



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO**

**ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS**

**Consideraciones respecto a la escultura en la creación de ambientes.  
(Una propuesta personal.)**

**TESIS.**

**Que para obtener el título de:  
Licenciatura en Artes Visuales.**

**Presenta: Ricardo Altamirano Urióstegui.**

**Director de tesis:**

**M. A. V. Pablo Estévez Kubli.**

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**

**México.D.F. 2002.**



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



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



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

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

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

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



A ti mamá que en este pequeño logro tienes mucho que ver.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la  
UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el  
contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Altamirano Unzueta

Alcanda

FECHA: 22-10-02

FIRMA: [Firma]

**Índice.**

**Introducción.**

**Capítulo 1: "Algunos cambios acaecidos en la obra de Arte tridimensional Durante el siglo XX."**

- 1.1. Años determinantes (1945-1955).
- 1.2. Un nuevo objeto (1910-1955).

**Capítulo 2: "Las fronteras tienden a desaparecer (1963-1983)."**

- 2.1. La llamada Escuela Británica de Escultura (1963-1965).
- 2.2. La Escuela Británica se consolida.
- 2.3. El Minimal Art.
- 2.4. La Escuela Británica (1970-1985).

**Capítulo 4: "Desarrollo de mi trabajo e influencias personales".**

- 3.1. Primeras obras (1997-1998).
- 3.2. Inicia una evolución conceptual en mi obra.

**Capítulo 4: "Realización del proyecto final".**

- 4.1. Mi postura respecto a la obra de arte tridimensional en estos días.
- 4.2. El ambiente (enviroment).
- 4.3. Proyecto final.
- 4.4. Aspectos conceptuales.
- 4.5. Aspectos simbólicos.
- 4.6. Bocetos preparatorios.
- 4.7. Realización final de la obra.
- 4.8. Aspectos Formales.

**Conclusiones.**

**Apéndice 1.**

**Apéndice 2.**

**Bibliografía.**

## Introducción.

Es una preocupación común para todo escultor contemporáneo la relación de su obra con el espacio que la rodea y con el que interactúa, ya que una escultura es una forma sólida que ocupa un sitio físico, un espacio delimitándolo por su contorno. Pero también se establece de una manera mas dinámica un desenvolvimiento en el espacio de la pieza hacia fuera, existe en mi un gran interés por esta conexión que se establece entre masa y entorno; que es todo aquello que está a nuestro alrededor (producto de la sociedad o no, natural o artificial) incluso pertenecemos a este alterándolo día a día en sus características sociales, físicas, de ambiente y económicas.

Se debe ver a la escultura y en general a toda obra de arte como un mensaje social, estético y psicológico que ingresa en el entorno alterándolo, una obra de arte es reflejo de su tiempo y de las emociones y psicología del creador; este es el puente que lo une al espectador.

El lograr este nexo es fundamental en mi propuesta personal, sustentada y avalada por la presente tesis. Claro sin hacer a un lado ninguno de los valores tanto evocativos como los referentes a la composición que al ser desarrollados de una manera coherente dotan a la obra de contundencia y unión en lo conceptual. En cada obra de mi autoría aquí expuesta recalco el proceso intelectual entendiéndolo como la investigación y desarrollo del mensaje a comunicar que les da origen.

Desde principios del siglo XX se impone el espacio como elemento formal en la tarea de un escultor, se descubre su relevancia latente, prácticamente todo artista de la tridimensión se vuelca a explorar de una manera intensa este punto algunas veces menospreciado anteriormente. Ejemplos hay muchos como el manifiesto realista de Naum Gabo (Rusia 1890-E.U.1977) publicado en 1920 que enuncia *Negamos el volumen como expresión del espacio. Rechazamos la masa física como elemento plástico. Consideramos el espacio como un elemento nuevo y absolutamente escultórico, como una sustancia material.* <sup>1</sup>

Un punto interesante es la negación tajante de la masa como poseedora de propiedades plásticas, la masa se encuentra unida de una manera inherente al material y es dueña de características físicas. Y debido a la conceptualización y manipulación que la dotan de una forma estética adquiere dimensiones evocativas incluso poéticas. Otro punto fundamental que se aborda en esta tesis es el trabajo de los materiales y el papel que tienen en mi obra. La elección de los mismos y su conversión a la forma proyectada no obedece solo a valores prácticos sino expresivos y estéticos.

Esta búsqueda intelectual a fin de poder sustentar mi obra obedece al anhelo de lograr la auténtica conjunción del ser que crea, piensa y se vale de las herramientas y el material con el único fin de poder comunicar mis emociones y/o lo que me motive en un momento determinado.

1- Wittkower Rudolf, *La escultura procesos y principios.* (Traducción de Fernando Villaverde) 3ra edición, España. Ed. Alianza Forma, 1992, pp 452 ils, cita página 309.

Ahora bien la obra que se presenta en esta tesis va por dos líneas; que procederé a esbozar; primero el entorno que es todo lo que se encuentra a nuestro alrededor que convive y delimita en un espacio y tiempo con nosotros y que junto a la obra se convertirá en el mensaje dirigido al público.

Segundo la obra de arte tridimensional viéndola como una exploración y realización de formas que enuncian un concepto, que para poder lograrlo se da la ampliación en la gama de materiales que conforman mi experiencia artística, junto con el proceso de fundamentación que ya he citado. Este estudio incluirá el analizar la obra de ciertos escultores y movimientos artísticos como el *Minimal Art* y la Escuela Británica de Escultura incluyendo textos teóricos y obra de los autores que influyen en mi proceso creativo, y por otra parte la temática ya que su origen es muy variado puede ser de la literatura u otra manifestación del ser humano como una cuestión social, o todo aquel instante y hecho que propicia una reflexión.

