

35



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

"SANTUARIOS"
esculturas

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN ARTES VISUALES
P R E S E N T A
RAUL ARTURO RUIZ ARRIAGA

DIRECTOR DE TESIS: Mtro. Francisco de Santiago Silva

MÉXICO, D.F., 2002



DEPTO. DE ASESORIA
PARA LA TITULACION
ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLASTICAS
XOCHIMILCO D.F.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

2



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



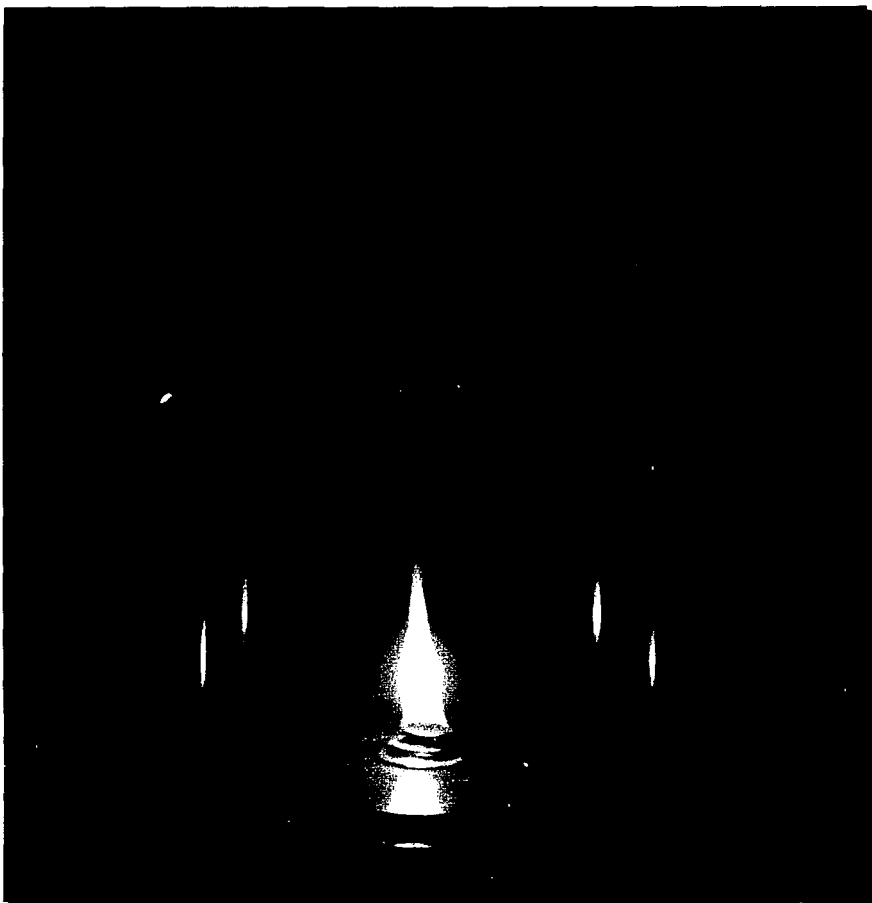
UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

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.

SANTUARIOS



RAUL ARTURO RUIZ ARRIAGA

Al Buen Pastor por la vida

A mi amada Carolina por el amor

A mi Padre Raúl Ruiz Avila y a mi Madre Judith Arriaga Carrasco por la palabra

A mis hermanas Ruth y Judith por la infancia

A mi hermano Pablo, por ser Amigo.

A mis Abuelos Guadalupe, Helena, Raúl y Refugio por el tiempo

A mis otros Padres:

Ernesto y Maria Teresa por su fe

Blanca por ser de corazón

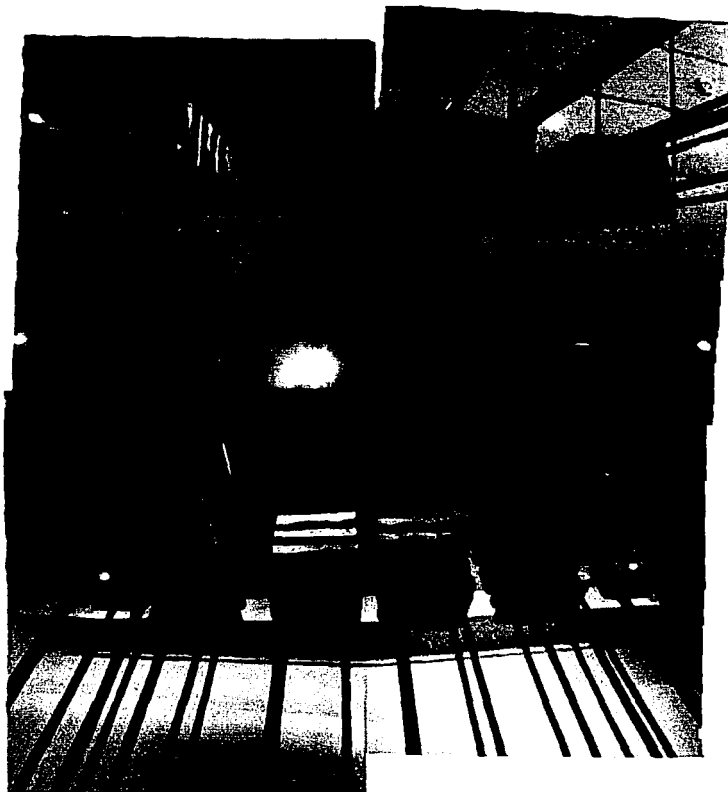
Tacho, Lauris, Ana y Jessy por ser familia

A Benjamín y Paz por estar por nosotros

A mi familia y a mis amigos chilenos.

Y por supuesto a La banda mexicana Gustavo, Héctor, Corina, Mariana, Daniela.

A Todos Gracia y Bendiciones .



" Como la araña con su tela, cada individuo teje relaciones entre sí mismo y determinadas propiedades de los objetos; los numerosos hilos se entretajan y finalmente forman la base de la propia existencia del individuo"

Jakob Von Uexküll

INDICE

	Antecedentes	8
	Introducción	10
I	Definiciones	12
II	La Orientación y el espacio	14
a.	La Noción del tiempo	19
b.	El conteo del tiempo	22
III	Análisis de la obra	26
a.	Referencias formales	24
	1. Estructuras abiertas	27
	2. Unidades situadas en su entorno	29
	3. La combinación de ambas	30
	4. Otras obras	31
b.	Referencias	33
	Donald Judd	34
	Carl Andre	35
	Erich Reusch	36
	Walter de María	36
	Ulrich Rückriem	37
	Richard Serra	38
	Micha Ullman	39
	Susana Solano	40
	Alberto Giacometti	41
c.	Contenidos generales	42
	1. El material de las obras	44
	2. La escala de las obras	46
	3. La duración temporal de las obras	48

d.	Conceptos específicos	50
	1. La verticalidad	50
	2. La horizontalidad	51
	3. El exterior	52
	4. El interior	53
	5. Lo hueco o vacío	54
e.	Descripción de las obras	55
	1. Descripción y fotografías de la obra	55
	1.1 Espacio propio	55
	1.2 Ingravidez	58
	1.3 Un solo	64
	1.4 El cordero	67
	1.5 La guardia	70
	2. Técnicas empleadas	73
	2.1 Talla directa en piedra	73
	2.2 Carpintería y talla en madera	75
	2.3 Forja	76
	2.4 Fundición a la cera perdida	77
	2.5 Fundición a la arena	80
IV	Conclusiones	83
	Bibliografía	85

ANTECEDENTES

Con el fin de entender el desarrollo del proceso creativo que se llevó a cabo, y por ende el alcance de sus efectos, recurriremos a lo que lo antecedió. Es por esto, que he ubicado este capítulo al inicio de esta tesis, con el propósito de llevar al lector a obtener una mayor comprensión de la obra escultórica.

La geometría, es decir, la métrica del mundo o la medida del mundo, ha variado siempre dependiendo de las herramientas que el ser humano ha tenido para hacerse de tal medida. Ha variado dependiendo de la idea que el ser humano ha tenido del mundo, de la misma métrica y dependiendo de la idea que el ser humano ha tenido de sí mismo.

El ser humano antes de saberse humano, antes de saber labrar la tierra y domesticar animales, era nómada. Simplemente consumía y se movía. Al conocer la agricultura y el dominio de ciertos animales, se fue asentando, enterró a sus muertos en el mismo lugar durante generaciones, elaboró santuarios, templos, delimitó territorios, los defendió, se armó y durante mucho tiempo, en general, permaneció sedentario. Las culturas nómadas lo eran hasta determinado punto, dentro de ciertos límites, comparativamente muy estrechos con respecto a la movilidad a la que el ser humano tiene acceso hoy en día. ¿Cómo llegamos a esta extensa movilidad? Para mí existe un parte aguas fundamental en la historia de occidente, y es la primer carta que escribe el Apóstol Pablo a los Corintios, donde dice ¿No sabéis que sois templo de Dios y que el Espíritu de Dios mora en vosotros? Esto haciendo alusión al momento en que el velo del lugar santísimo, al que sólo tenían acceso los sumos sacerdotes, es rasgado mientras que Jesucristo expira en la cruz. Independientemente del discurso redentor, esto replantea la relación del ser humano, por lo menos el occidental por su adhesión al cristianismo, con sus lugares santos, sus lugares sagrados, sus santuarios; y el desplazarse sin necesidad de defender tierras santas se plantea como una posibilidad. El santuario máximo es el ser humano, la coronación de la creación. Sin duda, uno de los pensamientos que embriagaron la mente tanto de renacentistas como modernos.

Ahora, después de las guerras mundiales, de las vanguardias post-guerras, de la llegada del hombre a la luna, de la guerra fría; ahora que el reclinatorio ha sido sustituido por el televisor, la oración por el psiquiatra, el sacramento de la comunión por la paranoia, el panteón griego por Hollywood; ahora que los centros se han movido, ¿Cómo medimos la tierra? ¿Cómo contamos el tiempo? ¿Cómo contamos las distancias?

La percepción de la cual surgen estas dudas, es sin duda personal. A partir de ella he elaborado mi trabajo escultórico, abordando las técnicas y los materiales que han sido necesarios. Estos materiales han sido la madera, el metal y la piedra.

De este modo la creación en función del concepto santuario, surge como resultado, desembocando finalmente en un análisis explicativo acerca de los puntos (*objetos*) a partir de los cuales el ser humano se relaciona con su entorno, tema que fundamenta mi obra y al cual me referiré a lo largo de esta tesis.

INTRODUCCION

El ser humano crea los santuarios, les asigna su función, los usa, los abandona, los construye, los destruye, los invade, los profana, los reivindica, en fin, vive con ellos. Sin duda, las relaciones entre el ser humano y sus santuarios son tan polifacéticas como polifacético es el ser humano mismo.

Sin embargo, considero que existen un par de relaciones primordiales, entre todas las posibles relaciones que el ser humano sostiene con sus santuarios, y son las que atañen a la orientación y el conteo del tiempo, ya que "siendo la orientación de los animales una función de instinto innato, el ser humano tiene que "aprender" qué orientación necesita para actuar"¹. Dichas relaciones, en gran medida definen su comportamiento y su condición de vida.

En esta siguiente narración se sintetiza en gran medida el pensamiento sobre el cual he elaborado mi trabajo.

Se cuenta que al arribar los primeros ingleses a territorio australiano, encontraron que los aborígenes, gente nativa del lugar, se organizaba alrededor de troncos clavados en la tierra de manera vertical, mismos que los ingleses consideraron simples y burdos ídolos. Estos últimos, con su visión monoteísta y cristo céntrica consideraron esto como un comportamiento primitivo y fanático, así que con el afán de insertar en estos aborígenes la luz de la cristiandad, talaron dichos troncos. Acto seguido, los aborígenes perdieron la razón, algunos murieron y otros simplemente se dispersaron por el territorio, sin dirección, sin sentido y sin consuelo. "Terrible castigo por su idolatría" pensaron los ingleses.

Años más tarde un antropólogo estudia este extraño fenómeno y llega a la conclusión de que dichos troncos lejos de ser una representación divina digna de culto, era nada más y nada menos que el punto de referencia geográfico a partir del cual los aborígenes como pueblo nómada contaba el tiempo y la distancia; el punto a partir del cual conocían el cerca y el lejos, el arriba y el abajo, el antes y el después y todas las referencias temporales y espaciales de su concepción y relación universal. Por lo tanto, al desaparecer dicha referencia, simplemente se perdieron en el tiempo y el espacio. Nada más.

El tema de los santuarios, sin ser necesariamente excluyente, se encuentra vinculado estrechamente a los temas de la orientación y el conteo del tiempo, por lo cual resulta necesario también mencionar el término espacio. Estos son temas gigantescos, los cuales no pienso desarrollar exhaustivamente en esta tesis. Sin embargo, son temas que encierran en sí cientos de aspectos que no pueden ser expuestos de manera somera, ni en listando simplemente definiciones provenientes de diccionarios, por lo cual abriré un no tan pequeño paréntesis en los capítulos II, III y IV para hablar de algunos aspectos de estos términos que resultan de fundamental importancia en una investigación escultórica que recién he empezado a recorrer.

¹ Webster's Ninth New Collegiate Dictionary, Merriam-Webster Inc., Publishers, Springfield MA. USA.

Debo explicar que esta tesis no es un intento de esclarecer los misteriosos contenidos de los llamados santuarios en general, sino más bien un intento de señalar direcciones claves en la lectura de la obra escultórica que aquí presento.

I DEFINICIONES

Las definiciones expuestas a continuación son aquellas que interesan particularmente al desarrollo de esta tesis.

Santuario

* Proveniente del latín *sanctuarium* o *sanctus*, y del francés *sainctuarie*, términos acuñados entre los siglos XII y XV.²

a) En general:

* Un lugar de refugio y protección.³

b) Con relación a lo religioso:

* Hace referencia a un lugar consagrado, como puede ser el antiguo templo de Jerusalén o bien su lugar santísimo, también hace referencia al lugar donde se sitúa el altar, en el caso de un templo de la cristiandad.⁴

* El lugar donde un servicio de adoración general se lleva a cabo.⁵

* Cualquier lugar asignado a la adoración.⁶

c) Con relación a la vida silvestre:

* Un refugio para la vida silvestre donde los depredadores son controlados y la cacería está prohibida.⁷

d) Con relación a la ley:

* La inmunidad hacia la ley relacionada con un santuario.

Un prófugo de la ley en el Medioevo que entrando a un templo pedía santuario quedaba automáticamente exento del peso de la ley, por lo menos mientras permaneciese en éste.

En muchas culturas el santuario es el lugar a partir del cual se traza la ciudad, y a partir del cual se miden distancias, o sea el lugar de los lugares. En otras palabras, la síntesis de la concepción espacial y temporal, cualquiera que ésta sea.

² Diccionario Internacional, Simon and Schuster, Prentice-Hall Hispanoamericana, S. A.

³ Ibid

⁴ Diccionario Porrúa de la Lengua Española, XXV edición, Ed. Porrúa, S.A., México 1985.

⁵ Diccionario de la Lengua Española, XXI edición, Tomo II, Madrid 1992.

⁶ Diccionario Porrúa de la Lengua Española, XXV edición, Ed. Porrúa, S.A., México 1985.

⁷ Webster's Ninth New Collegiate Dictionary, Merriam-Webster Inc., Publishers, Springfield MA. USA.

Resulta necesario definir el término Templo, que aunque no será desarrollado particularmente, está relacionado íntimamente con el tema del santuario, sobre todo en sus raíces etimológicas. Ambas palabras llegan a ser utilizadas en ocasiones como sinónimos.

Templo

Proveniente del latín *templum*, término utilizado hasta antes del siglo XII, cuyas variantes son *tempula* y *tempora*.⁸

a) Con relación al culto:

* En inglés antiguo *tempel*; espacio demarcado para la observación de augurios, en ocasiones una construcción, en otras, un simple tronco clavado en la tierra, o un montón de piedras apiladas unas sobre otras. Se habla también de un lugar dedicado al saber.⁹

b) Con relación a la anatomía:

* En francés antiguo *temple*, la parte plana a cada lado de la frente de algunos mamíferos incluido el ser humano, conocidas como las sienes.¹⁰

Cabe mencionar que ambos términos comparten un origen común en latín, *tempor-tempus*, es decir **tiempo**.

La lectura de las definiciones presentadas previamente, arroja un sin fin de pistas al lector de las vías por las que ha transitado mi investigación escultórica en el ámbito temático y conceptual. Y sobre todo resultan evidentes las relaciones y similitudes que presentan estas definiciones entre sí y que corresponden a su concepto de trasfondo: "la elaboración de un concepto espacial y temporal, a partir del cual el ser humano se relaciona con su entorno, con cierta seguridad."

El ser humano en general se refiere al santuario como el lugar al que se asiste para practicar algún culto; la casa de Dios. Sin embargo su definición va más allá de su utilidad cültica, ya que también hace alusión a la protección y al conocimiento y reconocimiento.

El ser humano se sabe pequeño en relación al universo, a la tierra, a sus propios pensamientos. Esto le asusta, lo llena de curiosidad, lo incita y lo paraliza. Antes de adentrarse en una cueva debe señalar el camino para poder volver; antes de llegar a la luna, tuvo que saber regresar. Saber cuánto tiempo ha pasado desde que puso la primer señal. Calcula con máquinas contadoras de tiempo y de distancia, calcula con las estrellas, con la luna, con su hambre. Calcula el tiempo que lleva lejos o dentro de sus santuarios.

⁸ Webster's Ninth New Collegiate Dictionary, Merriam-Webster Inc., Publishers, Springfield MA. USA.

⁹ Ibid.

¹⁰ M. Merleau-Ponty, Phénoménologie de la perception. Pág. 348

II LA ORIENTACION Y EL ESPACIO.

"En la evidencia de la cosa es donde se funda la constancia de las relaciones y no que la cosa se reduzca a relaciones constantes"¹¹



"El interés del hombre por el espacio tiene raíces existenciales: deriva de una necesidad de adquirir relaciones vitales en el ambiente que le rodea para aportar sentido y orden a un mundo de conocimientos y acciones."

