constante. La conceptualización, la construcción y la expresividad, crean una correspondencia con el método de trabajo personal que se encuentra descrito en el último capítulo. La idea es la de crear puentes de toda la información recopilada, de las reflexiones y cuestionamientos para que la tesis tenga una comprensión global.

Cada elemento no puede existir sin el otro, y con esto se crea una retroalimentación.



A partir de los autores que estudio, se abren perspectivas para afrontar diferentes problemas escultóricos. El uso de las ideas, la sensibilidad y lo que permite hacer tangible a una obra, así como elementos externos a lo plástico, se combinan para crear la producción artística.

En el caso de Louise Bourgeois, encuentro esta relación por la temática del cuerpo y las emociones, la construcción de su discurso a través de su historia personal, tomando como motivos aspectos psicológicos del ser humano. La creación de su sistema de trabajo a partir de imágenes que evocan parte de lo visceral y emocional.

El cuestionamiento de la existencia, con una introspección para lograr conocimiento de sí mismo, y a la vez del mundo.

William Tucker resulta significativo por la idea de corporalidad y visibilidad del objeto escultórico, el sentido de la háptica como presencia táctil con direcciones a una exploración del problema de la masa, que se conecta con mi problemática escultórica de la contención y concentración.

Henry Moore, plantea la escultura como una piel que de cierta manera contiene fuerzas interiores creando una presencia orgánica; mi escultura tiene cierta afinidad con esta idea, al querer crear vuelcos contenidos que provocan tensiones corporales.

También encuentro una similitud por la combinación de elementos figurativos y abstractos, que se reflejan en mi trabajo.

La referencia de la idea de las formas envolventes y contenidas, concebida por Brancusi, me interesa por este sentido de simplificación y concentración.

Mi proyecto se va desarrollando en diferentes tratamientos, etapas y niveles de abstracción.

En los antecedentes, se nota el inicio de esta exploración. Los elementos compartidos con la bidimensión, son perceptibles al aplicarse al lenguaje tridimensional, la gráfica funciona para trazar zonas específicas de reconocimiento de las formas.

Parto de una representación del cuerpo femenino con el interés por plasmar distintos estados anímicos. La representación no es de carácter mimético, ni de aspectos que aluden a lo fisiológico, si no una abstracción a través de una forma concentrada, que es definida por tratamientos como el esgrafiado.

La forma de construcción tiene un sentido de crear planos, donde el poco levantamiento es señalizado por las incisiones de algunas partes del cuerpo, a través de la postura, de la presencia de elementos orgánicos y de los peces, que se vuelven parte de la simbología de mi producción.

Posteriormente se da la idea de envoltorio, que al definirse totalmente va adquiriendo un carácter más abstracto.

La idea de envolver aquello que no se puede ver, era de alguna manera poner a las sensaciones como marcas y energías, creando un dinamismo dentro de la figura. Me doy cuenta que esta idea, se había venido concibiendo desde la primera etapa de las figuras femeninas, donde el envoltorio es virtual, al realizar formas cubrientes.

Después los envoltorios adquirieron más presencia, con algunas referencias corporales no tan reconocibles, para posteriormente, fragmentar al cuerpo, llevándome a la idea de una cartografía corporal.

La fragmentación como manera de reconocimiento, un segmento para ajustar la óptica. Los mapas corporales, para crear una vista de territorios en espera a ser descubiertos.

El concepto del cuerpo en relación con las emociones, lo planteo desde diferentes ángulos. Desde su contención hasta su expansión. Del ocultamiento a la presencia visible de esta parte humana.

Hablar de las emociones y del cuerpo es una forma de tomar esta parte que no tiene tanto que ver con lo racional, y es una reflexión sobre lo visceral como parte cognoscitiva, por eso también parto de la autoreferencialidad porque creo una concordancia, al tomar estas experiencias como material de trabajo, donde lo individual también es parte de los sentimientos universales.

El cuerpo como espacio donde se ubican las emociones, se conecta con la idea del cuerpo de la escultura que se encuentra insertada en el espacio externo.

El espacio y la forma van de la mano en el trabajo escultórico. Mis esculturas parten de construcciones con poco volumen, se dirigen hacia la presencia del volumen, haciéndose más evidente la preocupación por el espacio con sentido de la corporalidad en relación al espacio exterior y al espectador.