## **Capítulo I. Algunos cambios acaecidos en la obra de arte tridimensional durante el Siglo XX.**

### **Años Determinantes. (1945-1955).**

Algunos teóricos como Herbert Read o Clement Grenberg se han dado a la tarea de definir a la escultura del siglo XX, su trabajo influye aun en estos días, en que las posturas sobre el tema son muy variadas. Incluso hay quienes la han desacreditado de una manera tajante. Tal es el caso a mi parecer de Rudolf Wittkower que considera sólo escultura aquella pieza hecha por una intervención directa sobre un material escultórico clásico. Comenzaremos por hacer una revisión de la escultura en las últimas décadas del siglo XX y de los predecesores de esta nueva condición para poder vislumbrar una definición de lo que es la escultura y la obra de arte tridimensional de hoy en día.

Después de la Segunda Guerra Mundial el desarrollo de la escultura parece no tener cohesión para algunos críticos. Herbert Read es un claro ejemplo de esta situación cuando afirma:

*Continuamos llamando escultura a toda libérrima obra tridimensional de arte plástico, pero el período moderno ha visto la invención de obras tridimensionales de arte que no han sido en modo alguno esculpidas ni siquiera modeladas. Están edificadas como arquitectura o construidas como una máquina. Será necesario elucidar estas distinciones y tratar de justificarlas estéticamente. 2*

No hay que olvidar que un hecho contundente es que la historia del arte, en particular a partir de la posguerra y en algunas ocasiones hasta la actualidad ha sido escrita por ciertos críticos basándose en la cronología de los movimientos pictóricos que van sucediéndose en oposición, al que le antecede. Por esta razón la historia de la escultura permanece un tanto separada de la historia del arte moderno, que se escribe a veces tomando solo a la pintura en cuenta. Tal vez sea el error en que incurre Read propiciado por varios hechos como el que la escultura se ha alejado de papeles que venía desempeñando desde hacía siglos. Como el estar adosada a la arquitectura debido al desarrollo de esta rama del arte, y la función social de conmemoración de un hecho histórico con la consiguiente posibilidad real de educar a la población sobre su pasado como pueblo y comunidad.

Con esto en definitiva no podemos negar el cambio que ha sufrido el concepto hasta ese momento de lo que es la escultura y que trataremos de descubrir en este capítulo. Comenzaremos analizando la postura de Rosalind Krauss (3) establecida a mediados de los años 80 con respecto a la escultura, plantea que esta categoría ha sido expandida, ampliada y no muy bien delimitada como antaño, ahora ya es un término cultural que se extiende para incluir casi cualquier cosa. Sin embargo para ella la Escultura es una categoría históricamente limitada y no universal, ya que a su parecer la escultura se encuentra unida a la representación conmemorativa con un lugar específico para estar ubicada.

2.-Read Herbert, *La escultura moderna*. 4ta edición. México. Ed. Hérmes 1985, pp225 ills, cita página15.

3.-Krauss Rosalind, *En la posmodernidad*. (Traducción de Luis Escobar Bareño) 2da edición. México. Ed. Kairos, 1998, pp264 ills.

Y maneja un simbolismo que abarca no sólo a la forma en sí, sino al lugar donde se instala y donde señala una fecha o acontecimiento en particular en su composición y temática unida a la representación humana, de un personaje y una fecha, la escultura es figurativa y vertical adosada a un pedestal que cumple una función de exaltación. La escultura pasa a ser parte de un lugar concreto y específico indicando un acontecimiento en particular con una lógica de señalización y representación.

En contraparte para Bernard Ceysson (4) actualmente la definición de escultura surge a partir de la noción de una correlación con el espacio, de renuncia en muchos casos a la representación imitativa, figurativa y sobre todo rechazando al objeto ornamental y al monumento.

En el inicio de este cambio para Bernard Ceysson existen varios puntos que lo propician, no podemos hacer a un lado la participación de Auguste Rodin (Paris 1840-1917) y Constantin Brancusi (Pestisani 1876 - Paris 1957) e incluso de algunos pintores como Henri Matisse (Francia 1869-1954) o Pablo Picasso (España 1881-1973) que en algún momento se adentran en la escultura. Pero no hay que pensar que la escultura moderna y contemporánea sólo se ha desarrollado a partir de los autores ya mencionados

¿ Quién podría olvidar actualmente las aportaciones de Marcel Duchamp (1887-1968) o de los Constructivistas Rusos como Vladimir Tatlin (1898-1957)? . Más adelante ahondaremos en las mismas, ahora bien no podemos tampoco hacer a un lado los cambios sociales e incluso políticos que se suceden y en gran medida afectan el desarrollo del arte y en particular de la escultura y su definición hasta ese momento. La situación emocional y social prevaleciente después de la Segunda Guerra Mundial es el horror como condición general. El arte aparece entonces como un elemento de salvación y redención de la humanidad. Hay que reconstruir, el arte es el único capaz de restablecer los valores perdidos. Incluso Herbert Read en 1948 afirma:

*"El escultor debe salir al exterior a la iglesia y al mercado, al ayuntamiento y al parque publico, su obra debe elevarse majestuosamente por encima del ágora, de la gente reunida " 5*

Pero ya se carecía de una visión heroica o conmemorativa el consenso general era de desilusión hacia la humanidad misma, el llamamiento de Read se perdería por completo en la Europa de la posguerra la historia de la escultura monumental con una presencia en las calles es la del imposible existen muchos proyectos inacabados o jamás empezados, los que a pesar de los obstáculos financieros y sociales se logran concretar carecen de expresividad, no condenan el horror pasado y mucho menos evocan la esperanza que debe surgir de nuevo.

4. -Ceysson Bernard, *La estatua imposible, Europa de la posguerra 1945-1966*. 2da edición. España. Ed. Fundación la caixa, 1995, pp 179.