Talcott Parsons dice: "La acción está constituida por estructuras y procesos mediante los cuales los seres humanos forman intenciones significativas y las llevan a cabo con mejor o peor éxito en situaciones concretas"¹². La mayor parte de las acciones del hombre encierran un aspecto "espacial", en el sentido de que los objetos orientadores están distribuidos según relaciones tales como "interior" y "exterior"; "lejos" y "cerca"; "separado" y "unido"; "continuo" y "discontinuo".

Para poder llevar a cabo sus intenciones, el ser humano debe "comprender" las relaciones espaciales y unificarlas en un "concepto espacial".

En tanto que el "espacio pragmático" de los animales es una función de instinto innato, el hombre tiene que "aprender" qué orientación necesita para actuar. En los lenguajes de las primitivas civilizaciones, por consiguiente, encontraremos términos que expresan y comunican relaciones espaciales tales como arriba y abajo, delante y detrás, derecha e izquierda. Sin embargo, los términos no son abstractos, sino que hacen referencia al hombre mismo directamente así como al ambiente que lo rodea y expresan su posición en el mundo.

Los filósofos griegos, hicieron del espacio un tema de reflexión. Parménides representó una posición transitoria, al mantener que el espacio, como tal, no podía ser imaginado y que, por lo tanto, no existía. En cambio, Leucipo consideraba el espacio como una realidad, aun cuando no tenía existencia corpórea. Platón llevó más lejos el problema, en el Timeo al definir la geometría como la ciencia del espacio, pero quedó reservado a Aristóteles el desarrollar una teoría del "lugar" (topos). Según él, el espacio era la suma de todos los lugares, un campo dinámico con direcciones y propiedades cualitativas. Su tentativa puede ser considerada

¹¹ T. Parsons: Societies, 1966, pág. 5.

¹² Tito Lucrecio Caro: De Rerum Natura I, 420.

como un intento de sistematización del espacio primitivo, pragmático, pero que ya simboliza y preanuncia ciertos conceptos actuales. Teorías posteriores del espacio se basaron, más que en Aristóteles, en la geometría de Euclides y definieron el espacio como infinito y homogéneo: una de las dimensiones básicas del mundo. Así, por ejemplo, Lucrecio decía: "Toda la naturaleza se basa en dos cosas; hay cuerpos y hay vacío en el que los cuerpos tienen su lugar y en el que se mueven".¹³ Kant todavía consideraba el espacio como una categoría "apriorística" de la humana inteligencia, diferente de la materia e independiente de ella.¹⁴ En el siglo XVII tuvo lugar un perfeccionamiento sumamente importante de la teoría del espacio euclidiano al introducir el sistema de coordenadas cartesianas u ortogonales (Descartes).

La idea de que la geometría euclidiana da una representación fidedigna del espacio físico se vino abajo con la creación de las geometrías no euclidianas, en el siglo XIX y con la teoría de la relatividad. Se demostró que tales geometrías dan una más clara aproximación del espacio físico y, lo que aún es más importante, se reconoció que toda geometría es una construcción de la imaginación humana más que algo hallado en la naturaleza. Por eso Einstein dice:

*"Cuando las proporciones matemáticas se refieren a la realidad, no son ciertas; cuando son ciertas no hacen referencia a la realidad"*¹⁵

El antiguo concepto de un espacio unificado, por consiguiente, se dividió en varios "espacios": espacios físicos concretos (micro, ordinario y macro) y espacios matemáticos abstractos inventados por el hombre para describir los anteriores con mayor o menor grado de aproximación.¹⁶ La teoría de la relatividad nos lleva aún más lejos, substrayendo la anterior idea de trozos de materia situados en un espacio tridimensional, por una serie de acontecimientos en un espacio-tiempo de por lo menos cuatro dimensiones.

Los conceptos de espacios físicos y matemáticos, sin embargo, satisfacen solamente una pequeña parte de las necesidades originales de orientación del hombre. Cuantificando la experiencia primitiva total resultó un mundo "cognoscitivo" de relaciones abstractas, que tiene escasa referencia directa a la vida ordinaria.

Aunque se conservan fragmentos de las intuiciones originales, ciertos aspectos de su existencia, tales como la relación emocional con el medio ambiente, quedaron empobrecidos. Por consiguiente, tenemos que completar los conceptos de espacio antes mencionados con otros que incluyan los aspectos "afectivos" de la reacción ante el medio ambiente.

El problema del espacio "humano" ha sido estudiado por los psicólogos desde hace más de un siglo. En directa referencia a la experiencia que tiene el hombre del

¹³ I. Kant: Von dem ersten Grunde des Unterschiedes der Gegenden in Raume, en , Gesammelte Werke (Akademie-Ausgabe), II, pág. 376.

¹⁴ A. Einstein: Geometrie und Erfahrung, 1921, pág. 3.

¹⁵ H. Reichenbach: The Rise of Science Philosophy, 1951 (ed. cast.: Moderna filosofía de la ciencia, Tecnos, Madrid 1965).

¹⁶ Para una discusión más completa de la percepción, véase C. Norberg-Schulz, intentions in Architecture, 1963, pp. 27ss.

ambiente que le rodea, se ha comprobado que la "percepción del espacio" es un proceso complejo en que están involucradas muchas variables. No percibimos simplemente un mundo común a todos nosotros, sino mundos diferentes que son producto de nuestras motivaciones y experiencias anteriores.¹⁷ En general, la percepción enfoca suposiciones válidas acerca del medio ambiente que nos rodea y tales suposiciones varían de acuerdo con las situaciones en que participamos. La percepción interfiere un mundo que podría ser descrito también perfectamente como "acontecimientos en un espacio-tiempo de por lo menos cuatro dimensiones".

Al igual que los usados en física, los antiguos conceptos psicológicos tenían un carácter absoluto, estático, pero se ha introducido un enfoque más dinámico. Las "Leyes" absolutas, por ejemplo, de la psicología de la forma (Gestalt) han sido reemplazadas por los "esquemas" más flexibles de Piaget. Un esquema puede ser definido como una reacción típica de una situación. Se forma durante el desarrollo mental por efecto de la influencia recíproca entre el individuo y su ambiente, y por ese proceso, las acciones u "operaciones" de un hombre se agrupan en conjuntos coherentes.¹⁸ Piaget describe el proceso como una combinación de una "asimilación" y una "acomodación": la asimilación hace referencia a la acción del organismo sobre los objetos de alrededor y la acomodación a la acción opuesta. Así pues, el organismo, en lugar de someterse pasivamente al ambiente, modifica éste, imponiendo sobre él cierta estructura propia. "La asimilación mental es, pues, la incorporación de objetos a modelos de comportamiento".¹⁹ Piaget acaba definiendo la "adaptación" como "un equilibrio entre la asimilación y la acomodación".²⁰

Es altamente necesario que el organismo adquiera esquemas que interfieran directamente con un mundo *tridimensional*. Piaget indica que nuestra "conciencia del espacio" está basada sobre esquemas operativos, es decir, experiencias *con cosas*. Los esquemas espaciales pueden ser de muy distintas clases y el individuo posee más de un esquema capaz de permitirle una percepción satisfactoria de diversas situaciones. Los esquemas son culturalmente determinados y comprenden propiedades cualitativas resultantes de la necesidad de una orientación afectiva hacia su entorno. Piaget resume sus investigaciones con estas palabras:

"Es completamente evidente que la percepción del espacio implica una construcción gradual y ciertamente no existe ya de antemano al iniciarse el desarrollo mental".²¹

Vemos, pues, que el espacio sintético del hombre primitivo ha sido dividido en varias construcciones especializadas de la imaginación que nos sirven para nuestra

¹⁷ Jean Piaget. : The Psychologie of intelligence, 1950 pág. 8 (ed. cast.: Psicología de la inteligencia, B. Aires, 1966.)

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Jean Piaget y H. Inhelder: The Child's Conception of Space, 1956, pág. 6.

²¹ La base social de los esquemas es tratada por Piaget en The Psychologie of intelligence (psicología de la inteligencia), pp. 156ss, en que recalca que el ambiente social determina, en parte, las influencias recíprocas de que derivan los esquemas. Dice así: "Sin intercambio de ideas y sin cooperación con otros, el individuo nunca llegaría a agrupar sus operaciones en un todo coherente: en este sentido, por consiguiente, la agrupación operativa presupone vida social" (pág. 163), y más adelante: "La agrupación consiste esencialmente en una liberación de las percepciones individuales e intuiciones espontáneas desde el punto de vista egocéntrico..."(pág. 164).

orientación y adaptación a diferentes aspectos del ambiente. Además de los espacios cognoscitivos y como adición a los mismos, dentro de la dimensión psicológica tenemos que distinguir entre "el espacio perceptivo" inmediato y los "esquemas del espacio" que son más estables. Estos últimos están compuestos de elementos dotados de una cierta invariancia, tales como estructuras elementales universales (arquetipos) y estructuras condicionadas social o culturalmente y, desde luego, de algunas idiosincrasias personales. Todo esto en conjunto forma la "imagen" del ambiente que recibe el hombre, es decir, *un sistema estable de relaciones tridimensionales entre objetos significativos*. Por consiguiente unificaremos los esquemas en el concepto de "espacio existencial". El espacio perceptivo, por el contrario, es egocéntrico y varía continuamente, si bien las variaciones están enlazadas formando tonalidades significativas (experiencias), porque son asimiladas a los esquemas de los sujetos que, a su vez, son algo modificados por la nueva experiencia.

Hasta ahora hemos distinguido cinco conceptos de espacio: *el espacio pragmático* de acción física, *el espacio perceptivo* de orientación inmediata, *el espacio existencial* que forma para el hombre la imagen estable del ambiente que le rodea, *el espacio cognoscitivo* del mundo físico y *el espacio abstracto* de las puras relaciones lógicas. El espacio pragmático integra al hombre con su ambiente "orgánico" natural; el espacio perceptivo es esencial para su identidad como persona, "el espacio existencial le hace pertenecer a una totalidad social y cultural",²² el espacio cognoscitivo significa que es capaz de pensar acerca del espacio, y el espacio lógico, finalmente, ofrece el instrumento para describir los otros.²³

El conocimiento del espacio es dinámico, no sé si llamarlo evolutivo, pero sí alterable. El ser humano lo define y al mismo tiempo el ser humano es definido por él. La escultura ha jugado un papel decisivo en este proceso de conocimiento y desde sus inicios se ha encontrado estrechamente vinculada con éste. Sobre todo en su histórica y estrecha relación con la arquitectura y en manifestaciones escultóricas como son la escultura minimalista, la instalación, el ambiente, etcétera.

Considero que los cambios que produce la escultura en el espacio son cualitativos más que cuantitativos. Cada espacio tiene su propia estructura que el artista remodela y reconfigura por adición o extracción creando modificaciones esenciales o replanteándolo por completo.

Resulta importante resaltar la fórmula de Piaget que considera a la adaptación como el equilibrio entre la asimilación y la acomodación. De igual manera subrayo que la conciencia del espacio se encuentra basada en la experiencia del ser humano con cosas.

En directa referencia a la experiencia que tiene el hombre del ambiente que le rodea, se ha comprobado que la "percepción del espacio" es un proceso complejo

²² D Frey: Grundlegung zu einer vergleichenden Kunstwissenschaft, pág. 82.

²³ Christian Norberg-Schulz, "Existencia, Espacio y Arquitectura" pág. 12

en que están involucradas muchas variables. No percibimos simplemente un mundo común a todos nosotros, sino mundos diferentes que son producto de nuestras motivaciones y experiencias anteriores.

Esta experiencia humana se encuentra directamente vinculada a la percepción que el ser humano tiene del tiempo y su interpretación de una estructura temporal.

a. LA NOCION DEL TIEMPO.

"*Tiempo*" tan común palabra, utilizada cotidianamente en términos como: "no hay tiempo", "queda poco tiempo", "¿Cuánto tiempo queda?", "¿Cuánto tiempo se hace?", "hace mucho tiempo...", "¿Cómo está el tiempo?" o "éste es un mal tiempo", no deja de ser ambigua. Paradójica ambigüedad considerando que sin saber bien a bien su significado, hemos estudiado su *percepción*, hemos inventado instrumentos para su *conteo* y su *administración* ha jugado un rol definitivo en el proceso civilizatorio del ser humano. Siendo cada vez más estrecha la dependencia que el ser humano ha desarrollado hacia una supuesta precisión de estos rubros.

El estudio del tiempo tiene muchas similitudes con la del espacio, sin embargo a diferencia del espacio, la dimensión del tiempo no es considerada como una dimensión percibida por los sentidos. Por ejemplo: la profundidad, el largo y el ancho pueden ser percibidos por el ojo o el tacto. ¿Pero cuál de nuestros sentidos puede percibir el paso del tiempo en nosotros, o bien, a nosotros pasando por el tiempo?

Partiremos por considerar al tiempo como la dimensión del cambio, y a la percepción del tiempo como la capacidad de interpretar los cambios a nivel de estímulos sensoriales o corporales con respecto a su orden en el tiempo y los lapsos de tiempo entre ellos.

Desde mediados del siglo XIX, el estudio de la percepción del tiempo ha sido conducida empíricamente, con los psicólogos examinando cómo y por qué el sentido de longitud de un periodo de tiempo que tiene una persona, puede diferir de mediciones precisas.

Dos elementos de la temporalidad son centrales en la percepción del tiempo: secuencia y duración. La sensación de que un evento sigue a otro en una secuencia considerada estable, se desarrolla por el condicionamiento.

Se dice que la percepción, estrictamente hablando, siempre sucede en el presente: se supone que un individuo no puede adentrarse hacia delante o hacia atrás en el tiempo para percibir eventos futuros o pasados, sólo puede percibir lo que sucede ahora. Para objetivos de medición del tiempo, el presente se supone como carente de duración. Sin embargo, el presente como experimentado en la percepción, sí tiene una breve pero definida duración. Esto es, uno puede en un solo acto de percepción registrar un cambio en un evento sin tener que referirse a la memoria. La longitud de este momento perceptual del presente puede variar, dependiendo de la naturaleza de la tierra y la organización dentro el evento involucrado.

También existen bajos y altos límites en la cantidad de tiempo que puede ser percibido como una sola duración. Dentro de estos límites, la percepción de la duración puede variar dependiendo de la estructura del estímulo y del sentido involucrado. En el límite inferior el oído es más sensible que el ojo, es decir es más capaz de detectar que el estímulo tiene longitud y es no solamente instantáneo. En

el límite superior, como a dos segundos para el oído y el ojo, la duración del estímulo ya no es directamente percibida pero debe ser juzgada con la ayuda de la memoria.

Las duraciones pueden ser estimadas o calculadas con referencia a una tarea que esté siendo ejecutada, pero ambos, la naturaleza de la tarea y la actitud del actor con respecto a ella se convierten en factores importantes. Un continuo empuje de actividad aparece como más breve que una actividad que procede con interrupciones y recomienzos. Pero una tarea hacia la cual el actor no está altamente motivado, aparecerá como si durara más tiempo del que verdaderamente toma. La habilidad de estimar duraciones, al igual que la percepción espacial implica una construcción gradual y ciertamente no existe ya de antemano al iniciarse el desarrollo mental. Por lo tanto varía con la edad, siendo los niños menos precisos que los adultos, teóricamente debido a que los niños no están suficientemente familiarizados con varias actividades para utilizarlas como referencia para los estimados de duración. También se ha comprobado que una persona afectada por una fiebre alta, percibe esta duración de manera alterada ya que esta condición acelera las ondas cerebrales, presentando al tiempo como expandido para el enfermo.

En términos psicológicos, la posibilidad de la sincronía entre individuos resulta una tarea casi imposible debido a la infinidad de variables existentes en la percepción del tiempo. Seguramente el ser humano adquirió conciencia de esto hace muchos años y por eso ha elaborado diferentes e inclusive extremadamente heterogéneos conceptos del tiempo que permitan una sincronía que por lo menos no entorpezca la producción, la navegación y sobre todo la guerra.

Esto presume una cierta oligarquía o por lo menos un común acuerdo en el establecimiento y desarrollo de estructuras temporales aplicables a los miembros de una u otra cultura.

El individuo se aleja de la posibilidad de la elaboración de un concepto temporal propio. Lo contrario podría resultar en un sentimiento de alienación de su entorno social.

Por ejemplo, existen terapeutas del lenguaje que ayudan a los niños sordos a entender el concepto temporal que nos rige al resto, para poder integrarlos de esa manera a la actividad productiva de nuestra sociedad. Ya que como mencionamos con respecto al espacio, un concepto temporal también es aprendido.

Siempre queda la duda, ¿Es posible aún la elaboración individual de un concepto espacial y temporal? Y ¿Cuántos tiempos diversos desconecemos? ¿Cuántos espacios y cuántas maneras de relacionarse con éstos quedan alejados de nuestras concepciones temporales y espaciales, las cuales aparentemente tienden a una más estricta oligarquía tempo-espacial? Paradójicamente, como ya mencioné, es la historia de la guerra la que más aportaciones ha hecho a la necesidad de una exactitud en el conteo del tiempo.

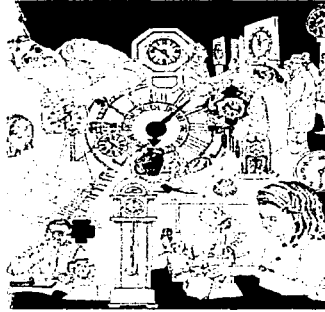
Sin duda, el estudio del tiempo tiene fuertes connotaciones culturales y por eso resulta muy importante señalar que "el arte introduce mecanismos de aprendizaje y activa la capacidad de respuesta. En el proceso de culturización se aprende a responder estéticamente. La escultura y más concretamente la instalación, surge como una forma de conocimiento específico, sirve para que aprendamos a percibir la forma de la distancia entre los objetos con su propia entidad: hace que cobre cuerpo la *plenitud del espacio*."²⁴ y por supuesto del tiempo.

La historia del conteo del tiempo y la historia del reloj particularmente nos señala vertientes con respecto a estas cuestiones.