El espacio cerrado funciona para reforzar este sentido de la contención y concentración dentro de las piezas realizadas. Las concavidades como recurso para crear los envoltorios como especies de capullos y formas colgantes, que participan en una dinámica de crear pesadez y asentamiento.

Pero cada vez las piezas se van haciendo más verticales por el sentido de ordenar, liberar y extenderse a una salida por la parte superior. La posición erguida sigue manteniendo volúmenes que se extienden hacia arriba.

La idea de tomar el espacio externo junto con el del objeto escultórico, me lleva a plantear un proyecto para sitio específico en los Viveros de Coyoacán, donde lo que realizo es la idea de crear una cartografía corporal, tomando fragmentos del cuerpo como zonas localizadas para incorporarlas a un espacio natural y público, para plantearse el sentido de la corporalidad y la presencia del espectador en un sitio cotidiano.

Aquí la forma se vuelve más sintética, buscando camuflajearse con el paisaje natural. Me doy cuenta que al plantear un tipo de proyecto con estas características, hay la necesidad de tomar más factores en consideración. Desde aspectos arquitectónicos, de la funcionalidad de la forma en relación al espacio y la integración para intervenir un sitio público.

Los accidentes también son parte del proceso, al introducir los agujeros como recurso expresivo, hay un cambio al crear espacios internos y externos dentro de las piezas, otorgando un mayor sentido a la idea del cuerpo como receptor, pero también generador de emociones, al poder fluir éstas.

Al abrir mi escultura, me percaté de este movimiento, a través de la forma desparramada. Los huecos son ventanas que permiten la salida energética de las emociones para comunicarse con el exterior. Es como una inhalación que provoca que el cuerpo contenga todo en su interior para después ser expulsado. Todo esto para hablar de la dualidad del adentro y el afuera.

Las construcciones en espiral sirven para crear este sentido de recorrido en el cuerpo mismo, siguiendo con el concepto de pesadez y construcción de sí mismo.

El tiempo como elemento expresivo, se encuentra en algunos casos, contenido, para crear un momento paralizado y representar la emoción reprimida en el cuerpo, pero al querer ser expulsada, la presión crea estos envoltorios, como una manera de asentarse, de habitar por cierto tiempo en un lugar protegido. Esto se conecta con la idea platónica de la potencia al acto. La contención de las emociones que crean energías en latencia, finalmente al salir, provocan un efecto, un desenvolvimiento con aperturas y mi escultura se encuentra en el transcurso de este proceso.

Actualmente la idea de "desenvolver" la obra, se continúa con el interés por las formas corporales y las emociones, tratando de abrir nuevas opciones. Los proyectos a futuros continúan con el concepto del cuerpo y las emociones, pero ahora lo que quiero registrar son las imágenes de las emociones mismas, para lograr un acercamiento microscópico de las presencias emocionales.

Al ir completando las ideas a lo largo del proceso para tratar de concretizarlas, uno va adquiriendo conciencia de todo aquello que hay que tomar en consideración.

Los factores extra plásticos se vuelven una especie de acervo personal como elementos a los que se puede acceder, y así enriquecer el lenguaje plástico. La auto referencialidad como motor esencial para mi producción, se convierte en información, junto con la de otros artistas, donde me percaté acerca de cómo abordan la problemática plástica, cuáles eran sus inquietudes, dándome cuenta de cuáles eran las mías, para permitirme un mayor campo de visión para reactivar la creación.

La escultura como manifestación de las ideas, donde me sirvo de los materiales, que en este caso es el barro, convirtiéndose en un elemento expresivo que se vuelve parte del discurso que habla de lo vivo, de lo visceral, de lo corporal, creando un lazo con el carácter orgánico, natural y cambiante que complementa la técnica empleada.

A través de la idea del cuerpo en relación con las emociones, los envoltorios y todo aquello que me ha influido en este proyecto, he obtenido ciertas experiencias de conocimiento, que me permitirán crear nuevos caminos hacia otras posibilidades, durante este inicio de recorrido.