5. -*Ibidem* página 172.

Aquí es pertinente abrir un paréntesis para hablar un poco sobre el trabajo de Kathe Kollwitz (Alemania 1867-1945) (Fig.1) una gran artista cuyo trabajo a pesar de no ser monumental realmente logra mostrar el horror producto de la guerra, situación que ella vivió en carne propia cuando pierde a su hijo Peter en la Gran Guerra, durante el desarrollo de la segunda confrontación mundial tiene que abandonar su país, debido a que su trabajo caía en lo que era calificado como arte degenerado y también por su postura política apegada al comunismo. Su trabajo revela una gran expresión y dolor, un punto que se perdió en los años posteriores a la finalización del conflicto, por ejemplo se intentó erigir un monumento al prisionero político en 1947 el artista que ganó el premio era un joven inglés Reginald Buttler (1913-1981) pero el concurso dejó un sabor amargo; en general predominaba la decepción respecto a la inserción del arte en la sociedad. Punto que se ratifica cuando la construcción del monumento nunca se llevo a cabo.

Es que había serias contradicciones en las propuestas de los candidatos, el artista se acercaba al tema propuesto cayendo en la formulación alegórica en desuso o bien manifiesta su propio estilo y su obra no tiene relación alguna con el tema del concurso. continuando esto en el presente en muchos casos.

Pero igualmente había una necesidad de renovación en los estilos artísticos ajenos a la lógica del monumento por ejemplo la abstracción geométrica era una triste continuación de las tendencias constructivistas de la preguerra inspiradas en Tatlin, El Lissitzky o Gabo e incluso algunos de los ideales del Constructivismo son deformados en extremo.

*Él ideal de la sociedad perfecta y nueva para el grupo "Espace" creado por Andre Bloc equivalía a la participación de los artistas en la decoración de las ciudades que necesitaban ser reconstruidas, así lo declara en su manifiesto de 1951 esto convertía a los abstractos geométricos a la vista de muchos en decoradores serviles de la arquitectura." 6*

Ante todo la escuela de la posguerra parece no poder responder a las aspiraciones clásicas; la conciencia del mundo reciente no la ha podido concretar la escultura quizás el cine y la fotografía puedan dar realmente las imágenes que no pueden describirse. Como podemos ver se necesitaba el cambio, la escultura debía explorar nuevos rumbos se debía alejar de nuevo de la estatuaria, renegar del pasado con una lógica, encontrar las características que le darían la innovación necesaria en toda manifestación artística. Clement Greenberg teórico - crítico en un texto de 1948 *The new sculpture* promulga lo que llama la visibilidad con un abierto rechazo a la historia, establece los cánones de la nueva escultura como:

*Presencia intensa del material, afirmación de la escultura como construcción y rechazo a ser un objeto de adorno. 7*

Ponía las bases de una nueva y original escultura ante todo por la ausencia de un vínculo histórico conjunto a la idea de desenvolvimiento en el espacio y renuncia de la representación imitativa.

6.- *Ibidem* página 172.

7.- *Ibidem* página 168



Fig. 1. Kathe Kollwitz.. *Pietà*. Vaciado en Bronce a la cera perdida. 140 X 90 X 65 cm. 1931. actualmente forma parte del monumento a las víctimas del fascismo y del militarismo en Neue Wache, Berlín. ( Inaugurado en 1962).

## Un Nuevo Objeto. (1910-1955).

El siglo XX vería el advenimiento de una nueva escultura ajena por completo a lo que los escultores venían realizando, a pesar de ser producto de una intervención directa sobre un material por parte del autor. La escultura orgánica que distando de ser figurativa es representativa de una realidad visible y reconocible, con puntos de referencia en sus formas para con la naturaleza, con realidades vivas o no. Características de esta escultura es que son volumétricas e inclinadas a la línea curva, por una acumulación de volúmenes se impone la masa, con superficies tersas principalmente y lo más importante fusionando la materia con la forma suscitándose un vaivén entre objeto artístico y volumen natural.

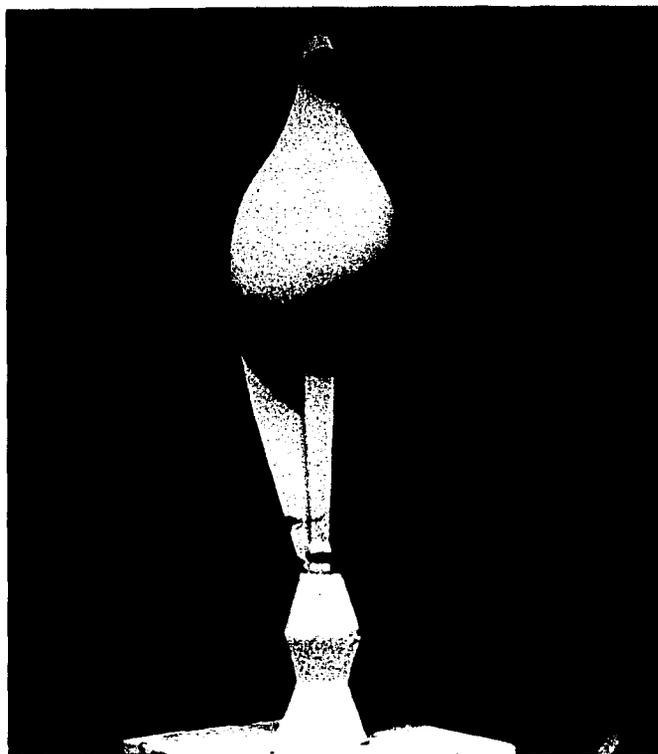
El principal nexo de la escultura orgánica se encuentra en las significaciones naturalistas de su volumen y su relación espacial con el entorno principalmente había un contraste mas no unión con el entorno artificial, la arquitectura, siempre geométrica y producto del hombre. No podemos negar que quien inaugura este estilo o rama escultórica es Constantin Brancusi, quien con su llegada a París comienza una depuración de su estilo del retrato hecho por encargo va al mundo de la naturaleza como temática de su obra. Es muy representativa su serie de esculturas que evocan aves, este tema en parte propiciado por el *bomm* del ballet "Pájaro de Fuego" en 1910 de Igor Stravinsky (Rusia 1882-1971) que se encuentra inscrito dentro del Folklore Rumano. Constantin Brancusi redescubre a *Maistra* (fig.2) un ave con poderes mágicos.