²⁴ Fernando Castro Flórez "La seducción del espacio" " una conversación con Ramón de Soto" del catálogo de Ramón de Soto, UNAM 1998 pg. 26

b. EL CONTEO DEL TIEMPO.

Elementos de un reloj



Resulta importante definir en términos amplios los elementos que componen un reloj. Todos los relojes deben tener dos componentes básicos:

1. Un proceso regular, constante o repetitivo, es decir, una acción que demarque los incrementos iguales de tiempo.

Algunos ejemplos de estos procesos incluyen el movimiento del sol a través del cielo, velas marcadas en incrementos, lámparas de aceite cuyas reservas son marcadas, relojes de arena y en Oriente, pequeños laberintos de metal o piedra llenos de incienso que hacen combustión a cierto ritmo.



2. Un modo de mantener registro de los incrementos del tiempo y exponer los resultados.

Nuestra manera de mantener registro del paso del tiempo, incluye la posición de las manecillas del reloj y las pantallas digitales.

La historia del conteo del tiempo es la historia de la búsqueda de acciones perdurables y consistentes o procesos para regular los rangos de un reloj.

Si seguimos la historia de los relojes, desde sus inicios con los "diales-solares" donde el sol nos sirvió de referencia para medir el paso del tiempo; más adelante en su paso por el agua con las "clepsidras" encontradas en la tumba de un ladrón llamado Amenhotep I, enterrado alrededor del 1500 a.C., de ahí el nombre,

Clepsidras que significa "ladrón de agua"; muchos años después en su paso por las maderas en los mecanismos desarrollados por los italianos en el siglo XVI cuando aparecen los primeros relojes de gran envergadura situados en las torres de las ciudades; luego, por el metal en los sistemas de resortes que Peter Henlein de Nuremberg desarrolla alrededor de 1500. Sistemas que logran su perfección al integrárseles el péndulo en 1921 por W.H. Shortt. y seguimos hasta las décadas de los 30 y 40 cuando se introduce el uso del cuarzo en una combinación de fuerza mecánica y campos eléctricos que producen una vibración eléctrica constante que sirve para operar una pantalla electrónica. Sistema que ha sido el más utilizado hasta la fecha debido a su bajo costo, sin embargo debido a que ningún cristal es exactamente igual a otro, los rangos de error siguen siendo poco prácticos para cualquier otro uso que el doméstico. Y así, si vamos un poco más allá hasta los llamados estándares temporales en la Era atómica. Sistemas que utilizan la frecuencia natural atómica del cesio, que en 1967 fue formalmente reconocida como la nueva unidad de tiempo a nivel internacional y el segundo fue definido exactamente como 9,192,631,770 oscilaciones o ciclos de la frecuencia resonante del átomo del cesio, reemplazando al antiguo segundo que era definido en términos de movimiento terrestre. De este modo y debido a que el átomo del cesio tiene la misma frecuencia en todo el universo, se libera al conteo del tiempo de su más antiguo sincronizador "el eje de rotación de la tierra". Únicamente entonces, comenzaremos a adentrarnos en lo que el tiempo es verdaderamente, retribuyéndole tal vez el carácter primigenio y cósmico, o tal vez metafísico que alguna vez tuviera.

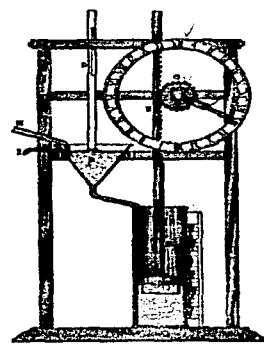
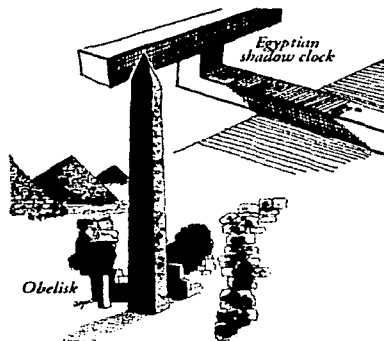
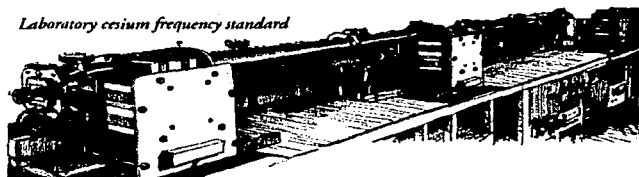
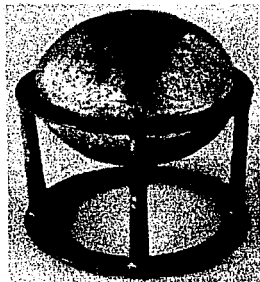


FIG. 29.—A COMMON FORM OF CLEPSIDRA IN GREEK AND ROMAN TIMES.

Laboratory cesium frequency standard





Como he mencionado, mi interés por los santuarios tiene vínculos existenciales, espaciales y temporales. Estos vínculos además de aludir a las formas y a lo teórico, tienen matices emocionales.

Mi abuelo, quien muriera demasiado pronto, además de ser teólogo, era relojero y electricista, sabía cortar el cuarzo para obtener las vibraciones necesarias para mantener un reloj "a tiempo". Sabía producir las microondas necesarias para una transmisión radiofónica y era experto escatólogo en temas apocalípticos.

Extraña asociación de ideas y tareas, sin embargo, es precisamente en las microondas encontradas en el espacio llamadas "trasfondo de microondas", donde se encuentran los indicios del inicio del universo. Es decir, los vestigios del "big bang" delatan que en el principio del universo todo era liso, homogéneo y uniforme. Teorías cuánticas actuales prevén que al determinar la densidad (materia negra) del universo y su forma o su no forma se podrá determinar si el universo terminará en fuego o hielo, es decir, si se contraerá hasta ocasionar un "big crunch" o simplemente se continuará expandiendo hasta el infinito.

Estos hallazgos podrán alterar por completo la manera en que hemos contado el tiempo, al determinar la dirección de la llamada "flecha del tiempo" y saber si esta dirección puede ser considerada simétrica o asimétrica. En otras palabras, determinar si el universo volverá al final a su estado inicial de homogeneidad y uniformidad o si terminará por desintegrarse en formas rugosas y heterogéneas. Sin duda nuestra concepción de la métrica del mundo se encuentra estrechamente vinculada a estas teorías. Nuestra relación del pasado y el futuro dependen de ello y por consiguiente nuestra relación con nuestro presente, sus objetos y la manera de movernos en él y entre ellos.

Estas cosas nos distinguen como humanos:

- La sapiencia de una inminente muerte *"la experiencia creativa es un deslizamiento hacia lo desconocido, una exaltación de la vida, aunque sea contemplando la tragedia, asumiendo la inevitable desaparición."*²⁵

²⁵ Fernando Castro Flórez "Plenitud del vacío" pg. 26

- La incontenible cólera de no poder interferir en el tiempo en términos de pasado y futuro. (véase *duración temporal de la obra capítulo VIII*)

De nuevo recordemos la suposición de que un individuo no puede alcanzar hacia delante o hacia atrás en el tiempo a percibir eventos futuros o pasados, sólo puede percibir lo que sucede ahora. Sin embargo, en todas las culturas ha habido profetas, magos, brujos, granizeros y ahora economistas que prevén el tiempo, los tiempos. Gente que guía al pueblo hasta sus lugares sagrados donde erigir sus santuarios, a los cuales regresar, de los cuales generar memoria.

Me gustan los cimientos, las simientes que determinan las formas, las relaciones, tensiones y resistencias. En los términos que Kant utilizaba para denominar a la *tempestad* y al *desierto*, me intereso por los *fenómenos sublimes, matemáticos y dinámicos*.

Creo que el estudio del tiempo y el espacio es succulenta materia prima para la investigación escultórica, podría decir tri o tetradimensional, pero ¿Serán sólo tres dimensiones las que componen al espacio y una al tiempo?

No creo ser capaz de resolver estas cuestiones en este trabajo, pero sin duda soy muy afortunado de poder reflexionar en ellos a través de la escultura.

Todo lo anterior, basado principalmente en elementos históricos y científicos, podría suponer un punto de partida teleológico, lineal, digamos moderno. Yo diría si y no. Si, por tradición (no precisamente ísmica). No, por finalidad.

Tratar de dilucidar este asunto planteado, propondría todo un tratado sobre la ubicación de mi obra en la gran historia del arte y más aún universal.

Este próximo capítulo sobre las referencias formales, espero pueda aclarar el asunto a nivel precisamente de las formas y de los materiales en dichas formas de un modo predominantemente visual.

III ANALISIS DE LA OBRA

a. REFERENCIAS FORMALES

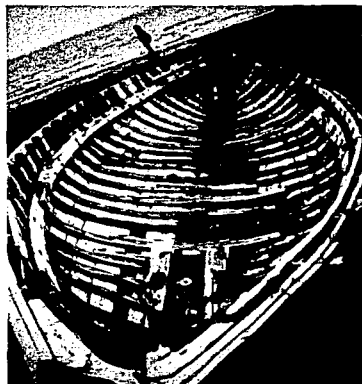
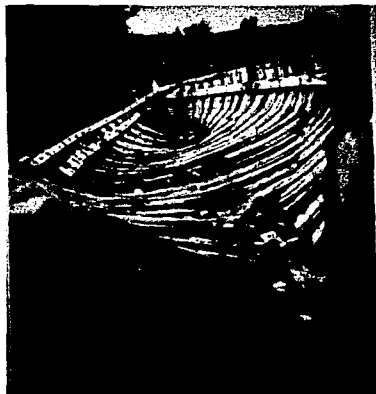
“ Pero en realidad, ¿qué es un escultor, qué es una escultura? La escultura es algo tridimensional que ofrece la posibilidad de rodearla. Pero eso es sólo el punto de partida, ya que, cuanto más se aleja uno de la escultura, más amplio es el espectro de sus posibles significados y más diversos los modos en los que uno puede experimentar la escultura.”

CHRISTO.

Al referirnos a los santuarios, suele entenderse aquellos producidos por el hombre y en directa referencia a la arquitectura digamos sacra, sin embargo no es precisamente ahí donde encuentro mayormente las formas de las cuales surge mi trabajo, sino en un sentido más amplio. Las reconozco en objetos vivos, muertos, construidos, abandonados y encontrados, mejor dicho, buscados.

Como referencia, presento en este capítulo imágenes que yo tomé de objetos y lugares experimentados por mí y de los cuales rescato el aspecto de *unidad en situación*, así como de las *estructuras amplias y abiertas que determinan y son determinadas por su situación*.

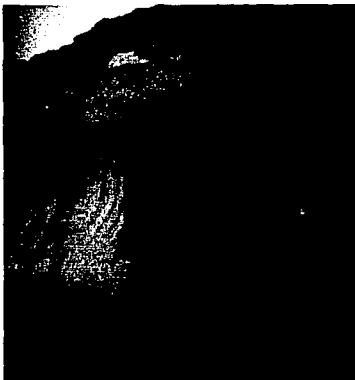
1. Partamos por las estructuras abiertas.



Estas imágenes fueron tomadas en la Isla de Lemuy, en el Pacífico Sur. Un par corresponde al tórax de un carnero recién sacrificado. Unos días antes de hacer estas tomas, en un sueño me vi en el interior de un tórax donde la luz era de color ámbar. Estas son sólo dos de una serie de imágenes relacionadas a la investigación de la estructura del tórax como el espacio más habitable, el más personal.

El otro par, corresponde a un lanchón abandonado en una zona de la misma isla conocida como la punta de los brujos. Las relaciones formales son evidentes entre un par y el otro, y también sirvieron para estructurar algunas de las piezas que más adelante presentaré.

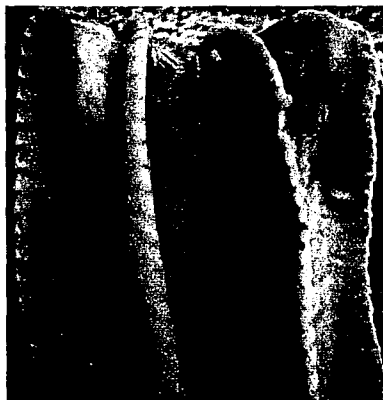
Estas imágenes son lugares, objetos y animales que presentan una constante: las líneas que componen su estructura se abren hacia el entorno. En algunos casos son parte integral de él.



Mina de tepetate, Municipio de Tequisquiapan, Estado de Querétaro.



Izq.
Puente ferroviario en la Ligua, Chile.
El Lugar y objeto son indivisibles



Der.
Serpiente abierta en canal, encontrada en el Estado de Hidalgo, México.



Pan abierto sobre tostador, Tequisquiapan, Qro.

2. Las unidades situadas en su entorno.

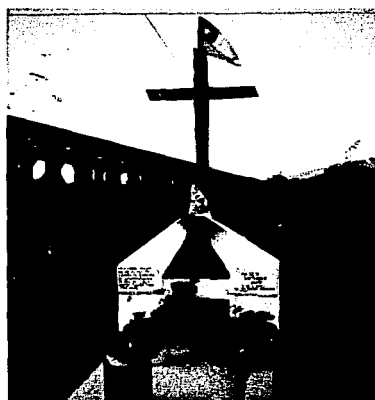
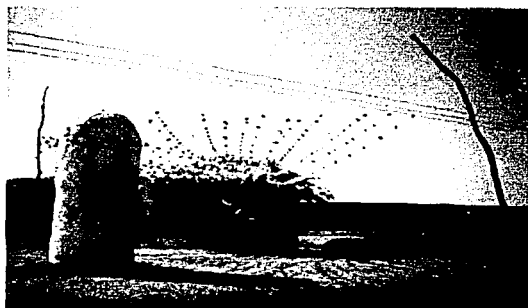
Las unidades son objetos cerrados, indivisibles. Estas unidades sin embargo son determinadas en sus componentes formales por su entorno y al mismo tiempo alteran la percepción que podemos tener de éste último.



Isla de Quinchao, Curaco de Vélez, Pacífico Sur. Durante la baja de la marea.

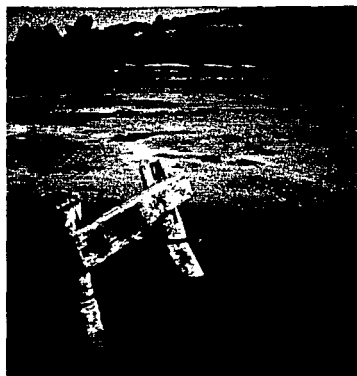


Campos de cultivo en el Municipio de Tequisquiapan, Qro. Unidades creadas con los componentes matéricos generados al interior del entorno inmediato a la unidad.

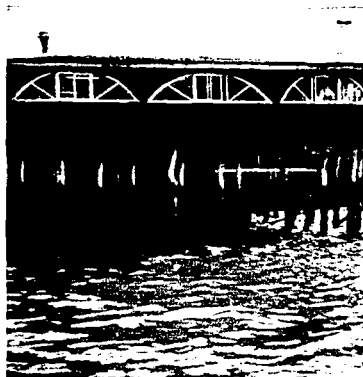


Nimitas o nichos que funcionan como unidades demarcadoras del lugar específico.

3. La combinación de ambas.



Isla de
Quinchao,
Curaco de
Vélez,
Pacífico Sur.



Castro
Capital
de la
Isla de
Chiloé.
Chile



Isla de
Quinchao,
Curaco de
Vélez, Pacífico
Sur.



Los anteriores son ejemplos de unidades situadas al interior de estructuras compuestas por relaciones abiertas, extensas. Diálogo de unidad y entorno.

Resulta un poco limitante el formato bidimensional en que se presentan estas imágenes en cuanto al entendimiento de la vasta orquestación de relaciones que plantea y de las cuales se plantea la totalidad de la realidad presentada.

Sin embargo, creo que al equipararlas con mi obra, en muchos aspectos se enriquecerá dicho entendimiento.

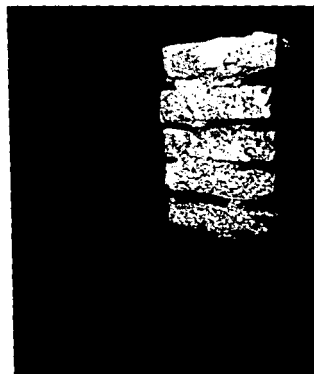
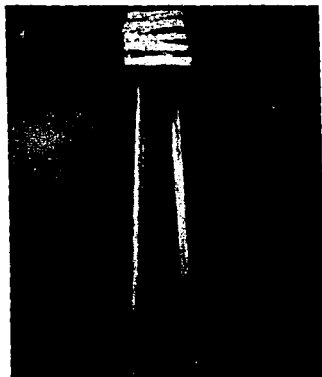
4. Otras obras.

He decidido colocar estas próximas imágenes en esta sección, que aunque son piezas creadas por mí, también funcionan como referencias y antecedentes de la obra que aquí analizo.



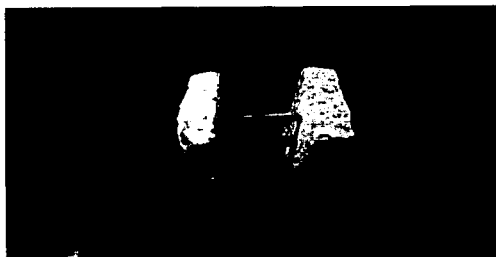
"Gloria abierta"
Onix rojo y hierro
Talla en piedra y soldadura
1.80 x 0.70 x 0.25 m.
1997

"Ingravidéz"
Bronce y hierro
Fundición a la arena
y forja
0.80 x 0.15 x 0.15m.
1999





“Distante”
Bronce y fierro
Fundición y forja
0.25 x 0.15 x 0.8 m.
1998



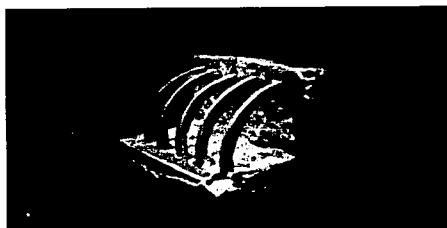
“Lugarcito”
Bronce y fierro
Fundición en
bronce
0.10 x 0.10 x
0.5 m.
1998



“Lugar II”
Bronce y fierro
Fundición en bronce
0.25 x 0.10 x 0.10 m.
1998



“Lugar I”
Bronce y fierro
Fundición en bronce
0.15 x 0.8 x 0.8 m.
1998



b. REFERENCIAS

La cautela crítica con la que he abordado el principio de éste capítulo, inserto en el presente trabajo *explicativo*, se ve acompañada "por esa reticencia de los artistas "que prefieren no hablar como lo hacían años ha, es decir, a través de los manifiestos y proclamas altisonantes." "No es casual que el lenguaje predilecto sea el dialogo...los fragmentos y aforismos, y, sobre todo dejan hablar a las mismas obras".²⁶

Esto podría considerarse una holgazanería o una falta de compromiso a la tradición escultórica y en general artística. No es así, creo que esta actitud cautelosa o reservada se relaciona más con una serie de cuestionamientos que no llegan a estar del todo resueltos en nuestra época. Creo que inclusive esta falta de respuestas concretas en cuanto al análisis estético y en general artístico, pudiera ser el único elemento que distingue a la inmensa variedad de trabajos artísticos producidos en este tiempo.