C.N.  
FALLA DE ORIGEN

## BIBLIOGRAFÍA.

- ALBRECHT, Hans Joachim, *Escultura en el siglo XX. Conciencia del espacio y configuración artística*, Ed. Blume, Barcelona, 1981.
- ARNHEIM, Rudolph, *Arte y percepción visual*, Alianza Editorial, España, 1979.
- AZÚA de Félix, *Diccionario de las Artes*, Ed. Planeta, España, 1995.
- BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1997.
- BERNARDAC, Marie-Laure. *Louise Bourgeois*, Ed. Flammarion, Francia, 1996.
- BOURGEOIS, Louise. *The secret of the cells*, Prestel Edition, Munich, London, NY, 1998.
- BROOK, Peter, *The open door. Thoughts on Acting and Theatre*, Ed. TCG, NY, 1995.
- CEYSSON, Bernard. *La estatua imposible. En: Arte después del diluvio. Catálogo de la exposición*, Fundación "La caixa", Barcelona, 1995.
- CALHOUN Cheshire, SOLOMON, Robert. *¿Qué es una emoción?*, Ed. Fondo de cultura económica, México, 1996.
- COLBECK, John. *Materiales para el ceramista Composición, preparación y empleo*, CEAC Cerámica. Barcelona 1989.
- COSNEAU-ALLEMAND, Claude. *Henry Moore. From the inside out*, Ed. Prestel, Alemania, 1996.
- DELAYE, Bruno. *Niki de Saint Phalle*, Ed. INBA, México, 1995.
- FAERNA, GARCÍA-BERMEJO, José Ma., *Jean Dubuffet*, Ed. Polígrafa, S.A., Barcelona, 1996.
- FERNÁNDEZ CHITI, Jorge. *Curso de escultura cerámica y mural*, Ed. Condorhuasi, Argentina, 1989.
- FERNÁNDEZ CHITI, Jorge. *Estética de la nueva imagen cerámica y escultórica*, Ed. Condorhuasi, Argentina, 1991.
- FOSTER, Hal, *La Posmodernidad*. Ed. Kairos, Barcelona, 1985.
- HARVEY, David. *Cerámica creativa*, Ediciones CEAC, Barcelona, 1992.
- KANDEL SCHWARTZ, Jesell. *Principles of neural science*, Mc Graw Hill, USA, 2000.
- KOTIK, Charlotta, SULTAN, Terrie, *The locus of memory, works 1982-1993*, The Brooklyn Museum-Harry N. Abrams, Inc Publishers, NY, 1994.
- KESSELMAN, Susana, *El pensamiento corporal*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1989.
- MITCHINSON, David, STALLABRASS, Julian, *Henry Moore*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1991.
- READ, Herbert, *El origen de la forma*, Ed. Thames and Hudson, Londres, 1965.
- SADAO, Shoji, ALTSHULER, Bruce, *Noguchi*, Fundación Juan March, Madrid, 1994.

TUCKER, William, *The language of sculpture*, Thames and Hudson Ltd, London, 1974.  
VARIA, Radu. *Brancusi*, Ed.Universe, Nueva York, 1995.  
VARIOS AUTORES, *El cuerpo aludido: anatomías y construcciones, México s.XVI-XX*, Patronato del Museo Nacional de Arte, CONACULTA-INBA, México, 1999.  
WHEELER, Daniel, *Arts since and century*, Ed.Thames and Hudson, NY, 1991.  
WILTKOWER, Rudolf. *La escultura: procesos y principios*, Ed. Alianza Forma, España, 1977.  
WOODY, Elsbeth, *Cerámica a mano*, Ediciones CEAC, Barcelona, 1981.

**Páginas de consulta en Internet:**

[www.uampfa.berkeley.edu/exhibits/bourgeois/index](http://www.uampfa.berkeley.edu/exhibits/bourgeois/index)  
<http://home.sprynet.com>  
[www.lainet.com/artcity](http://www.lainet.com/artcity)  
[www.cr.nps.gov/museum/exhibits/rewar/image](http://www.cr.nps.gov/museum/exhibits/rewar/image).  
[www.cr.nps.gov](http://www.cr.nps.gov)  
[www.sculpture.org.uk/content/biography/tucker.htm](http://www.sculpture.org.uk/content/biography/tucker.htm)  
[www.noguchj.org/baerlyab.htm](http://www.noguchj.org/baerlyab.htm)  
<http://members.aol.com/mindwebart2/page150.htm>