Hay varias intenciones al abordar el tema. Primero un acercamiento a sus raíces mitológicas rumanas pero a la vez respeta lo real, la anatomía pero antepone la relevancia del material, esto junto con el pedestal le daba a la obra un carácter etéreo, mágico como al ave mítica que representa. Este principio se ve en toda la escultura de Brancusi. El pájaro es un fragmento no tiene patas o cabeza, quien descubre que la parte puede valer por él todo es Rodin que realizaba obras que estando terminadas eran obras parciales en su trabajo existe un profundo autoanálisis e introspección resultado de un gran control del acto creativo.

Muestra de esto en Brancusi es la obra *Princess X* (fig.3) que deriva y es conclusión de *Woman Looking into a Mirror* (fig.4) dedicada a la princesa María Murat Bonaparte. La obra representa a esta sentada en un acto de reflexión pero el plano de la anécdota es reemplazado por la idealización completa de la forma, un ovoide que simboliza la cabeza y con delicadas líneas que surgen de este denotando el cabello.

El bronce *Princess X* precedió un escándalo bastante significativo en 1920 cuando fue presentada en el Salón de los Independientes, los organizadores se apresuraron a pedir al autor el retiro de la pieza por sus innegables connotaciones fálicas. Pero Brancusi nos enseñaría un ideal, su ideal de que es la escultura a través de un artículo en un periódico:

*Mi escultura es una mujer, toda mujer en una, el eterno femenino de Goethe reducido a su esencia... Desde la primera versión estado trabajando por cinco años, simplificando haciendo que el material hable saliendo de un estado de inexpresividad ¿Pero que es exactamente una mujer? Botones y sombreros ¿Una sonrisa con labios pintados? Eso no es una mujer Yo expreso una entidad que va por el mundo de lo sentido eternos a una forma efímera. Por cinco años he estado simplificando esta pieza y ahora emerge*



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Fig.2. Constantin Brancusi. *Maistra*. Talla en piedra, mármol blanco.73.6 x 55.8 x 48.3 cm.1910-1912. Colección Museo de Arte Moderno de Nueva York.



Fig.3. Constantin Brancusi. *Princess X*. Bronce pulido y talla en piedra, mármol blanco.  
142 x 106.8 x 60.9 cm. 1916. Colección Museo Estudio Brancusi.

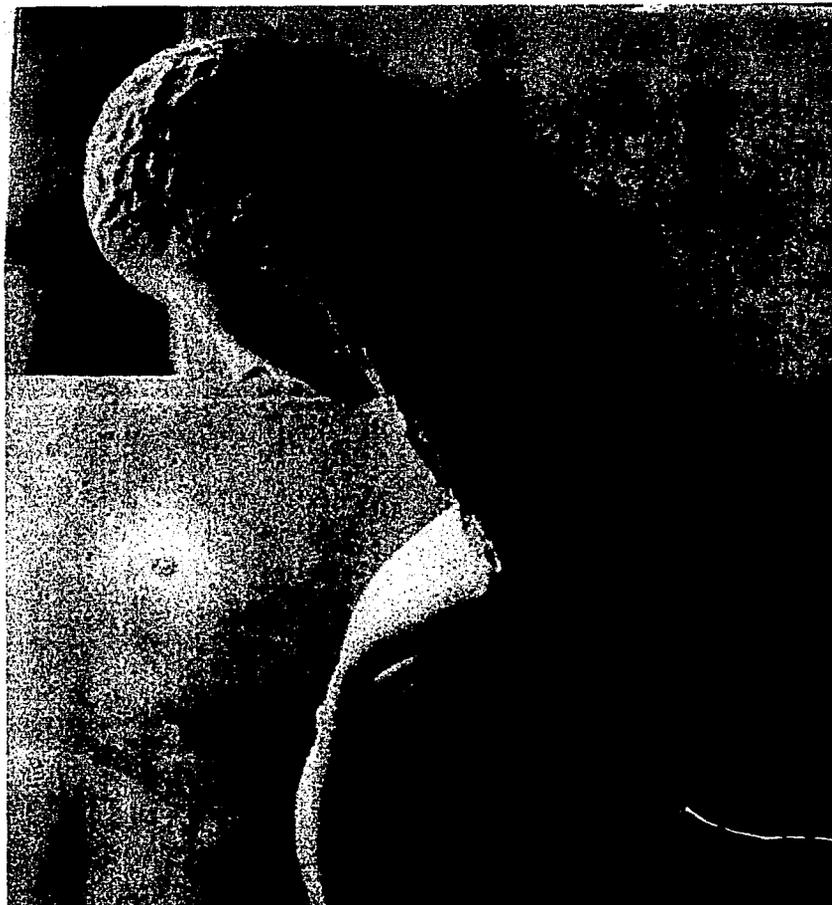


Fig.4.Constantin Brancusi. *Woman looking in to the mirror*. Talla en piedra, mármol blanco. Paradero desconocido ( fotografía del autor).