Como he mencionado en relación a la geometría, los centros se han movido, alterando todas las relaciones antes comprendidas. Esto aplica también al ámbito artístico y a muchos otros. Las jerarquías se sobreponen unas a otras constantemente.

Así que debe comprenderse que me encuentre escribiendo desde el teatro donde, cito de nuevo a Marchán Fiz, " ...este prolífico ídolo del foro artístico, lo posmoderno...acoge bajo su rúbrica una enorme extensión y una difusa comprensión."²⁷ Y para complicar un poco más el asunto, escribiendo desde un minúsculo pueblo del Estado de Querétaro, donde la modernidad nunca llegó.

Esta difusa comprensión y esta enorme extensión no significa que no exista un desafío clave, sino que aparecen múltiples respuestas opuestas. Así, que lejos de ser una traba, tomo este reto de muy buen ánimo como me parece haber ilustrado en los capítulos II, III y IV.

Una de las exigencias de esta tesis es buscar en la contemporaneidad artística referencias directas con mi trabajo. El reto es hacerlo de una manera honesta y congruente con mis obras. De manera que parto por delimitar en qué tónica trataré el tema.

Primero, ¿A partir de qué punto debe hablarse de arte contemporáneo? ¿Cuando lo producen artistas vivos y activos? ¿Cuando se incluyen en las últimas tendencias, alejándose de los movimiento previos? ¿ O se trata de una cuestión cronológica, independientemente de en qué época se haya originado el estilo, o el no estilo o manera de hacer?

²⁶ Simón Marchán Fiz, "Del arte objetual al arte de concepto", Epilogo sobre la sensibilidad Postmoderna, 1986. pg. 291

²⁷ Ibid

Segundo, ¿Qué ocurre si el hilo lineal ha desaparecido en esta confusión plural de diseños rivales? ¿Qué hacer si el trabajo de uno no alcanza ya una similitud estilística superficial con otras tendencias e inclusive con otras obras de uno mismo?

El reto persiste, así que tomaré mi obra y la de otros artistas vivos o muertos y señalaré como lo he venido haciendo, líneas o guías que atraviesan en longitud, anchura y altura, mi obra, haciendo caso omiso a la linealidad de las influencias o a la cronología en que aparecieron o se insertaron en el mundo del arte.

Considero que mi quehacer escultórico está relacionado precisamente a la demarcación de puntos (cada una de mis esculturas) a partir de los cuales establezco mis propias relaciones temporales y espaciales. Este camino demarcado esta recién comenzado. Quisiera poder hablar de un lenguaje personal, pero a estas alturas de mi caminar, lo considero prematuro y hasta estéril. Bástenos, como ya indiqué, con señalar solo algunos aspectos.



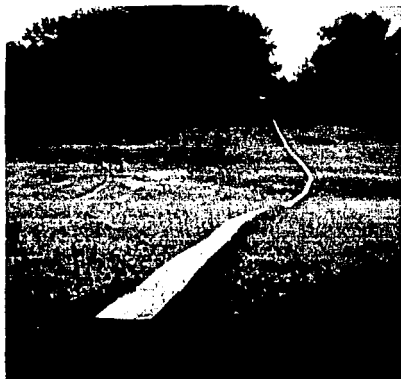
Donald Judd
Sin título, 1968
Acero inoxidable y aluminio
anodizado; 10 elementos;
23 x 101.6 x 78.7 cm
Previamente en la Colección
Saatchi, Londres.

Donald Judd

Construyó “objetos específicos”. “Cajas de acero inoxidable, aluminio galvanizado o plexiglás que se adhieren a la pared en una alineación vertical con intervalos idénticos”.²⁸ En estas obras, dependiendo de la distancia entre cada caja y el espectador, se ofrecen planos picados o contrapicados. “Así el objeto ofrece todo tipo de variantes: visión frontal, visión desde arriba, visión desde abajo, visión interior, ruptura de la luz y reflejo. Precisamente por ello, Judd, ofrece los máximos

²⁸ Ruhrberg-Schmeckenburger-Fricke-Honnef “Arte del Siglo XX”, pg. 525 Ed. Taschen, 1999, Köln.p

contrastes y conciencia formal."²⁹ "Judd estimula nuestra conciencia y percepción mediante su uso juicioso de la escala, el ritmo, el ángulo y por su alternancia de materiales, superficies, colores, formas abiertas y cerradas, positivo y negativo, cóncavo y convexo."³⁰ Me parece que a través de su economía de medios, disciplina nuestro placer estético sin negarlo, sin restringirlo.



Carl Andre
 Secante, 1977
 Madera de pino; 30 x 30 x90 cm
 (cada bloque)
 Roslyn(NY), Nassau County
 Museum of Fine Arts

Carl Andre

Redujo el volumen escultórico a un simple recubrimiento del suelo.

Desde sus esculturas de madera de influencia brancusiana a complejos apilamientos de vigas inspirados por Frank Stella y, de ahí, a sus primeras piezas de suelos, la escultura de Andre evoluciona hasta la colocación de 137 ladrillos desde la pared hasta la habitación. "Nace la escultura horizontal: una escultura como "lugar", como "camino", como campo de operaciones que invitaba a la exploración."³¹ A partir de entonces, "Andre ha producido muchas variaciones en acero, plomo, cobre, magnesio, aluminio y cinc en diferentes colores, etapas de oxidación y peso, transformándolas en resonadores de nuestra propia corporalidad y estableciendo un dialogo con una gran variedad de contextos. Aquí se establece un paradigma que ha dejado su huella indeleble en la escultura."³²

²⁹ Ruhrberg-Schmeckenburger-Fricke-Honnet "Arte del Siglo XX",pg. 527,Ed. Taschen,1999, Köln.

³⁰ Ibid

³¹ Ibid

³² Ibid.



Erich Reusch
Pavimento, Bochum, 1980.

Erich Reusch

Profundizó en las posibilidades de la escultura horizontal. En 1956-1957, años antes que Andre, diseñaba ya esculturas vinculadas al suelo y de discos descentralizados. Activó, intensificó y amplió el entorno mediante plantillas, paneles, vigas y cubos colocados sobre el suelo. Inclusive "los intervalos son integrados en términos prácticos como una versión urbana del land art o al menos del arte "paisajista".³³



Walter De María
Lecho de clavos, 1968-1969
Acero inoxidable; 5 partes,
200 x 10.7 x 37.3 cm
Clavos, altura: 26.5 cm
Colección privada

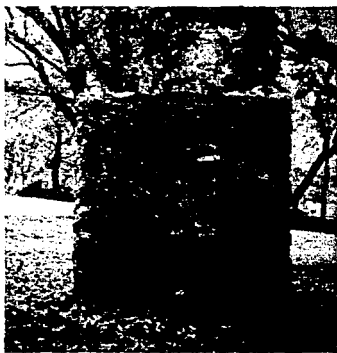
Walter De María

En 1968 el californiano Walter De María expuso en la Dawn Gallery de Nueva York una escultura de cinco placas de acero de la que sobresalían hileras de púas afiladas. A primera vista, este "lecho de clavos" es un ejemplo perfecto de minimalismo, dada su forma geométrica y su composición progresiva y en serie. Sin

³³ Ruhrberg-Schmeckenburger-Fricke-Honnef "Arte del Siglo XX", pg. 530, Ed. Taschen, 1999, Köln.

embargo, agrega un elemento nuevo, un sentido de peligro generado por los agresivos clavos, cuyo efecto visual suscita una percepción física que rebasa los dominios de la mera figuración. El potencial hiriente rebasa la alineación formal y la escultura arremete físicamente al espectador. Así, la obra añade una nueva dimensión sensorial inmediata al purismo perceptual del arte minimalista, una percepción estimulante del plano físico. De este modo, parece la escultura volver a ser una experiencia directa y física.

A finales de la década de los sesenta, la flexibilidad, la expansión, el peso, la gravitación, la presión y la tracción emergieron como aspectos esculturales diferenciados. Las esculturas habían dejado de ser figuras en pie o reclinadas; ahora podían inclinarse, apuntalarse, colgarse, doblarse, tensarse, ser fluidas o rígidas. Masas de tierra atraviesan puertas de madera bajo el peso de toneladas, las masas se equilibran. La lógica física de la estabilidad, fragilidad, la caída libre y los procesos de calentamiento y enfriamiento conducen directamente a una estética de sintaxis material. Todo ello rebasa el antiguo adagio de escoger el material apropiado para la forma prevista, en lugar de someter la forma a las propiedades específicas del material.



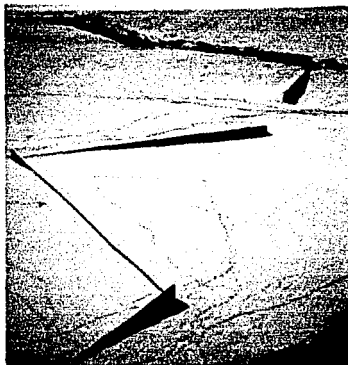
Ulrich Rückriem
Dolomía, 1972
Dolomía serrada con máquinas de
Cortar piedra; 220 x 90 x 110 cm,
310x 110 x 110 cm
Düren, Colección Renker

Ulrich Rückriem

En su obra, subdivide sistemáticamente el bloque echando mano de una enorme economía formal. Taladrando, rompiendo, serrando, escindiendo y no trabajando excesivamente la piedra, revela la estructura subyacente. A través de la economía en los cortes, evita que se rompa la fuerza de la masa, al recomponer Rückriem los fragmentos de nuevo. Este proceso de trabajo permite apreciar cada paso en la obra final, "logrando no un tipo de univocidad didáctica, sino una presencia escultural sensual."³⁴ Ya esta obra prefigura los conceptos del psicólogo norteamericano James J. Gibson que definió nuestra conciencia fundamental de la gravedad y del equilibrio como el sexto sentido.

³⁴ Ruhrberg-Schmeckenburger-Fricke-Honnef "Arte del Siglo XX", Ed. Taschen, 1999, Köln.

Richard Serra
 Shift 1970-1972
 Cemento, 6 partes; altura y
 Grosor de cada sección; 152 x 20 cm
 Instalado en King City (Ontario),
 Colección Roger Davidson,
 Toronto.



Richard Serra

“A partir de 1972, Serra intervino en el paisaje y poco después, en el paisaje urbano. En *Shift*, al norte de Toronto, señaló y desarrolló toda una colina hasta donde alcanza la vista con ayuda de seis muros de longitud idéntica. El estudio de la escultura como parte del paseante que la recorre, contrasta con la visión general. Precisamente sobre este aspecto dialéctico reposarán los nuevo espacio de experiencia y campos de fuerza abiertos en torno a los cuales se desarrollará su escultura. Así, Serra establece un nuevo paradigma para el arte público en el que, según él mismo, la experiencia de la construcción plástica por parte del espectador es decisiva. Esta obra modifica las condiciones de percepción, convirtiendo el espacio en escultura y la escultura en espacio.”³⁵

Debo mencionar a “grosso” modo la influencia del mundo mediático en la década de los ochenta, donde la nueva escultura renuncia a la experiencia física directa. Dando paso a la representación, la ilustración y la ficción como estrategias clave de la presentación. El teatro, las maquetas arquitectónicas, la estimulación de situaciones de museo y las vitrinas marcaron las pautas. Permitiendo, debemos decir, de manera inesperada, una escultura caprichosa, literaria.

Morris presentó espacios cargados de psicología, de modelos de comportamiento específicos, de recuerdos y de alusiones a la vida diaria. Lugares “interesantes” que profundizan en el conceptos de la especificidad espacial, creando una transición del paisaje a la arquitectura. El espacio no deriva ya de la disolución y la fragmentación cristalina del volumen, como en la obra de los constructivistas, ni se equilibra con el volumen, como en el minimalismo; no es ideal ni abstracto, sino que funciona de acuerdo a conceptos elementales de nuestro entorno arquitectónico y natural. En definitiva, es lo que Christian Norberg-Schulz describe como “espacio existencial” (ver Cáp. II) en el que vivimos y nos movemos. A partir de esta base, es

³⁵ Ruhrberg-Schmeckenburger-Fricke-Honnet “Arte del Siglo XX”, Ed. Taschen, 1999, Köln.

posible definir muchas esculturas en relación a categorías como camino y dirección, lugar y centro, campo y era, dentro y fuera, en lugar de utilizar conceptos como material, masa, volumen, composición y ritmo.



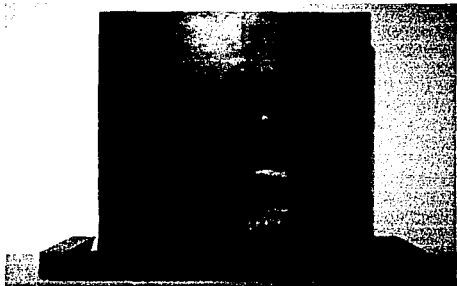
Micha Ullman
Silla de tierra, 1983
Piedra caliza; 280 x 280 x
400 cm,
Tel Hai, Contemporary Art
Meeting

Micha Ullman

Esta Silla de tierra es “una fórmula concisa de referirse al cuerpo, la excavación, la ocupación, la observación y el refugio: un lugar simbólico”³⁶ cuya inestabilidad refleja también una situación dada.

Esta escultura como las de otros contemporáneos como George Trakas y Magdalena Jetolavá, invitan al espectador a convertirse en usuario y protagonista que, en palabras de Marleau-Ponty, no permite que el espacio le afecte pasivamente, sino que lo absorbe y descubre su significado intrínseco. El espectador debe experimentar el espacio, caminando por él, tocándolo.

³⁶ Ruhrberg-Schmeckenburger-Fricke-Honnet “Arte del Siglo XX”, p. 562 Ed. Taschen, 1999, Köln.



Susana Solano
Pervigiles Popinae, 1986
Hierro; 303 x 342 x 105 cm,
Kassel, Documenta III (1987)

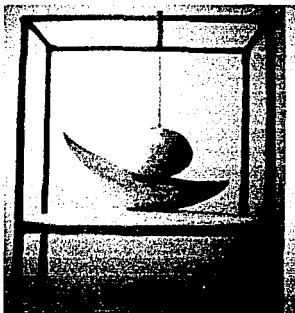
Susana Solano

“El trabajo de Susana Solano se compone de superficies compactas que emergen frente a cuadrículas y barras que permiten la penetración en los espacios y numerosas correlaciones. Sus objetos recuerdan a camas, mesas, escalones o puertas, pero también a paisajes, lo cual incentiva el poder asociativo. La suya es la contribución española más importante al arte desde Chillida.”³⁷

La denominación general “maqueta” en el ámbito escultórico, no se refiere a “maquetas” destinadas a ser construidas a gran escala. A diferencia de lo que sucede en la arquitectura, no designan un campo de acción, sino un campo de imaginación. Estimulan nuestra imaginación en una zona intermedia por la que fluyen actitudes, recuerdos, asociaciones y proyecciones, alentando la contemplación.

³⁷ Ruhrberg-Schmeckenburger-Fricke-Honnet “Arte del Siglo XX”, p. 565, Ed. Taschen, 1999, Köln.

Alberto Giacometti
Bola suspendida, 1930-1931
Yeso y metal; 61 x 36 x 33.5 cm
Basilea, Öffentliche
Kunstsammlung, Depositum im
Kunstmuseum Basel,
fundación
Alberto Giacometti



Alberto Giacometti

Por último, menciono al que antecedió todo lo anterior, Alberto Giacometti, quien desarrolló y reinterpretó las penetraciones espaciales, las cavidades cóncavas y los arcos convexos de la escultura cubista tardía. Se sirvió de esquemas cubistas para conceder a sus esculturas una definición espacial nítida. Sus "esculturas-juego de mesa" tuvieron una influencia directa en la emergencia de la escultura horizontal y más paisajista que antropomórfica que he mostrado en esta sección.

c. CONTENIDOS GENERALES

“ Una obra de arte no es tan sólo la combinación de ideas o un ejercicio de técnica, ni siquiera la combinación de ambos”
Lea Virgine

“Todo lo que podemos decir acerca de una obra de arte y que no sea una neutral descripción de sus propiedades estéticas, es atributo de su contenido... Si no existe tal cosa como una descripción neutral, entonces todos los enunciados acerca de una obra de arte envuelven atribuciones de contenido, sean reconocidos o no...”³⁸

Cabe mencionar que mis obras no tienen la utilidad de santuarios, es decir no todos los elementos que componen a un santuario se encuentran implícitos en todas las obras, algunas simplemente hacen referencias a nivel formal, otras son evocaciones de pensamientos relacionados al tema. Como sea, todas transitan por uno u otro elemento de la experiencia referencial que he detallado en los capítulos anteriores. Ahora trataré de señalar particularmente en qué medida funcionan en la obra de mi autoría.