*triunfante con la trascendencia del material es una pieza hermosa igualmente que el cabello y ojos de una mujer..."* 8

Pero con la obra *Beining of the World* (fig.5), Brancusi nos recalca uno de los puntos más esenciales de sus parámetros artísticos, la síntesis, uno de los más efectivos persuasivos y elegantes, métodos de comunicación. Él piensa un trabajo que es universal por forma y contenido en todo tiempo y lugar, es comprensible su labor. Brancusi arriba a este modelo por intuición logrando el sentimiento de una presencia sagrada remarcada al ser la pieza montada en un disco de metal con acabado espejo dando la impresión que flota en el espacio, efecto empleado a mi parecer mas por razones conceptuales que visuales.

De cierta manera en una opinión personal puedo decir que por el hecho de mezclar varios materiales en una sola pieza Brancusi es en cierta manera uno de los primeros ensambladores de la escultura moderna.

Este uso de los materiales es a conveniencia del concepto, para darle una mayor contundencia; era lo que él llamaba la verdad del material, esta elección en Brancusi era fundamental consideraba algunos materiales para ciertos temas y excluía otros de acuerdo a una regla de jerarquía y funcionalidad.

Aunque en ocasiones la elección se inclinaba por razones prácticas y limitantes tecnológicas como en *Endless Column*. (fig.6) ¿ Pero bien que debemos entender por ensamble? Es un medio tridimensional similar al collage cuyos orígenes se encuentran en los experimentos cubistas de Pablo Picasso como *Guitarra* y en 1913 cuando Marcel Duchamp une una rueda de bicicleta a un banco acción que inaugura la categoría del *Ready-Made*.

El ensamble incluye el uso de objetos y materiales no artísticos combinados con técnicas de construcción y de la escultura tradicional (el tallado y el modelado). Es adecuado decir que esta vertiente no difiere mucho del proceso convencional de la escultura, la adición y unión de materiales con la intención de obtener como resultado un volumen, una forma.

Un punto sumamente importante es que el ensamble introduce un nuevo rango de materiales y procesos de construcción, permitiendo la interrelación de los mismos en si no podemos negar en ningún instante que el resultado es una escultura a pesar de que puede haber variantes técnicas y la evolución de un concepto tradicional.

Entre los pioneros es justo mencionar las a George Braque (Argentevil 1882-Paris 1963), Pablo Picasso, Vladimir Tatlin(Rusia 1885-1953), Alexander Archipenko (Kiev1887-Nueva York1964), Marcel Duchamp y Max Ernst (Alemania 1891-EU.1976). No debe sorprendernos la presencia de pintores como innovadores en el medio tridimensional. Estos al no conocer las técnicas tradicionales se vuelcan a la experimentación a buscar influencias en lugares donde el escultor tradicional en ese tiempo no se atrevería a mirar. Por ejemplo *The Little Fourteen Year Old Dancer* (fig.7)de Edgar Degas (Francia 1834-1917); un experimento muy importante en el aspecto conceptual pero que no es comparable a la labor de Brancusi tanto en aspectos formales y conceptuales.

8. -Shanes Eric, *Constantin Brancusi*, EUA. Ed.Abbeville press,1989, pp.128 ils,cita página 56.



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Fig.5. Constantin Brancusi. *Beining the world*. Vaciado en bronce y disco de metal pulido. 43.2 x 76.2 x 58.5 cm. 1920. Colección Museo Estudio Brancusi.



TIERS CON  
MARCA DE ORIGEN

Fig.6. Constantin Brancusi. *Endless Column. Hierro* 1937.  
29.35 X 0.90 X 0.90 m. Tirgu Siu. Rumania.



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Fig.7. Edgar Degas. *The little fourteen year old dancer*. Vaciado en bronce y vestido de bailarina. 95.3 x 30.5 x 30.5 cm. Colección Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Se ha mencionado la situación imperante en los años de la posguerra en la que se siguen explotando lenguajes ya asimilados y por este orden prevaleciente son más meritorios los esfuerzos de artistas como Jean Dubuffet (Francia 1901-1985) quien en 1953 realiza la serie de *Petites Statues de la Vie Precarie*, que a pesar de ser formas totémicas en su composición con un respaldo clásico mejor dicho tradicional, tienen un buen grado de innovación, estaban realizadas en materiales y técnicas diversas, eran un ensamble tridimensional realmente diferente por cualidades conceptuales. El proceso de hechura de estas piezas era muy variado combinando técnicas tradicionales como una armazón común y una labor de modelado pero con un acabado en esponja de mar. Era un choque, un busto que tradicionalmente esta hecho para durar por siglos se veía sumido por el origen de los materiales y la forma en que los intercaló a ser efímero. Trabajos como este corroboran las inquietudes a las que se enfrentaban los creadores en ese tiempo, claro que esto no implica en lo absoluto que esta búsqueda haya cesado. Y el hacer esta afirmación sería irracional, indudablemente el siglo pasado es el momento en que surgen nuevas propuestas en lo escultórico y lo tridimensional, es el tiempo en que surgen manifestaciones que alternan materiales, formas y demás elementos reales así como el pensamiento para poder obtener una precisión en el lenguaje

Al principio del presente capítulo mencionaba las distintas posturas de la crítica respecto a su apreciación de lo que es la escultura contemporánea. A la fecha continua esta polemica incluso dividiendo o agrupando la labor plástica de una manera a mi parecer extremadamente ligera por ejemplo hablando respecto a las características de la escultura del siglo pasado hasta nuestros días. Paul Schimmel jefe curador del Museo de Arte Contemporáneo de Los Angeles (MoCA) en 1991 empieza hablando de una familia de la tercera dimensión dividida en dos líneas. La primera la de Constantin Brancusi con un trabajo alrededor de un material para obtener una forma, esta va sobre un pedestal, al suelo o sobre él; dependiendo solo de las propiedades material forma.

Otra es la línea de Marcel Duchamp donde los objetos siempre dependen de su parte conceptual, de su vida interior, en su caso la porcelana del urinal es provocativa, fomenta esta reacción.

Con la invención del *readymade*, Duchamp hace que el objeto, ese fragmento de la realidad pierda su sentido único con el fin de que pueda aparecer y nosotros explorar su riqueza significativa y psicológica. Todo objeto es recipiente de deseos y pensamientos. En sí esta cargado de subjetividad una proyección espiritual del sujeto sobre el objeto.

A los dadaístas (1915-1923) y especialmente a Duchamp se debe la reacción contemporánea que mostramos frente al objeto. Ellos ponían todo su empeño en el matiz espiritual, en el uso psicológico del objeto develando condiciones nuevas o ignoradas de su origen e identidad. Curioso es el antagonismo que esta concepción del objeto (que bien podemos llamar *assemblage*) tiene para con el constructivismo, donde la creación era un proceso mecánico y estructurado con un fin social dirigido a la masa. En contraparte Duchamp pensaba en que la elección de un objeto ya equivalía a creación y en definitiva nos demostró que así es. Por otro lado para un escultor como Brancusi era básica la elección del material por sus características evocativas y conceptuales punto afín con el constructivismo una corriente que engloba a muchos movimientos y que se encontró estancada durante los años de posguerra hasta aproximadamente 1966 cuando empieza a surgir un nuevo interés respecto a los

movimientos constructivistas como la *Bauhaus*, *De Stijl* y el Constructivismo Ruso, grupos de vanguardia cuyo desarrollo y declive podemos ubicar entre 1920 y 1940.

La influencia de estas corrientes particularmente del constructivismo ruso es latente en la creación de algunos movimientos como el *Minimal Art*, un estilo escultórico en el que la forma se encuentra reducida a un aparente mínimo de orden y complejidad compositiva desde una perspectiva perceptiva y a veces significativa inspirada en extremo en la doctrina psicológica *Gestalt*.

Rosalind Krauss en su escrito *La escultura en el campo expandido* (9) nos habla de los puntos afines que en algún momento sirven de pretexto para una generalización y planteamiento de una continuidad en lo histórico, ella misma no niega que la relación constructivismo-*minimal* se basa principalmente en el uso de la geometría como medio, un profundo interés por el mundo tecnológico y otras consideraciones formales (él movimiento, la luz, etc.) sin embargo las condiciones sociales y culturales mas el enfoque de cada vanguardia respecto a estas constantes era distinto en extremo comenzando por el país y su idiosincrasia. La Rusia post-revolucionaria de los *soviets* y la América capitalista de los años 60-70.

Los minimalistas sabían que había puntos comunes entre ellos y los movimientos constructivistas de la primera mitad del siglo XX pero claro que la época y lugar de desarrollo del movimiento *Minimal Art* los separaba de estos y lo más importante el fin que buscaban no era una comunicación de masas sino que el público especialmente el individuo ingresara a un estado de meditación e introspección psicológica en la que reconocería formas y las relaciones que se establecían entre él y la obra.

En vez de escultura en estos días sería mas justo hablar de tridimensión y a esta la podríamos esbozar básicamente en tres vertientes que he descrito en las páginas anteriores empezando por la rama de Constantin Brancusi y Jean Arp (Estrasburgo 1886-Francia 1966) que se basa en el trabajo directo sobre el material para obtener una forma respaldada en las características de la materia de que está hecha; principio que comparte con las escuelas constructivistas, no podemos hablar de mas similitudes, el material y su papel en el concepto es muy importante pero hay variantes en cuanto forma y por lo tanto en lo teórico así como puntos que definen la concepción de la obra y de qué es arte. Estas diferencias se dan entre vanguardias de cada rama como *De Stijl* y *Bauhaus* a pesar de que ambas buscan una sociedad y un mundo perfectos; un fin utópico. Y por último la vertiente inaugurada por Duchamp y seguidores como Max Ernsts en la que lo básico es la reconceptualización del objeto ya existente, pero estas tres ramas sí pueden y se han entremezclado obedeciendo a un afán de innovación por los artistas. Esta característica debemos considerarla una de las principales del arte ya que la dota de vitalidad e innovación.

Claro el proceso intelectual que culmina en la creación de una obra no se puede limitar en ningún momento, tanto sería intentar esto como un imposible, el separar a la pieza primero de una labor de teorización o conceptualización que le da origen, que propicia la elección de un material y que hacer con este para lograr el máximo de las experiencias sensoriales, táctiles y visuales.

9. -Krauss Rosalind, *En la posmodernidad*. (Traducción de Luis Escobar Bareño) 2da edición. México. Ed. Kairos 1988, pp. 264 ils.

## **Cápítulo II: Las Fronteras Tienden a Desaparecer (1963-1983).**

En el capítulo anterior se mencionaban los comportamientos por los cuales se enfocaba la tridimensión desde el siglo XX. Y también como se han interrelacionado estos sucesos para de cierta manera poner de manifiesto el papel indiscutible de la obra de arte tridimensional en el desarrollo del arte contemporáneo.

Ahora bien un ejemplo de esto es la llamada Escuela Británica de Escultura, bastante relevante en mi trabajo personal por condiciones que particularmente la difieren de otro movimiento tridimensional de vanguardia, demos paso al análisis.