Sabiendo ya, que la referencia directa se hace a los santuarios, describiré principalmente estructuras compuestas por relaciones interdependientes que funcionan respecto a un entorno y/o en referencia a sus componentes internos. Pretendo no perder de vista a la escultura propiamente dicha, de “bulto redondo”, y conservar la plena autonomía de la obra que vive de por sí, prescindiendo del lugar en que se le ubica. Pero también provocho a la obra, desde dentro, estableciendo por ejemplo ambigüedades significativas entre la apariencia visual de un cuerpo plástico y la realidad fenoménica de simples pilares delgados en busca de soportes invisibles; “portales”, entradas, “puentes” suspendidos o tensados entre lo lleno y lo vacío, como signos escondidos por la simplificada “pureza” exterior o circundante, que si bien, ofreciéndose como segmentos, casi abstracciones geométricas, pueden recortar un espacio real, identificado por ejemplo a través del plano horizontal del suelo en contraposición con la verticalidad de los postes.

En ambos casos, las obras funcionan a niveles estructurales distintos dependiendo de su grado de complejidad o sencillez.

Esta sencillez, debe entenderse como la menor cantidad de elementos formales relacionados entre sí. Por ejemplo, en gran parte de las obras la simplicidad externa se procura en tanto que las tensiones interiores, que en la mayoría de los casos responde a una mayor complejidad estructural, no se sacrifica por la relación externa con el entorno.

³⁸ Thomas Mc Evilly, “En el ademán de dirigir nubes” ,(extractos).

También se identifican elementos de movilidad (de ahí la sencillez externa), sin implicar recursos de portabilidad como ruedas o manijas, si se pueden plantear la mayoría de las obras como objetos transferibles, como santuarios portátiles o maquetas.

Podemos referirnos a la obra en su totalidad estructural como compleja, debido a esta doble relación de interior y exterior.

1. El material de las obras

En la escultura de los años sesenta y setenta, un artista trabajando el mármol representaba, a un nivel, una declaración opuesta a la de aquellos artistas que se encontraban trabajando con técnicas industriales. Materiales de arte tradicional, materiales efímeros casi absurdos como las obras de Edward Ruscha en chocolate, materiales neoprimitivos como las obras de sangre y hueso de Eric Orr o los performances con sangre de Ana Mendieta, materiales panteístas como el fuego de Ives Klein, materiales de apariencia efectista o engañosa como plásticos que parecen yeso, madera, papel o metales preparados que pretenden lucir como piedra. Todas estas decisiones que los artistas toman, están cargados de contenido tanto como forma.

En estos años se gestaron muchas de las vertientes que siguen vigentes hasta la fecha. Los materiales cargan contenidos profundos que representan de algún modo un pensamiento, una ideología, ya sea para mostrar el trabajo sobre el material como una apreciación de su nobleza o como atributo de su significación dentro de un contexto cualquiera. Por ejemplo, la combinación de materiales primarios con materiales de factura industrial.

En relación a los santuarios, la elección de los materiales es primordial. El pueblo hebreo por ejemplo, recibe de Jehová una descripción minuciosa de los materiales que debían utilizar para la construcción del "arca del pacto", para el templo de Salomón, etc.. Cada pueblo sabe por qué se utiliza un material y no otro en la construcción de sus santuarios.

Los materiales que escojo para cada una de las obras, obedecen al área específica de los santuarios que investigo a través de cada pieza.

En "*Espacio Propio*" elijo el palo de rosa por sus cualidades de dureza, color y resistencia que me permiten hacer alusión a la hermeticidad y al resguardo. Mientras que la plata la elijo por su maleabilidad y color que me permiten fusionar, yo diría casi del todo a lo resguardado con el resguardo.

La mecha y el combustible me posibilitan el acercamiento a los fluidos, a la combustión, al misterioso y evocador suceso situado en el seno del resguardo.

En "*Ingravidez*" las lozas de piedra roja las elegí por su peso físico, su resistencia y la posibilidad de ser talladas, perforadas y cortadas. Con ellas indago en la función del techo de los santuarios en términos de evocación ascendente.

Los postes los elijo por resistencia estructural, por permitir extensos claros que soportan grandes tensiones físicas y por ser en la actualidad los elementos más socorridos en la construcción en general.

Las piedras basálticas, las elijo por su color, dureza y su difícil segmentación, que en este caso me permiten precisamente indagar en dicha segmentación física aludiendo a las partículas unitarias que se organizan en torno a los santuarios.

En *"un solo"* son dos estereotomías y dos estereografías las que me llevan a la elección de los materiales. Parto de dos sólidos (el cubo y la esfera) a niveles de diseño y debo resolver la disección y la construcción de ambos. Es en el ámbito técnico que se producen las diferencias por las cuales elijo uno y otro material para resolver cada uno de los elementos de esta pieza. Se trata sobre todo de un proceso técnico encaminado a la solución de problemas de portabilidad en los santuarios.

En el *"Cordero"* la elección del uso del aluminio fue determinada por su resistencia a la intemperie y por las posibles manipulaciones de su color y textura durante el proceso de fundición. También elijo el aluminio por su contexto de producción industrial. Aquí indago sobre las relaciones subterráneas que aparecen como sujetadoras de las unidades. Alude a las simientes o cimientos sobre los que se construyen los santuarios.

"La Guardia" está compuesta de dos materiales distintos, el palo de rosa y el aluminio. Aquí el palo de rosa le confiere a la parte de la pieza donde habita, sus propiedades de dureza, color y resistencia. Utilizo el aluminio como contraste del palo de rosa en referencia al color. También, el aluminio me ofrece todas las ventajas del metal, dureza, resistencia, consistencia y su paso por el estado líquido me permite engarces y formas complejas difícilmente logradas en un proceso de extracción. Escojo el palo de rosa como el elemento que determina el principio de la pieza y el aluminio como el elemento resultante de este principio. Aquí, indago en los principios matéricos determinantes y los que resultan determinados en la construcción de los santuarios.

2. La escala de las obras

La escala o formato de una obra tridimensional está asociada al monumento, si es de gran formato, o a la miniatura si es pequeño. El tamaño está relacionado a diversos contenidos; el contenido religioso de las obras de las grandes culturas antiguas, contenidos políticos como las esculturas de los grandes emperadores romanos que mientras vivían se les esculpía de tamaño natural y una vez muertos y deificados se les hacía otra del doble de tamaño. Es decir, la escala depende de la intención que se le impone o desea imponer a la obra, así como de su contexto como las obras de Christo y Jean Claude, que alcanzan enormes tamaños, o las líneas de Nasca que escapan a la vista si no son observadas desde una gran altura.

Hoy en día un elemento de contenido, usualmente presupuesto o invisible, puede engendrar todo un nuevo modo o dirección artística. Este es el caso de la obra de Walter de María, cuyas dos líneas paralelas en el desierto de Nevada, de 1968, aísla la escala y la emplaza como un principio fundamental, es decir la escala deja de ser considerada solamente como un elemento formal y por esto lo considero un elemento de contenido.

No olvidemos que lo importante es cómo ordenar lo pequeño y lo grande. Las piezas grandes, en ocasiones funcionan como marco de las pequeñas y viceversa.

En los formatos pequeños he desarrollado piezas, como ya he mencionado, de exterior simple, de modo que al ser reubicadas, la relación que deba considerarse sea la del exterior de la obra con respecto al entorno, por supuesto considerando los tamaños involucrados, mientras que el interior permanece intacto en contenido y relaciones.

Las obras de mayor escala establecen diversas relaciones con el espacio dependiendo del acomodamiento de sus piezas, tanto que un cambio de espacio podría implicar inclusive la pérdida o por lo menos la transformación radical de su contenido ideológico.

En ambos casos, las relaciones están planteadas desde el formato de la obra. En otras palabras, a sabiendas de que un objeto pequeño es más manejable por la fuerza de un solo ser humano (pudiendo no ser éste el escultor) la posibilidad de su movimiento es mayor, por lo tanto debe considerarse en su estructura esta posibilidad y trabajar con ella. Mientras que en el caso de los formatos mayores, es muy probable que sea el propio escultor quien defina el desplazamiento y emplazamiento de la obra.

Por otro lado, la experiencia del espectador hacia la obra también es afectada por el formato. Recordemos que la tridimensionalidad en la mayoría de los casos implica un desplazamiento del espectador alrededor de la obra, no pudiendo percibirla toda de un solo golpe de vista. Es decir, la interacción de la obra con el espectador a nivel de productor varía dependiendo de las líneas de relación que la obra le plantee, o sea, si el espectador necesita abrir la obra para ver su interior, o si necesita alejarse y acercarse, o si necesita subir o bajar para recorrerla, leerá algo

totalmente diferente a otro espectador, o su lectura será diferente de una obra igual a ésta en forma, pero de distinto formato. Esto también integra un elemento más; la velocidad con que es transitada la obra, "la velocidad de la experiencia". No me detendré aquí, simplemente lo menciono. Pero apasionante, sí suena.

En el "Espacio Propio" la escala está sujeta del todo a su condición de "maqueta" (ya mencione en que términos), así como a la capacidad de ser transportada por un solo sujeto. La necesidad de santuario en el destierro, es el principio sobre la decisión en la escala de esta pieza.

"*Ingravidez*" se ve determinada en su escala por la necesidad de crear una especie de ambiente transitable por el espectador. De aquí que la escala humana halla sido fundamental en su diseño, así también por las determinantes espaciales del lugar donde fue exhibida y para el cual fue creada. Aquí, la situación del santuario en referencia a su entorno y las relaciones espaciales de dicho entorno fueron los ejes de investigación.

"*Un solo*" se encuentra más cercana a la escala de un objeto transitable que de uno portátil, pero mantiene su portabilidad. Su escala es un intento de acrecentar la posibilidad de volumen sin sacrificar lo anterior. En esta ocasión se pone de manifiesto mi indagación en una necesidad primigenia del ser humano, no necesariamente primitivista, que es controlar estereometrías que superan su propia escala y fuerza.

En ocasiones resulta difícil determinar los límites de la escala total de ciertas obras. "*El Cordero*" es un claro ejemplo. Las piezas que le conforman pueden ser consideradas de escala menor, aunque su disposición determina que su dimensión final es mucho mayor que cada unidad. Las líneas que ellas proyectan hacia el subsuelo son imposibles de medir con exactitud, y sin embargo se pueden intuir. Sobre esto precisamente versa esta pieza.

Retorno con "*La Guardia*" al empleo del formato pequeño, con claras alusiones a la "maqueta". La guardia es una suerte de "nota" que me hago sobre las escalas de las piezas anteriores a esta. En ella resumo y con ella concluyo los trabajos que aquí presento. Presumo que la escala de esta pieza indica caminos hacia una intimidad cualquiera.

3. La duración temporal de las obras

“El punto de vista platónico que acentuaba la tradición de la obra maestra fue establecida por el poeta romano Séneca: “Vita brevis est, aere longa”, la vida es breve, el arte perdura. Se esperaba que la obra de un artista le sobreviviera. Esta esperanza se remonta al menos a Safo (siglo VI a.c.), quien dijo que sus poemas le envían la inmortalidad. La realidad-tiempo en la cual vivió la obra de arte no era precisamente la del tiempo histórico: su propia dimensión temporal era una posteridad concebida como una mezcla del tiempo histórico y la eternidad – el arte debía – sobrevivir a través del tiempo histórico y para siempre, como las rosas nunca marchitas de Safo. Con este algo del Alma del artista (su rastro al menos) se convertía también en inmortal. En términos de filosofía griega, la obra de arte había atravesado una frontera metafísica a un nivel igual al de la luna, debajo de la cual las cosas morían.

El Gran Arte, en otras palabras, era mirado como algo que tenía que captar algún elemento de la deidad³⁹. Esta chispa divina en el interior de la obra de arte en su alma inmortal, la cual le permite como ritual mágico, penetrar en los más altos terrenos metafísicos y actuar como un canal que conduce hacia abajo (a nosotros) desde los altos poderes metafísicos, pero manteniéndolos puros. Estamos familiarizados con esta visión.

Es la magia ¿plana? y siempre la que trata de abolir el tiempo histórico. Esto tipifica el arte funerario egipcio, el cual retrató las cosas y lugares de la eternidad y era en sí mismo mágicamente equivalente a estos. Esto va probablemente más atrás, hasta las pinturas Magdelianas en la distante profundidad de las cavernas, hasta donde los cambios del día y la noche no alcanzaban. Aún a pesar de su extremo primitivismo en sus orígenes, esta teoría del arte llegó hasta la Europa romántica y ha sobrevivido hasta el presente.

“Goethe tanto como Propecio – y Dylan Thomas tanto como Goethe esperaron cantar sus poemas en un carro conducido por las musas hacia el cielo.”⁴⁰

Las obras hechas de materiales muy durables - tales como el granito-en el cual los egipcios esculpieron a los faraones, participan de este platónico sueño diurno de trascender la trama de causa y efecto. La idea, por supuesto, es integral a la tradición formalista moderna, la cual está sólidamente fundada en intenciones y pensamientos primitivos.

Es tal vez por esta razón que la obra de arte ha sido tratada como algo que no tiene relación con los asuntos socio-económicos: como si la obra hubiera trascendido la condicionalidad y capturando una chispa de lo divino, se hubiera convertido en algo primario, final. Signos de esta metafísica fluyen virtualmente de las obras hechas en esta asunción, las cuales pueden ser detectadas no sólo por la

³⁹ Thomas Mc Evilly, “En el ademán de dirigir nubes” (extractos).

⁴⁰ Ibid.

durabilidad de sus materiales, sino además por la pomposidad que rodea su exposición estética.

Con igual claridad, una estética históricamente opuesta es afirmada por obras que han sido deliberadamente hechas de materiales y formas efímeras —una metafísica que afirma el fluir y los procesos, el sentido cambiante y de la existencia.

En la actualidad coexisten y conviven estas dos visiones entre otras muchas, posibilitando una serie infinita de combinaciones de temporalidades máticas. El "Espacio Propio" es un claro ejemplo de esto, subrayarlo está por de mas.

El caso de "*Ingravidéz*" realizada en hierro y piedra y dispuesta a modo de instalación temporal, resulta un rompimiento con las instalaciones de carácter efímero que emplean materiales ligeros y en su mayoría desechables. Un acierto suicida (lo defino yo) en términos socio-económicos por encontrarse justo entre "el seis y el uno"⁴¹ de el dado mal caído de nuestro tiempo.

"*Un Solo*" de nuevo presenta una dualidad. Las partes que conforman el núcleo perdurarán mucho más que el cubo de madera que lo contiene. Si el núcleo desapareciese el cubo seguiría manteniendo su integridad mientras que en el caso contrario, la esfera perdería su integridad unitaria. Lo paradójico es que el sustento estructural sea más vulnerable al paso del tiempo que el núcleo. Para mí un claro signo de la situación de los santuarios en la actualidad.

"*El cordero*" en su totalidad está compuesto por las unidades de aluminio y por el suelo sobre el que está dispuesto, me parece imposible disociarlos y ambos componen una pieza donde la duración temporal está relacionada a las raíces primigenias, a la "especificidad del lugar".

"*La Guardia*" tiene como sustento estructural un material (aluminio) más duradero que su núcleo (palo de rosa) en sentido opuesto a "Un Solo". Al desaparecer el núcleo la integridad del sustento estructural no se pierde, simplemente queda vacío, rellenable. Reutilizable.

⁴¹ Simón Marchán Fiz, "Del arte objetual al arte de concepto", Luis Gordillo "Una hermosa época para pintar un cuadro", pág. 439.

d. CONTENIDOS ESPECIFICOS

1. La verticalidad

La verticalidad es el poderoso símbolo que representa la ascensión y el progreso.

"Tanto la psicología como la etnografía permiten asignar al advenimiento de la dimensión vertical el valor de un estadio definido de la toma de conciencia".⁴²

En las culturas precolombinas la verticalidad ha representado un símbolo muy importante; es el símbolo de la verticalidad de lo humano, el signo que distingue al ser humano del resto de las especies en su capacidad "...de ser dotado de un sentido que le permite actuar en función de una realidad invisible, ausente del mundo de las apariencias".⁴³

La verticalidad en mi obra tiene una importancia mayúscula debido a su directa asociación con los términos referentes a los santuarios. La fuerza que nos mantiene pegados al suelo terrestre siempre está presente, su ausencia implicaría el fin de la vida en el planeta. Las fuerzas que se desprenden de esta regla gravitacional han sido consideradas privilegiadas, la verticalidad es una condición humana. Homo sapiens erectus nos llamamos.

La métrica, los números, son elementos primordiales de la construcción. Los Arquitectos u obreros de los materiales primarios partieron apilando piedras, clavando troncos, etc.. siempre hacia arriba.

Considero que en términos estructurales, el dinamismo de una escultura radica en las tensiones reales que ejercen fuerzas reales, como la densidad de un material y su colocación en una u otra área de la escultura; en la relación física de los pesos y su distribución.

El movimiento de la escultura al que se refiere Rodin lo considero tan solo en las texturas finales, sus entradas y salidas.

La verticalidad provee de un sin fin de posibilidades dinámicas sobre todo a nivel base y punto más alto, pero también en todas las relaciones diagonales al interior de la obra, que en muchos casos se proyectan al exterior provocando otro género de tensiones más bien visuales o virtuales, espaciales.

⁴² Jean Chevalier / Alan Gheerbrant, "Diccionario de los símbolos" Edit. Herder, Barcelona. Pg.46

⁴³ Ibid.

2. La horizontalidad

La palabra horizontalidad implica una cualidad de horizontal. Por horizontal nos referimos a alguna línea paralela al horizonte. Conocido éste último como la línea que limita la superficie terrestre a que alcanza la vista del observador y en la cual parecen juntarse el cielo y la tierra.

Es decir, el horizonte solo puede ser considerado como línea en la medida que existe un observador, no se trata de una línea marcada sobre la superficie terrestre y a la que uno pueda acercarse. Pareciera ser algo como la olla de oro encontrada al final del arco iris.

Por ser el horizonte una definición directamente relacionada a alguna situación humana, es lógico que durante la década de los sesenta y setenta se integrara la horizontalidad como principio escultórico.

En términos simbólicos inscritos en la cristiandad occidental, la horizontalidad se considera como la relación humano-humano, la relación de igualdad y en general la relación del mundo con el mundo.

De aquí que predominantemente nos refiramos a lo horizontal, como un camino, como un lugar. (ver cap.III inciso b. Andre)

3. El exterior

Al referirnos al exterior nos referimos al afuera de una cosa, es decir a su parte externa, no tanto al entorno, sino a los elementos de la obra que componen la parte más cercana al espectador.