### **Antecedentes de la Escuela Británica de Escultura (1963-1965.)**

*El mundo se quedó atónito debido al surgimiento de la escuela británica de escultura y el impacto que logro 10 quien haría este pronunciamiento sería Herbert Read, con ocasión de la inauguración de la exposición *Open Air Exhibition* de escultura británica en *Battersea Park*, en Londres en 1963. Los participantes de esta exposición son Kenneth Armitage (Yorkshire 1916-), Reg Butler (Londres 1913-1981) y Lynn Chadwick (Londres 1914-). Ahora bien el por qué de este renovado interés en la escultura entre los jóvenes artistas británicos, es evidente que entre muchos factores se encuentra la presencia de Henry Moore (Yorkshire 1898 - Hertfordshire 1986) y Barbara Hepworth (1903 - 1975) dos importantes escultores del siglo XX. A pesar de que la obra de este grupo de jóvenes sólo presenta unión con uno de sus predecesores, Henry Moore y solo por temática (la figuración, específicamente el cuerpo Humano) ya que el tratamiento espacial y compositivo es distinto, su relevancia no puede estar a discusión ya que comienzan la instauración de lo que más tarde podemos llamar la Escuela Escultórica de Inglaterra.*

Por otro lado está la respuesta de los artistas jóvenes ingleses al movimiento de la pintura norteamericana. El Expresionismo Abstracto y su exhaustivo cultivo del azar y la espontaneidad, su razón de origen como movimiento; aparte existe un reproche a ciertos escultores como Alexander Calder (1898-1976) y John Chamberlain (1927-) por diferencias en aspectos teóricos-conceptuales, en Alexander Calder el predominio de la abstracción como temática y la inclusión del movimiento mismo, claro con una economía de medios y una mecánica sutil. Con John Chamberlain que para empezar es el escultor que de manera mas fuerte ocupa los principios del expresionismo abstracto, la cultura *pop* y el ensamblaje. Emplea el objeto encontrado, el automóvil, mejor dicho la chatarra proveniente de éste para crear una metáfora de la cultura norteamericana con un cierto toque de ironía por ocupar los sobrantes de un medio de estatus y comodidad, de opulencia y poder incluso de masculinidad. Por otro lado los escultores de la exposición en *Battersea Park* de 1963 eran de cierta manera tradicionales, apegados al modelado y la figura humana, las piezas estaban hechas en materiales tradicionales como el bronce y algunos recién empezados a ocupar como el acero soldado a la usanza de Julio González; aunque claro esto basado en

10.-Harrison Charles.A *quiet revolution,sculpture british since 1965*. Inglaterra. Ed.Thames and hudson,1987,pp.265 ils,cita página 10.

las propiedades del material como dureza, rigidez etc. Tenia que existir un reconocimiento de las cualidades de las cosas por similitud y unidad. Curioso punto es la preocupación del desenvolvimiento de la pieza en el espacio en menor medida que la contraparte norteamericana.

Un principio similar tendría Anthony Caro (1924- ) incluso sería ayudante de Henry Moore pero el desarrollo de su lenguaje lo separaría de su maestro. Primero Anthony Caro mostrara una fuerte oposición a que la forma sea el contenido (concepto) y la imposición de monumentalidad como condición necesaria de calidad de una pieza. Dos valores predominantes en la obra de Moore, con esto Caro se convertirá en la verdadera influencia de la creación de la Escuela Británica.

Se inicia una fuerte confrontación de generaciones, los conceptos de la obra de Moore y sus seguidores (Chadwick, Armitage o Butttler) ya consagrados pierden validez hay un cambio categórico asociado con el trabajo de Caro, esto alrededor de 1965 convirtiéndose el en una fuerte referencia de lo que es la escultura moderna en Inglaterra. Pero claro que no podemos hacer a un lado a Eduardo Paolozzi (Escocia 1924-) inscrito en el *Independent Group* es uno de los introductores del *Pop Art* en Inglaterra a pesar de que la primera obra de esta corriente *Just what is it that makes today's Home so different so appealing* (fig.8) es de un autor inglés, Richard Hamilton. Las primeras formulaciones respecto al *Pop* se darían en Inglaterra pero en los Estados Unidos será donde el movimiento se desarrollara en definitiva y una vez ya sustentado Paolozzi lo reintroducirá en el Reino Unido.

Así como el *Conceptual Art* que Paolozzi dota con un buen contenido de ideas del Surrealismo particularmente de Max Ernst, su trabajo se caracteriza por el uso de los materiales más diversos como hojas enceradas o partes de motor todo para lograr la creación de criaturas con un cierto toque primitivo y fantástico que después eran vaciadas en bronce, un material tradicional para la producción escultórica, conjunto al uso del *ready made* de partes industriales que soldaba y pintaba a veces para hacer estas formas que bien podían ser marcianos, robots o personajes de un cómic.

#### **La Escuela Británica de Escultura se Consolida. (1965-1970).**

En St.Martin School of Art a partir de 1960 con el ingreso de Anthony Caro en la planta docente surge un profundo interés por el trabajo de otros escultores como Pablo Picasso (España 1881-1973), Julio González (Barcelona 1876-Arcueil 1942) y Alberto Giacometti (Stampa1901-Coire 1966) convirtiéndose su trabajo en línea de investigación sobre todo en lo que respecta a sus técnicas de construcción, los británicos abren su mirada al resto del arte europeo y a partir del *assemblage*, el principio de construcción de Caro se fundamenta el trabajo de un grupo de alumnos que engrosarían una nueva generación cuyos resultados se presentarían en la exposición *New Generation* en la *Wichitechapell Gallery* de Londres en 1965. destacando William Tucker (Inglaterra 1935-)y Phillip King (Inglaterra 1934).

Se da en esos años un fuerte interés por la expresividad y cualidades de los materiales, se ubica a la escultura en el mundo de las experiencias, sentimientos y estados mentales. Diría William Tucker *La permanencia de una escultura radica en la fuerza de la idea del concepto no del material* .11

11.- *Ibidem*, página 14.



TRIS CON  
YALLA DE ORIGEN

Fig.8. Richard Hamilton. *Just what is it that makes today's home so different so appealing?*. Collage, 25 X 22 cm. 1956. Colección George Zendel.