En algunos casos este exterior se forma por un solo material, una sola superficie y una sola forma. Pero también existen piezas cuyo exterior está formado tan sólo por la continuidad visual de una línea comenzada en la base y retomada en su tapadera o superficie superior.

El exterior representa lo expuesto, lo que se relaciona de manera inmediata con los elementos que rodean una obra y por tanto la parte más vulnerable al medio. De esta forma se plantea como simple (como ya mencioné en capítulos anteriores).

Las formas exteriores en ocasiones son en sí mismas la estructura principal y en otras, la resultante de relaciones internas.

Los santuarios no poseen un exterior único, pero la función de éste resulta relevante y fundamental, en tanto que las relaciones internas en gran medida dependen de él y viceversa. Esto en términos de estructura de sustentación, como soporte.

Pero también, como indicaba Morris en sus *Notas sobre la escultura*, "mientras que la obra debe ser autónoma en el sentido de ser una unidad auto conteniente, en el todo indivisible e indisoluble, los principales términos estéticos no se sitúan en el interior, sino que dependen del objeto autónomo y existen como variables independientes que encuentran su definición específica en el espacio concreto y en el punto de vista físico del espectador."⁴⁴

⁴⁴ Robert Morris, "Continuos project Altered Daily. The writings of R.M" Cambridge (MA), 1993, pg. 56

4. El interior

Por interior nos referimos al adentro de una cosa. En algunas esculturas el interior se encuentra expuesto y en otras protegido, pero siempre antepuesto por el exterior.

El interior es el espacio contenido, protegido, amparado, defendido, procurado. El espacio interior hace alusión a lo que podría habitarlo o que lo habita; el tiempo, los lugares, el conocimiento, alguna liturgia cualquiera, el espacio.

En algunos casos al interior de la obra se presencian sucesos lumínicos de combustión. En otros, las tensiones, ritmos, expansiones, equilibrios, presiones, pesos, etc. producidos por la estructura. A veces el interior contiene algo que no tiene presencia. Se piensa, se intuye, se alude.

Otras veces, se encuentra el vacío no como ausencia, sino como una situación llena de vacío. En estas piezas el objetivo es que el vacío cobre sentido, que la *distancia* tenga forma y pueda conocerse. "Estamos acostumbrados a percibir objetos pero no la forma de la *relación* entre los objetos."⁴⁵

En el caso de las obras aquí presentadas, la mayoría de las piezas proyectan de alguna manera su contenido interno traspasando el exterior, en continuidad de líneas, en prolongación de ritmos constantes, etc.... En el interior acontecen los sucesos, como si el exterior funcionara a modo de batería que al cargarse genera una energía difícilmente contenida por la estructura que la produjo. Por lo tanto el interior se encuentra dispuesto de tal manera que las tensiones recirculen y al final encuentren salida por alguna pequeña válvula.

⁴⁵ Fernando Castro Flórez "La seducción del espacio" "una conversación con Ramón de Soto" del catálogo de Ramón de Soto, UNAM 1998 pg. 33

5. Lo hueco o vacío.

“Moldemos la arcilla para hacer una vasija, pero es del espacio, en donde no hay nada, que depende la utilidad de la vasija.

Horadamos puertas y ventanas para construir una casa, pero es de los espacios, en donde no hay nada, que depende la utilidad de la casa”.

Lao Tse.⁴⁶

Sin hacer referencia directa a la palabra utilidad, lo anterior es buen ejemplo del uso del vacío o de los huecos en mis obras. Este vacío lo equiparo a la distancia que se establece entre el vitral de una catedral gótica y el feligrés en el altar; es evocación. Lo cóncavo contiene, lo vacío evoca.

El encuentro con el vacío puede ser tan pacífico como aterrador, pero el pensamiento se nutre del vacío. Me refiero al pensamiento más profundo, al del ánimo o ánima, corazón, alma, vacío.

¿Un vacío controlado? ¿Existe tal cosa? Ese es mi intento, animar de algún modo el espacio intangible. El hueco o vacío de mis piezas se forma al interior de ellas. Su periferia la delimita la estructura, la contiene el exterior, se compacta o distiende por las fuerzas a su alrededor. El vacío mismo no es afectado por la estructura, pero sí la manera en que es percibido. Por eso hago alusión a la evocación.

Podríamos decir que “espaciar” designa la actividad de dejar libres los lugares. La escultura es una materialización de los lugares que confiere una permanencia a cada cosa y permite a los hombres morar en medio de ellas. También podríamos considerar que el vacío no es una falta sino algo que se pone de manifiesto. Es decir, en la materialización plástica juega el vacío como un acto fundamentador que busca forjar lugares.

⁴⁶ Daniel Reid, “El Tao de la salud, el sexo y la larga vida”, Ed. Urano, Barcelona 1989

e. DESCRIPCION DE LAS OBRAS

1. Descripción y fotografías de la obra

1.1 Espacio propio

Esta pieza es la primera escultura donde trato el tema del santuario. Contiene la mayoría de los elementos que hasta aquí he planteado, tanto a nivel formal, como de contenido y temático. Está realizada en un tipo de madera llamado "Palo de Rosa". Se trata de una madera dura considerada preciosa además de prohibida por el peligro de extinguirse (cabe mencionar que encontré el tronco almacenado en un taller).

También está realizada en plata .920 trabajada a la cera perdida.

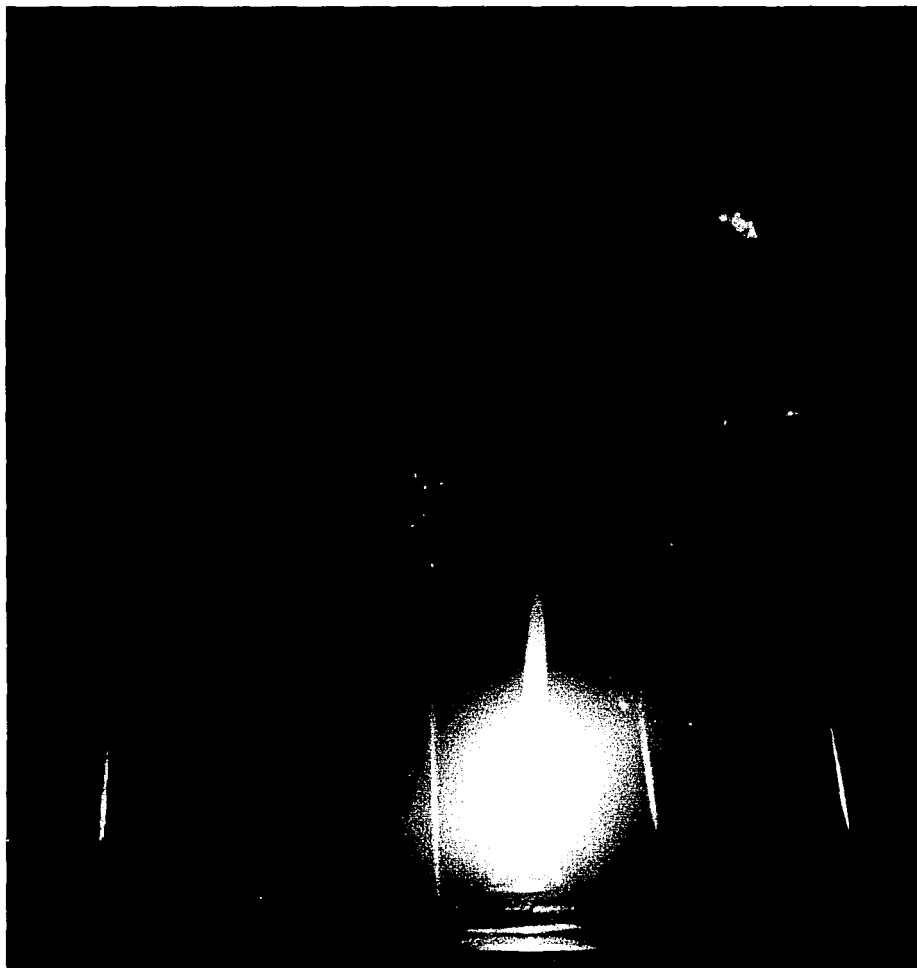
Esta pieza se trabajó del todo desde la base de los materiales, es decir con las materias primas. Importante aspecto considerando sus características formales, creo que esta pieza no podría haberse realizado con materiales reciclados. Fue necesario por su suntuosidad aunque de formato pequeño, recurrir a materiales considerados nobles.

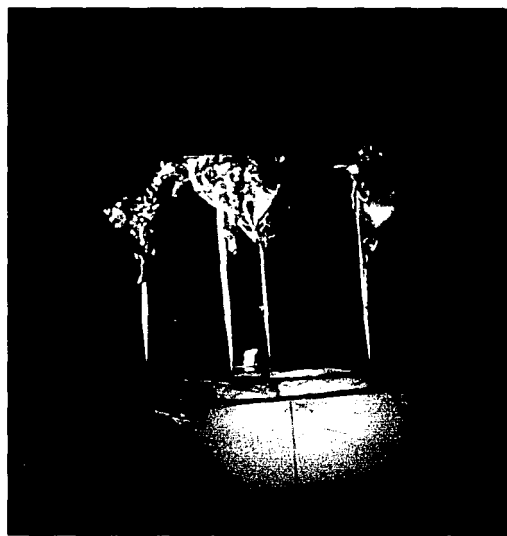
La palabra architéktons (obrero de los materiales primarios) describe bastante bien esta necesidad. Es mi primer encuentro con la escultura construida. Fue realizada en el taller de escultura del Centro de Extensión Taxco perteneciente a la UNAM, donde en coordinación con la ENAP San Carlos y Xochimilco desarrollamos una serie de proyectos que culminaron con una exposición colectiva encaminada a exaltar los valores del diseño en el trabajo platero y dirigida precisamente a los plateros de dicha ciudad que han sacrificado la excelencia por la producción barata en serie.

Cabe resaltar que el uso de la sierra circular fue de vital importancia para el trabajo de la madera. El proceso de transformación del tronco en polín, después en tablas y finalmente en la pieza, concentra en gran parte el discurso contemporáneo de la pieza. El contraste de colores entre la plata y la madera son tan radicales como el peso que sostienen los delgados pilares, así como las formas rectas de vértices agudos contrastan con las formas orgánicas del interior. La simpleza y la complejidad conjuntas.

Un tercer elemento completa la pieza; la lámpara de parafina contenida por la base que permite a una pequeña flama habitar el centro de la pieza. El elemento contemplable que transcurre, que fluye; evocador del tiempo de ese lugar y de los aportados por el observador.

“ ESPACIO PROPIO”
Palo de rosa y plata
0.30 x 0.18 x 0.18 metros
1997





1.2 Ingravidez

EXPOSICION DUAL

La pieza de la que hablaré a continuación debe ser considerada en su totalidad, de hecho considero que es la primer pieza de un concepto nuevo para mí; la escultura "total". Me parece haberlo oído por primera vez en una conferencia que dictaron los escultores Christo y Jean Claude en la Universidad Católica de Chile. Esto es, hacer un intento por extender el discurso a la totalidad del proceso escultórico, es decir considerar a la mayor cantidad posible de los elementos involucrados, desde la planeación, la difusión, la realización y la presentación como parte del trabajo total. Una especie de engranaje mayor del cual la escultura misma resulta ser sólo otra pieza, aunque la mayor. Para esto se requiere como en la obra de Christo y Jean Claude, una gran capacidad de persuasión política, talento organizativo y financiación independiente, así como desempeñar un papel en la sociedad desde el momento de su inicio hasta la cobertura mediática. El marco socio político y económico es una parte importante de la obra.

A continuación trataré de ilustrarlo.

- Proyecto

En el mes de Marzo de 1999 recibí junto con Carolina Navarro Echenique la invitación para exponer en la galería de la Facultad de Ingeniería de la Universidad Diego Portales ubicada en la ciudad de Santiago de Chile, como foro de exposición de nuestro trabajo escultórico. En ese momento nos encontrábamos dirigiendo un proyecto llamado "intervención artística del Barrio Bellavista" que conjuntó a quince jóvenes artistas plásticos de diversas disciplinas y a ocho jóvenes músicos compositores con el propósito de elaborar obras con los componentes de este espacio en particular (Barrio Bellavista). Debido a esto, decidimos elaborar un trabajo que no consistiera en la presentación de nuestra obra escultórica hecha previamente a la invitación, sino en un trabajo elaborado enteramente para esta ocasión y que incluyera: la relación del público asistente a la exposición, las relaciones formales planteadas en la arquitectura de la galería, sus dimensiones, las directrices del espacio, a la comunidad universitaria que conviviría con dicho trabajo y las técnicas que en ese momento estábamos utilizando en otros trabajos.

Ya contábamos con el espacio, con fecha de inauguración, tres meses por delante y cero pesos. Las desventajas de esta situación las conocemos de sobra. Las ventajas: uno tiene la total posibilidad de ir haciendo ajustes en todas las áreas del trabajo casi al mismo tiempo. Esto hace que la reciprocidad de las áreas sea muy dinámica y se va construyendo todo el fenómeno a la vez.

- Procesos

Qué elementos centrales estaban en juego. Primero, se trataba de una galería construida para hacer exposiciones tradicionales. Inclusive la alfombra estaba fija al

suelo y las luces fijas al techo. Esto, al interior de una facultad de ingeniería. Segundo, se trataba de un trabajo más cercano a la instalación que a la escultura de bulto y nosotros estábamos utilizando dos técnicas poco socorridas por los instaladores: La forja y la talla en piedra, es decir, utilizamos materiales que por definición son muy duraderos en un proyecto de características temporales. Sin embargo, el hecho de ser una pieza modular, le permite ser reordenada en relación a otro lugar, pero ya sin el resto de los elementos que en este caso la acompañaban. Es decir, el trabajo no muere ahí, sino que continuará siendo replanteado hasta que termine por encontrar un lugar definitivo o por destruirse.

- Auspicios

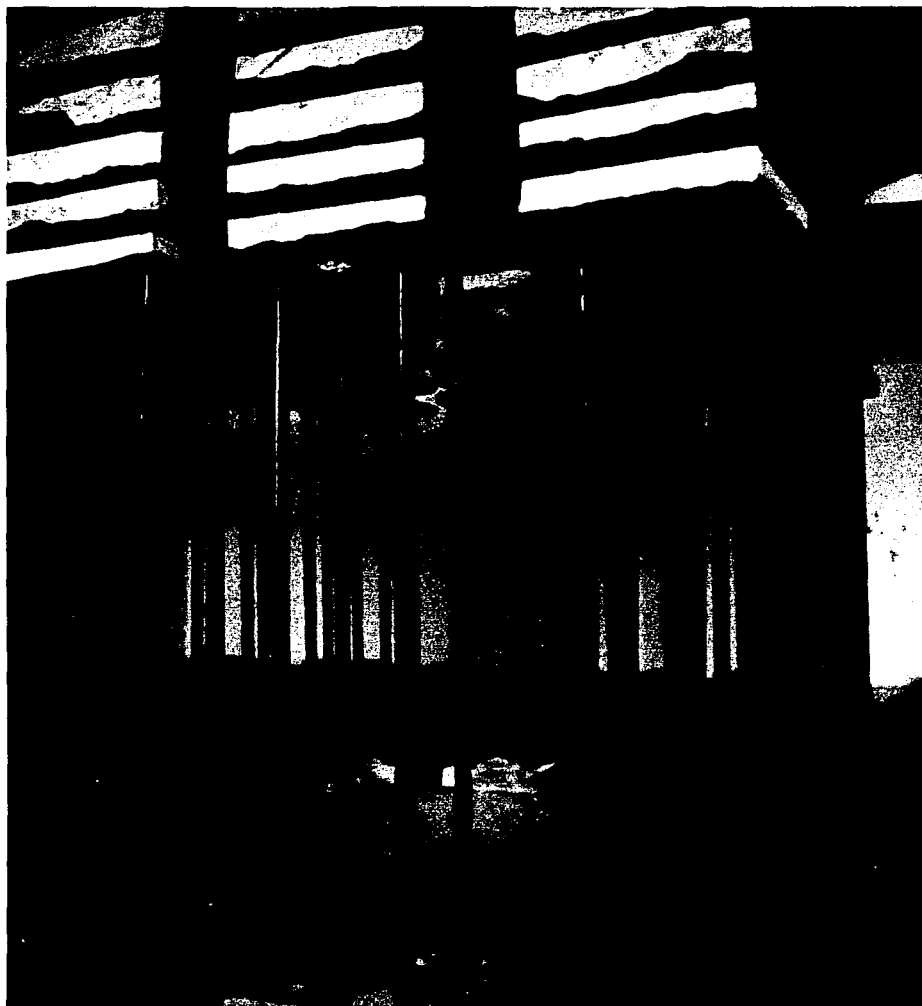
Generalmente es más difícil vender una idea que un objeto. Sin embargo, ésta es precisamente una de las áreas que deben integrarse con urgencia, no sólo al quehacer escultórico, sino al proceso formativo del escultor. Ya no hay mecenas! (por lo menos no tan a la mano). No queda más remedio que "talonear". Este tan denigrado oficio del talón, abre infinidad de posibilidades, dudas y angustias, pero al final de cuentas es un elemento más con el que se debe trabajar, así como lo es la dureza de la piedra o la maleabilidad del metal, o la consistencia de tal o cual tipo de pintura. Y además nos recuerda constantemente los valores y usos que damos a los materiales con los que estamos trabajando, lo cual también implica una fuerte carga de significados que deben tomarse en cuenta en el desarrollo del trabajo. En este caso en particular, logramos que la División de Organizaciones Sociales del Ministerio de la Secretaría General del gobierno chileno auspiciara las impresiones de la publicidad (posters e Invitaciones) con los que el sistema metro nos apoyara. La Dirección de Actividades Culturales nos apoyó con los catálogos. Una ferretería con la mitad del fierro utilizado. Dos canteras con un sustancioso descuento en el costo de las piedras. Por último, la viña Morandé nos apoyó con los vinos de inauguración y Chevrita (quesos de cabra) con los quesos para la inauguración. El resto; nuestros lastimeros bolsillos.

- La exposición

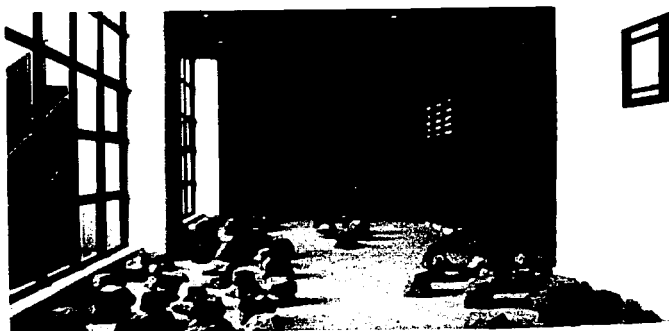
Después de un elocuente discurso de parte de nuestros anfitriones, ingresamos a la sala iluminada, como los arquitectos y museógrafos lo definen, "a lo diamante", es decir con una sola luz al centro de la pieza en forma cenital, y musicalizada por la obra original de Ricardo Santander, quien participó con nosotros en la construcción del ambiente total en la presentación de la obra. Las lecturas fueron múltiples y sin embargo con un carácter muy definido, la disposición de los objetos en el espacio y sus dimensiones obligaron a los espectadores a armar la totalidad de la pieza en sus cabezas, ya que en realidad no se podía percibir toda la obra en un solo golpe de vista. Esto implicó un recorrido que varió según la dirección que cada espectador decidió seguir y la velocidad con que lo hizo. Nos tomamos todo el tiempo para platicar con la concurrencia, lo cual implicó una gran fuente de información sobre los resultados del día. Esto, nos proporcionó respuestas a interrogantes que en ese momento nos estábamos haciendo, así como la puerta de entrada a nuevas formas de hacer escultura y en mi caso particular, la concreción de una serie de elementos que anteriormente tan sólo se insinuaban en mi trabajo.

Compuesta por catorce piezas de piedra y fierro, cada una de 1.80 x 0.30 x 0.30 metros, cuatro barras de fierro y seis piedras. Las piedras fueron seleccionadas dentro de la gama del rojo y fueron cortadas en cuadrados de 30 x 30 cm. Con un lado plano y otro rugoso correspondiente al exterior de la piedra original. Las barras de fierro de 3/4 de pulgada. Cada piedra está soportada en las barras por medio de argollas de fierro sujetas con un tipo de tornillo llamado "prisionero". Las piezas fueron dispuestas en forma rectangular al centro de cuatrocientas piedras basálticas de forma piramidal en una sala de 3 x 6 x 6 metros.

"INGRAVIDEZ"
Piedra y Fierro
6.00 x 6.00 x 3.00 metros
1999







1.3 Un solo

Los elementos interior y exterior he debido mencionarlos por separado por tratarse de un análisis, sin embargo encontrar o señalar claramente los límites entre éstos podría meternos en vericuetos interminables. En realidad se trata de una especie de simbiosis necesaria y fundamental. En esta pieza dicha relación funge un papel predominante.

Compuesta por una retícula cúbica de madera de 1 m³ y 24 piezas de aluminio fundido que conforman una esfera de 70 cm² de diámetro, ubicadas al interior del cubo. La obra es totalmente desarmable, su portabilidad está contemplada en su estructura total, sus unidades (la esfera y el cubo) alcanzan volúmenes considerables. Independientes entre sí y al mismo tiempo indivisibles uno del otro; uno es la estructura del otro.

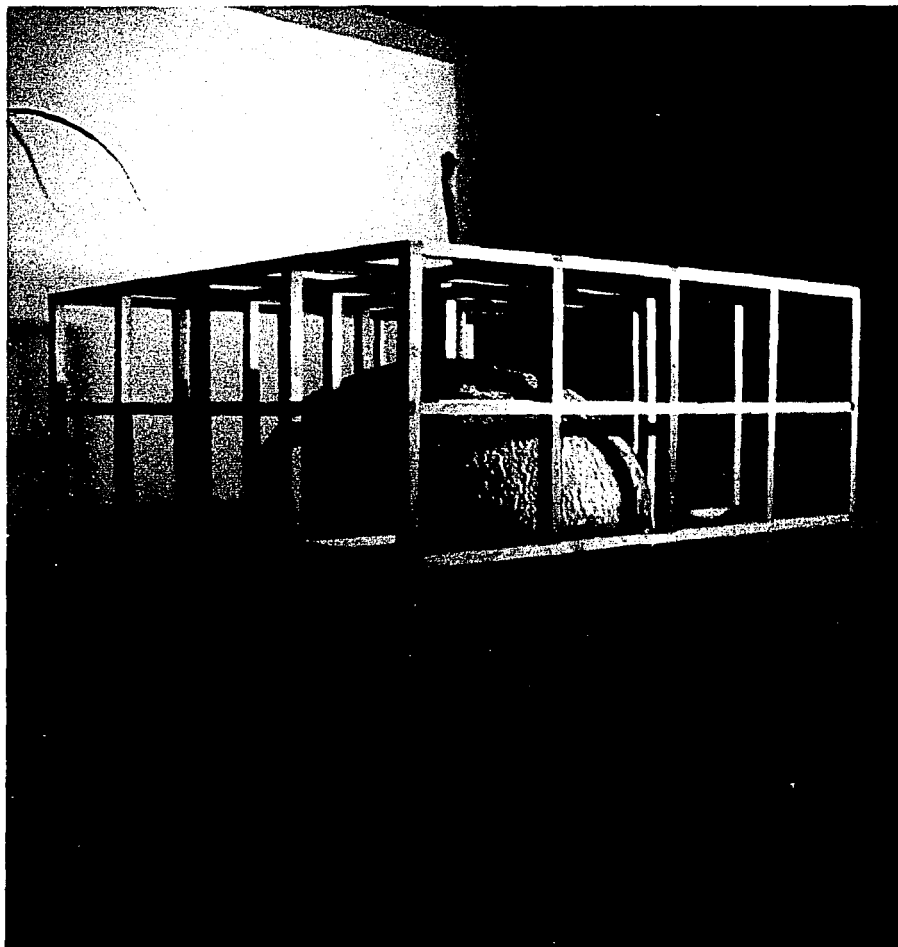
La esfera funciona como el elemento central: el peso, lo infragmentable, la unidad. El cubo es la estructura que soporta, que arma y sujeta; genera una estructura espacial con sus propias convenciones que delimita al mismo tiempo que permanece entreabierta para ser penetrada hasta el núcleo que se encuentra sostenido y contenido en su centro.

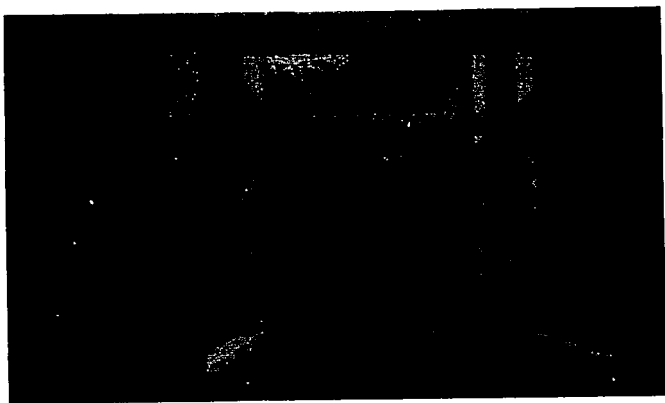
Acceder a dimensiones que sobrepasen los cien kilogramos y el metro cúbico, implica una problemática en relación al traslado y ubicación de una pieza. La razón por la que hago tanto hincapié en el traslado de las obras se debe sencillamente a mi constante traslado de lugar.

En esta pieza creo haber resuelto hasta cierto punto esta problemática. "Un solo" puede ser efectivamente trasladada por "una sola" persona.

La disposición de los elementos al interior de la pieza es muy semejante a las piezas anteriores. A niveles estructurales funcionan por completo de la misma manera.

"UN SOLO"
Madera y aluminio
1.00 x 1.00 x 1.00 metros
2002





1.4 El cordero

Formada por 20 piezas fundidas en aluminio a la arena, dispuesta de manera horizontal y abierta sobre el espacio plano del suelo. Aparece como objeto, como unidad, sin serlo. Es una cavidad abierta, una unidad situada en su entorno. Su disposición obliga al tránsito.

Cada pieza ubicada a 25 cm entre sí, conforman la pieza total que resulta de 2.50 x 1.50 x 0.50 metros.

Esta pieza, de nuevo es de fácil manejo y adaptación. Aquí las pequeñas piezas delimitan el espacio sin cerrarlo.

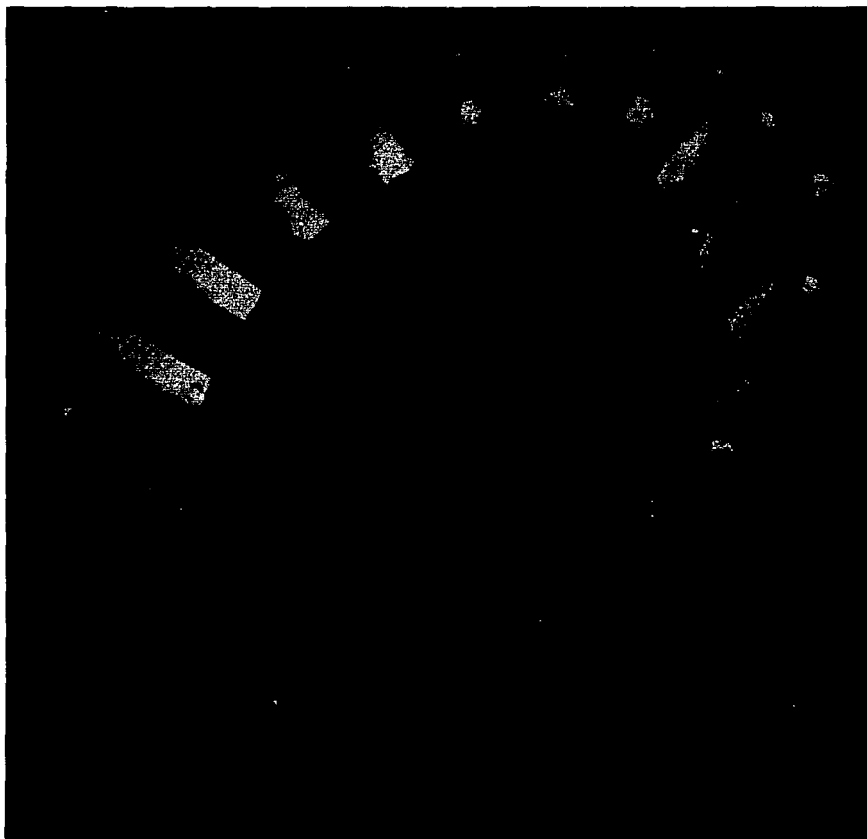
No se trata de un espacio cualquiera, es el lugar personal, el tórax, el más genérico y particular de los espacios, de los lugares.

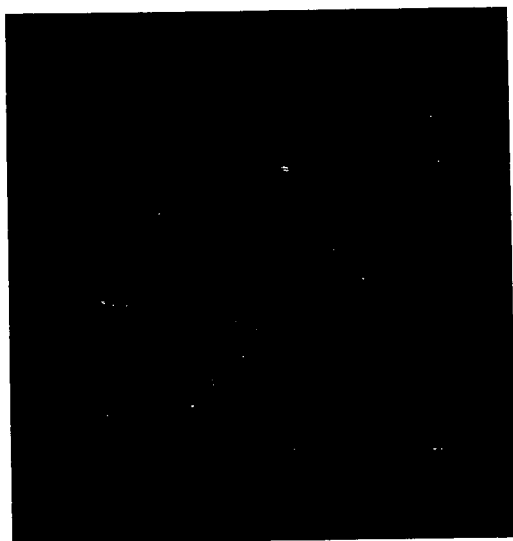
"EL CORDERO"

Aluminio

2.50 x 1.50 x 0.50 metros

2002





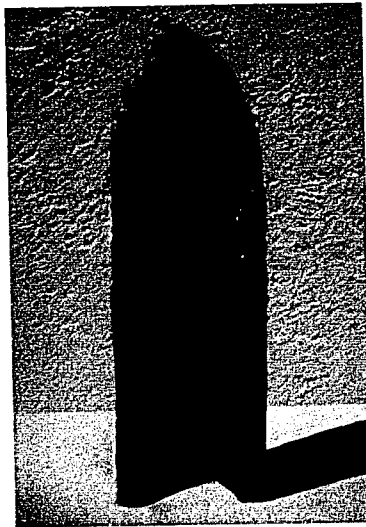
1.5 La guardia

La guardia, pieza de prominente verticalidad, está realizada en madera palo de rosa y aluminio, mide 61 x 16 x 12 cm. Es posiblemente el principio de todas las piezas anteriores. Es cóncava y convexa, se contiene a sí misma y su estructura es su propio cuerpo, como los crustáceos. Su coraza es su esqueleto. El palo de rosa ha sido trabajado con sierras circulares al igual que la pieza llamada "Espacio propio" y el aluminio ha sido fundido en arena a lo verde. Esta es la última pieza que aquí presentaré, aunque definitivamente no la última que realizaré en relación a los santuarios.

La Guardia es un lugar particular, un lugar de resguardo y contemplación protegida. Es una maqueta vertical. Vacía.

"LA GUARDIA"
Madera y aluminio
0.61 x 0.16 x 0.12 metros
2002





2. Técnicas empleadas

Mi recorrido por la escultura ha comenzado recientemente y la obra que aquí he presentado ha sido consecuencia no sólo de la reflexión sobre los temas y conceptos que hasta aquí he mencionado, sino que también son resultado de afortunadísimos encuentros con personas que me transmitieron su conocimiento en el ámbito técnico. Debo mencionar que la gran mayoría de estas técnicas me fueron enseñadas al margen de mi formación escolar o dentro de proyectos específicos como el que mencioné en Taxco. Por ejemplo, tuve que recurrir a la industria para aprender la fundición. Así, en el proceso de estas enseñanzas, retomé los principios básicos de cada técnica y con ellas elaboré mis piezas. Resulta que la enseñanza escolar, por lo menos la que me correspondió en la Academia de San Carlos dentro del Programa de Alta Exigencia Académica, se encontró distante de las más elementales técnicas escultóricas. Por ello he decidido integrar esta sección a mi tesis ilustrando de dónde surgen las piezas que he presentado y las maneras en que he trabajado con estas técnicas.

2.1 Talla directa en piedra

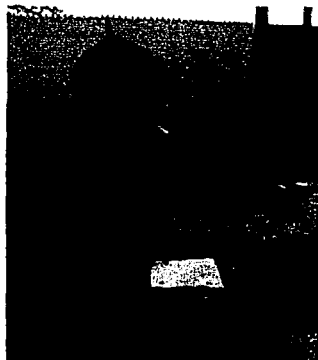
Hace varios años, al decirle a una amiga que me interesaba la talla en piedra, me dijo: "coge una piedra y pégale". Efectivamente, esta frase resume en gran medida la experiencia de la talla de la piedra y es tal vez por esta razón que ésta es una de las técnicas más antiguas conocidas por el hombre. Por tal motivo, las tradiciones y las variantes en los procesos de esta disciplina son muy extensas.

México cuenta con una grandísima variedad de tipos de piedras. Cada tipo presenta sus propios retos debido a su particular composición molecular, que le confiere su propia dureza, color y estructura.

Mi primer encuentro con esta técnica fue en el Centro de Extensión Taxco en su taller de escultura, entonces dirigido por el Mtro. Ignacio Granados.

La pieza denominada "Ingravidez" está compuesta por 84 piezas de piedras calizas y 400 piezas basálticas. La primera etapa de la talla de estas piezas fue el trazo de las formas a tallar. Fue necesario hacer un paramento sobre el cual se pudieran cuadrar los cantos de la piedra y así lograr un eficaz trazado. El segundo paso fue el devaste, que consistió en eliminar el material que se encontraba fuera del trazo y así acercarnos lo más posible a la estructura general de cada pieza.

El devaste consiste en hacer cortes paralelos de profundidad apropiada al perímetro de la forma trazada. Luego de realizar los cortes, cada segmento es devastado con un cincel y texturado con discos de copa, cardas, gradinas o lijas. En el caso de las 84 piezas mencionadas, el terminado de cinco lados de cada una fue trabajado con discos de copa que permiten mostrar el proceso del corte, manteniendo la dirección del disco y la presión aplicada. El lado restante mantuvo la rugosidad natural de la piedra, ya que cada pieza fue extraída de las orillas de los bloques de piedra que median no menos de 3 metros de diámetro.



El uso combinado de herramientas eléctricas con herramientas manuales conceden calidades distintas a la piedra. El trazo de los discos diamantados le confieren una temporalidad distinta a la que ya de por sí carga. El control logrado en los cortes y detalles varían dependiendo de la herramienta utilizada.

Creo que es muy importante enfrentarse a la piedra durante el proceso formativo. Fritz Wotruba decía "...veo en la piedra el único medio verdadero, por que la piedra es el verdadero material del escultor"⁴⁷. Sin llegar a ser tan extremista, creo que sí, en efecto, partir el recorrido escultórico desde materiales tan contundentes como la piedra, plantea una riqueza infinita para el incipiente escultor, por tratarse de un horizonte técnico muy desafiante y exigente.

⁴⁷ Ruhrberg-Schmeckenburger-Fricke-Honnef "Arte del Siglo XX", p. 491, Ed. Taschen, 1999, Köln.

2.2 Carpintería y talla en madera

En tres de las piezas que presento utilicé la madera. En la primera; "Espacio Propio" combiné la carpintería y la talla en madera. El exterior fue trabajado en su totalidad con sierras metálicas de diferentes dentados, rescatando así los valores que he mencionado y que confieren los discos a los materiales. También utilicé gubias para tallar el interior de la pieza produciendo incisiones de ritmos menos continuos que los provocados por los discos y produciendo una especie de enlace entre las líneas rectas del exterior y las formas caprichosas de la plata fundida.

En la tercera pieza; "Un solo", la madera fue trabajada con sierras, serruchos y taladro. En este caso la herramienta le confirió al material cualidades que generalmente se hallan en materiales de producción industrial. Cada fragmento es idéntico a los demás y sus únicas particularidades se encuentran en las formas de la veta que atraviesan cada pedazo.

En la pieza denominada "La Guardia" los cortes hechos con las sierras son elementos centrales del carácter de la pieza. La profundidad y la exactitud con que la sierra de banco puede ser controlada, permiten incidir el material con firmeza. Las gubias para tallar me permitieron controlar sobre todo el ensamblaje del aluminio con la madera.

El trabajo de la madera es uno de los más variados y comparte muchas similitudes con la talla de la piedra, en tanto que son procesos escultóricos por extracción. El material impone un rigor muy variado de pieza en pieza, debido a la particularidad con que cada trozo de madera está conformado. Sus vetas, su color, dureza y cambios de dirección, imponen un horizonte infinito de posibilidades y obligan a buscar soluciones específicas en cada caso.

2.3 Forja

Fue en la Universidad Finis Terrae, en la ciudad de Santiago de Chile donde inicié mis primeros trabajos en forja. Fue Jessica Torres, la entonces Jefe del taller de escultura quién dirigiera mis primeros ejercicios.

La forja es la técnica que se utiliza para dar forma al metal en caliente. En gran medida el trabajo depende de la concentración sobre la labor que se está desempeñando. Mientras que el hierro se está calentando al fuego, uno debe representarse mentalmente las operaciones a que debe ser sometido el metal inmediatamente después de que se haya calentado.

Muchas de las herramientas necesitan ser creadas por uno mismo debido a la especificidad del trabajo a realizar. Los punteros para trabajar la piedra, son hechos y templados a través de esta técnica. Las obras que presento como referencias también fueron ejecutadas en una combinación de fundición y forja.



La forja permite infinidad de posibilidades de enganches, formas y soluciones técnicas, debido a la extrema maleabilidad que el metal adquiere en su estado candente y de la resistencia que el metal tiene en frío.

Esta bellísima técnica representa un gran reto de coordinación mental y física. Todo el cuerpo se activa al ritmo del sube y baja de la temperatura del metal.

2.4 Fundición a la cera perdida

“Sonia”
Bronce, fierro y terracota
 Fundición a la cera perdida y
 forja
 0.22 x 0.28 x 0.15 m.
 1998



La fundición es también una de las técnicas más antiguas de la historia occidental. Esta técnica ha logrado niveles de perfección sumamente sofisticados; moldes cada vez más ligeros y resistentes, componentes químicos de alto rendimiento y volúmenes increíbles manejados por máquinas hidráulicas y computarizadas.

Para poder echar mano de esta técnica como insipiente escultor, tuve que recurrir a los rudimentos más elementales; tambos de petróleo perforados y utilizados de cabeza, ladrillos de construcción y sopletes caseros.

A continuación detallaré el modo casero para fundir, el cual desarrollamos en el taller de escultura de la Universidad Finis Tέρrea, en la ciudad de Santiago de Chile bajo la supervisión del Mtro. Roberto Bascañán (fundidor).

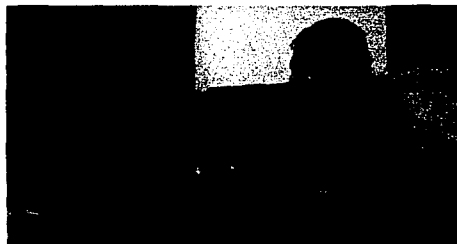
- Preparación de la cera

El primer paso es la elaboración de la cera con la que se va a modelar la pieza a fundir. Cada fundidor prepara la cera según sus preferencias. Los elementos que yo uso son la cera de abeja y una resina (puede ser copal o damar). La dureza de la cera depende de la cantidad de resina que se le aplique. Yo utilizo 70% de cera y un 30% de resina. La dureza buscada depende también del clima, es decir entre más calor es mejor que la cera sea más dura y si la temperatura ambiente es baja, resulta mejor que la cera sea blanda. Esto, debido que al modelar, si la cera es demasiado dura se invierte mucho tiempo en amasar, y si es muy blanda y hace mucho calor, la cera tiende a deformarse con gran facilidad y a quedarse pegada en los dedos y herramientas entorpeciendo el modelado.

Yo prefiero modelar partiendo de estructuras generales formadas con la cera dura para poder estructurar la forma de manera sólida. Después enfío y aplico capas de cera más blanda para facilitar el detalle. Enfío de nuevo y modelo con herramientas calentadas, con un mechero que trabaja con alcohol industrial. Como cualquier material, la cera tiene su propio tiempo y ritmo de trabajo. El registro de este tiempo y ritmo queda fielmente impreso en la pieza final.

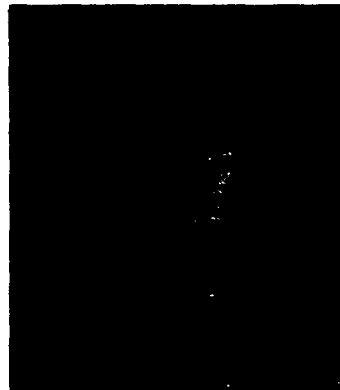
- Modelado de la pieza

Se modela la pieza y se le colocan los gitorios o coladas, que son cañerías por las cuales entra el metal y por donde salen los gases producidos por la combustión. Estos gitorios o coladas se colocan de modo estratégico dependiendo de la forma de la pieza. Lo importante es saber que el metal debe entrar de un solo golpe hasta la parte más baja de la pieza y de ahí comienza a subir hasta las partes más altas de donde deben salir otros gitorios o coladas para evitar que el metal se detenga en su camino a la superficie del molde. Debido a la forma de las cuatro piezas fundidas en "Espacio Propio", puede utilizar las mismas piezas como gitorios o coladas conservando la impresión de la inyección del metal.



- Molde

Se lava la pieza con alcohol, esto para que la capa de investimento (que no es otra cosa que un tipo de yeso usado por los dentistas) se fije a la cera, rescatando así todos los detalles del modelado. Se ubica el "cubilete" que es un cilindro metálico y se rellena con investimento más grueso.



- El Horno

El horno para quemar los moldes se prepara con ladrillos de construcción o cerámicos. Colocamos una especie de cama de ladrillos en el suelo, dejando un

canal de aproximadamente cinco centímetros de ancho que atraviesa por el centro de esta cama. Por este canal saldrá la cera y uno podrá ver con la ayuda de un espejo el proceso de la quema. Se coloca el molde de cabeza con la punta de los gitios o coladas sobre el canal. Se construye una pared circular alrededor del molde dejando siempre media pulgada entre ambos y dejando dos huecos para los sopletes. Se cierra el horno y se recubre con lodo.

La duración de esta quema varía según el tamaño y la cantidad de moldes insertados, así como de la intensidad de los sopletes. Esto puede durar entre dos a diez horas (por regla general dos horas por cada kilo de investimento usado en los moldes). Cuando los moldes se encuentran al rojo vivo, la cera ha comenzado a quemarse. Se puede ver a través del canal una flama (como la producida por una vela) que sale de los gitios o coladas. Cuando esta llama desaparece, se debe elevar la temperatura del horno metiendo madera por el canal. Se verifica que la cara del molde que se encuentra abajo esté al rojo vivo y se suspende la quema .



En "Espacio Propio" utilicé una máquina centrífuga que inyectó el metal al molde, dejando éste inserto en el espacio que dejó la cera una vez quemada. En esta pieza recurrí a la cera perdida para poder modelar sobre la estructura de madera y los pilares de acero de manera directa.

La fundición a la cera perdida permite ejecutar piezas de minucioso detalle y recuperar en el metal todo el movimiento, elasticidad y maleabilidad de la cera.

ESTA TESIS NO SALI
DE LA BIBLIOTECA

2.5 Fundición a la arena

La fundición a la arena echa mano de diversos procesos, entre ellos el llamado Shell y a lo Verde. Este último es el que he utilizado y el cual comentaré a continuación.

Este proceso es posiblemente el más antiguo en la historia de la fundición. En general es muy simple de entender. El principio es una huella producida por presión en la arena y esta huella es rellenada con el metal en estado líquido.

En la actualidad contamos con un material muy dócil y fácil de modelar; el uniel. Este material permite ser utilizado por su pronta reacción al calor como original al momento del vaciado, debido a que se consume rápidamente al entrar en contacto con el metal fundido.

1. Se modela la pieza con herramientas manuales como las escofinas, las lijas, sierras, serruchos, cuchillos o en general cualquier herramienta que permita la extracción de material del bloque de uniel. También pueden utilizarse cortadoras eléctricas.

Durante este proceso se deja la huella directa del tallado y la dirección de la extracción e incluso la velocidad con que fue extraído el pedazo.



2. Se colocan los gitos o coladas, que a diferencia del vaciado a la cera perdida, se ubican en la parte superior de la pieza.
3. Se entierra la pieza en una mezcla de arena sílica y un aglutinante. En este caso utilicé una malla 100/110 (el número corresponde a la malla utilizada para cernir la arena) y como aglutinante utilicé bentonita sódica, en proporciones de 10% de bentonita y 4% de agua. Esta mezcla permite que al irse compactando cada 10 centímetros, a una presión de 9 puntos sobre 100, se formen las paredes que contendrán al metal una vez vaciado. Aquí se puede jugar con las variantes de presión que producen efectos distintos en el volumen de la pieza terminada. Así también el tipo de malla utilizado influye en la textura granulada de pieza fundida.

4. El horno de fundición

Resulta fundamental poder improvisar en el taller soluciones para lograr los cometidos, siempre poniendo especial atención en la seguridad personal. El horno de fundición que he usado, fue construido de una vieja fragua. Le adapté un soplador más.

La primera acción es encender la fragua con el crisol de grafito adentro. Se cubre al igual que el horno para quemar los moldes, pero con ladrillos cerámicos ya que la temperatura es mucho mayor. Se termina de cerrar el horno dejando una abertura superior, suficiente para introducir el metal paulatinamente. En este caso el metal fue adquirido de desechos de utensilios domésticos, partes de autos, latas y cancelería. Los colores de la pieza sin patinar, dependen de este proceso.

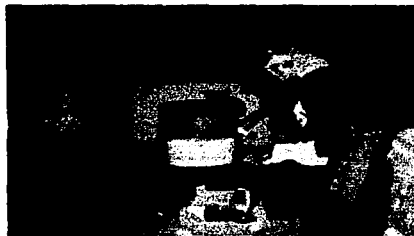


Una vez cubierta la pieza hasta los gitios o coladas, se prepara el caldo en el horno, elevando el metal a una temperatura de 700 grados para desescoriar y a 705 grados para vaciar (por tratarse de piezas de aluminio)

5. Vaciado

Una vez que el metal se ha terminado de fundir, se descubre la parte superior del horno y se toma el crisol con unas grandes tenazas. Se coloca éste sobre el soporte para vaciar, que es un artefacto de mango largo y un aro en la punta, en el cual cabe el crisol. Una vez ahí, se inclina el crisol y con la ayuda de una varilla se extrae la escoria que fue previamente aglutinada con ayuda de algún descoriador especial o en su defecto, sal. Inmediatamente se procede a vaciar el metal a través del orificio más grande llamado "copa" hasta que se pueda ver el metal en la punta de los otros gitios o coladas.

Se deja enfriar la pieza durante un tiempo variable, dependiendo de su tamaño y sus características formales. Esta parte es la final y la más emocionante. Tarkovsky trata majestuosamente este momento en su película "André Rubliov". Obligada obra para todo aquel que se encuentre vacilante con respecto a su vocación artística.



Esta técnica es muy veloz en el manejo de volúmenes de mediana y gran escala. Las texturas se traspasan muy bien del original al trabajo final y dotan al metal de un carácter vigoroso que difícilmente logra a través de otras técnicas.

IV CONCLUSIONES

Concluir o finalizar en términos estrictos resulta casi imposible. Esto debido a que principalmente una licenciatura presume un proceso de aprendizaje y formación amplio más que una investigación concreta. Lo menciono por que inclusive este trabajo, no refleja todo el andar por esta licenciatura. En lo personal, decidí penetrar en la escultura como quehacer central, sólo hasta el penúltimo año de la carrera.

- Quedan plasmados pensamientos y líneas de trabajo adquiridos en otras áreas de la plástica.
- Queda el principio del oficio del pensar "plásticamente".
- Queda el trabajo de los talleres, que resulta fundamental en el proceso de trabajo personal.
- Sobre todo queda la enseñanza de algunos sabios maestros y compañeros.

En referencia directa a este trabajo me acercaré lo más posible a una serie de conclusiones.

- Los componentes del término santuario o de los santuarios en general, son elementos primarios de investigación, en tanto que aluden a preceptos arquetípicos como son la idea del tiempo y el espacio.
- El uso del santuario es el cambiante, sus géneros, sus preceptos. Pero en relación a la orientación y al conteo del tiempo, mi percepción es que conservan su primigenio valor. Tal vez la suntuosidad se ha desplazado de los espacios religiosos a los financieros, pero en general siguen siendo santuarios. *(Cabe señalar que me refiero a occidente, no en vano fueron las Torres Gemelas el blanco de los ataques aéreos y no alguna catedral).*
- A niveles particulares, cada individuo se relaciona con estos santuarios en muy diversos niveles, pero en términos generales las relaciones planteadas a partir de cualquier santuario, afectan la existencia del ser humano.
- El tiempo y el espacio son dimensiones cambiantes, inclusive muy replanteables.
- La escultura también es una dimensión cambiante.
- El ser humano tiene el inmenso privilegio de seleccionar y más aún crear "cosas" desde las cuales elaborar sus concepciones temporales y espaciales.

- La metodología de trabajo en la escultura también debe ser cambiante y debe ser materia de trabajo al igual que la temática, la materia, la forma y todos los componentes que se le puedan atribuir.
- Las obras que aquí he presentado, han sido demarcadores dentro de un marco investigativo que ahora se encuentra dirigida hacia el espacio público y en otra vertiente hacia el trabajo con el video y la mecánica, donde los ejes centrales de investigación son la secuencia, la velocidad y la duración.
- La supervivencia del escultor es fundamental para lograr su objetivo.

Concluyo, asegurando que no tengo la menor idea de que final le depara al universo. (Cáp. II b.) sin embargo, me despido con la siguiente reflexión:

“Por que en parte conocemos , y en parte profetizamos;... Ahora conozco en parte; pero entonces conoceré como fui conocido. Y ahora permanece la fe, la esperanza y el amor, estos tres; pero el mayor de ellos es el amor.”

Primera epístola del apóstol San Pablo a los Corintios Cáp. 13 vers. 9,12 y 13.

BIBLIOGRAFIA

- M. Merleau-Ponty, "Phénoménologie de la perception", Londres, 1962.
- Talcott Parsons, "Societies", Nueva Jersey, 1966.
- Diccionario Internacional, Simon and Schuster, Prentice-Hall Hispanoamericana, S. A.
- Kant, "Von dem ersten Grunde des Unterschiedes de Gegenden in Raume, en" , Gesammelte Werke, Akademie Ausgabe, Vol. II.
- Diccionario Porrúa de la Lengua Española, XXV edición, Ed. Porrúa, S.A., México 1985.
- Diccionario de la Lengua Española, XXI edición, Tomo II, Madrid 1992.
- Diccionario Porrúa de la Lengua Española, XXV edición, Ed. Porrúa, S.A., México 1985.
- A. Einstein, "Geometrie und Erfahrung", Berlín, 1921.
- H. Reichenbach: The Rise of Science Philosophy, Ed. Castellana: Moderna filosofía de la ciencia, Madrid 1965.
- Webster's Ninth New Collegiate Dictionary, Merriam-Webster Inc., Publishers, Springfield MA. USA.
- Christian Norberg-Schulz, "existencia, espacio y arquitectura", Editorial Blume, 1973.
- Jean Piaget, "Psicología de la inteligencia", Ed. Castellana, B. Aires, 1966.
- Jean Piaget y H. Inhelder: The Child's Conception of Space, 1956.
- Dagobert Frey, "Grundlegung zu einer vergleichenden Kunstwissenschaft, Viena, 1949.
- Ramón de Soto, "Arquitectura del silencio", (catálogo exposición Academia de San Carlos, UNAM, México D.F. 1998).
- Raquel Tibol, "Fuentes y procesos en la escultura de Jorge Yázpik, catálogo Galería Metropolitana, UNAM, 1996.
- Thomas Mc Evilly, "En el ademán de dirigir nubes" ,(extractos).

- Simón Marchán Fiz, "Del arte objetual al arte de concepto", Epílogo sobre la sensibilidad Postmoderna, 1986.
- Jean Chevalier / Alan Gheerbrant, "Diccionario de los símbolos" Edit. Herder, Barcelona.
- Klaus Honnef, Arte contemporáneo, Editorial Taschen.
- J.W. Lillico, "Manual del herrero", Editorial Gustavo Gili S.A.
- "Jorge Yázpik, esculturas", (catálogo exposición Museo Arte Moderno, México D.F. 1997).
- Herbert Read, "Modern sculpture, a concise history", Thames & Hudson work of art, London 1964.
- A Brief History of Clocks: From Thales to Ptolemy, By Jesse Weissman, www.perseus.tufts.edu
- Beehler, Roger E. and Michael A. Lombardi. *NIST Time and Frequency Dissemination Services*, *NIST Special Publication 432, revised 1990.
- Breasted, James H. "The Beginnings of Time Measurement and the Origins of Our Calendar," in *Time and its Mysteries*, a series of lectures presented by the James Arthur Foundation, New York University, New York: New York University Press, 1936.
- Carver, Thomas H. "Keeping Time," *American Heritage of Invention & Technology*, Vol. 8, No. 2 (Fall 1992).
- Cowan, Harrison J. *Time and Its Measurements*, Cleveland: World Publishing Company, 1958.
- Robert Morris, "Continuos project Altered Daily. The writings of R.M" Cambridge (MA), 1993, pg. 56
- Ruhrberg-Schmeckenburger-Fricke-Honnef "Arte del Siglo XX", Ed. Taschen, 1999, Köln.