Mas tarde Tucker declararía *La escultura es una proposición respecto al mundo físico respecto a un orden a una implicación, respecto a la existencia con el mundo.* 12 Los escultores de esta generación inclinan todos los medios hacia las propiedades psicológicas respecto a los significados. Las propiedades físicas sumen a la escultura en un estado físico apegado al material que debe de ir en decremento, a favor de la parte evocativa y conceptual de la pieza.

Ciertas características unían a este grupo como la referencia metafórica y una tendencia a la improvisación. Esto se veía de una manera latente en la exposición *New Generation* de 1965 a partir de entonces surge un gran interés en el trabajo de este grupo por parte de la critica siendo los más relevantes en esta exposición, como mencione anteriormente, Phillip King y William Tucker.

El punto ¿ por qué este nuevo enfoque respecto a la escultura?

Principalmente debido al curso avanzado de escultura en St.Martin, con un gran interés en la educación, discusión y autocuestionamiento. Los artistas de la generación aparte de sus innovaciones en lo que corresponde a medios de construcción, tienden a pensar que la evaluación y la práctica son formas de experiencia, los alumnos que surgen a partir de 1965 son más casuales y abiertos respecto a la definición de escultura y sobre los factores social, geográfico y psicológico asociados al arte.

No podemos negar que esta generación del año de 1965 es una respuesta al *Minimal Art* como influencia y en oposición a la vez; ambas tendencias muy marcadas principalmente en lo que respecta a fundamentos teóricos, ciertas implicaciones se manifiestan en el proceso creativo como: la unidad; La parte visual y conceptual deben de formar un todo, esto para los minimalistas consistía a la repetición, en el empleo de los sistemas modulares, donde la proximidad entre cada elemento se convertía en una relación basada en un razonamiento sin ninguna otra consideración que no fuera este o los lineamientos de la Psicología *Gestalt* para fundamentar al conjunto, relacionándolo al concepto de simetría.

Para los británicos la solución estaba en la unificación por color o en el material y sus características particulares, ambos principios empleados por Caro, el punto afín era la existencia forzosa de una coherencia en la justificación para lograr la unidad de la escultura ya concluida.

Aunque el trabajo de Donald Judd (E.U.1928-) y de otros minimalistas como Carl Andre (E.U.1935- ) nos demuestran que el principio de la simetría se ve enriquecido por él numero y la secuencia (frecuencia) del módulo siendo una de las características del *Minimal Art*, se intentaba un juego de reflexión por parte del espectador en el que la forma o el color era el concepto de la obra por muy austero que pueda ser, hay una gran reducción de la idea para quedar en algunos casos en solo una característica física o psicológica del material y de la pieza como declararía Donald Judd *La forma, el volumen, el color, la superficie es algo por sí mismo..* 13

12. -*Ibidem*, página 35.

13.-Smith Edward Lucie, *Sculpture the post war period toward minimal art* . EUA. .Ed. Morrow, 1977, pp.389 ils, cita página 379.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Esto junto con el énfasis de tomar al suelo como un plano de la pieza en lo que más tarde se llamaría *Instalation Piece* una obra para un lugar físico en particular en un tiempo específico pero con una cierta identidad intercambiable por ser los componentes independientes.

Este punto de la *Instalation Piece* (fig. 9) también es empleado por los escultores de la escuela británica aunque la independencia de los componentes es más activa, la unidad es la unión de cada parte, la integridad de una escultura debe tener una configuración total.

Durante el desarrollo de la escuela británica sobre todo desde las exposiciones *New Generation* o *Art and Culture* y subsiguientes el artista era invitado a que él mismo instalara su trabajo tan distinto a lo tradicional, el curador pensaba que el autor era él mas capacitado para esta labor.

Creo justo ahondar un poco mas en la relación *Minimal Art* y Escuela Británica para descubrir los motivos de la ruptura entre ambos movimientos y la posterior evolución del segundo movimiento de 1970 a 1985.

#### El Minimal Art.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

*"El término Minimal Art fue acuñado por el filósofo Richard Wollheim en 1965 para describir esta nueva clase de escultura, resultando la definición bastante conveniente para la nueva obra sintetizada en extremo. 14*

Es un movimiento que surge en los Estados Unidos muchos de estos trabajos eran llamados *Primary Structures* título de una exposición montada en el Museo Judío de Nueva York en 1966 entre los participantes todos de origen norteamericano se encontraban Dan Flavin (1932), Donald Judd (1928), Sol le Witt (1928) y Robert Morris (1931). Por otra parte el término Minimalismo que designara al proceso de sintetización y decantación de los conceptos surge en los escritos de la crítica Barbara Rose a mediados de los 60, *ABC, Art* es el título de un artículo de ella con gran influencia entre los artistas que formarían el grupo y en la crítica en general que aparece en octubre de 1965 en la revista *Art in America*.

*La crítica buscó un origen a esta nueva "escultura" una influencia; era innegable el constructivismo y sus ramas claro que la carga teórica conceptual era opuesta, diferente. (15). Entre los minimalistas había una clara y abierta influencia de David Smith (Indiana 1906-Vermont 1965) escultor norteamericano independiente de las vanguardias o tendencias imperantes en su época pero que logra una fructífera producción con una amplia evolución en cuanto a lenguaje personal; influenciado en parte por Julio González.*

Destaca la relación de David Smith y Anthony Caro sufriendo este último un cambio radical en sus conceptos escultóricos a partir de este vínculo los mismos ya madurados formarían parte de su plan de trabajo en *St. Martin College of Art*.

14. -*Ibidem*, página 128.

15. -Krauss Rosalind, *En la posmodernidad* (Traducción de Luis Escobar Bareño) 2da edición. México. Ed. Kairos, 1988, página 264 ils, cita página 98.

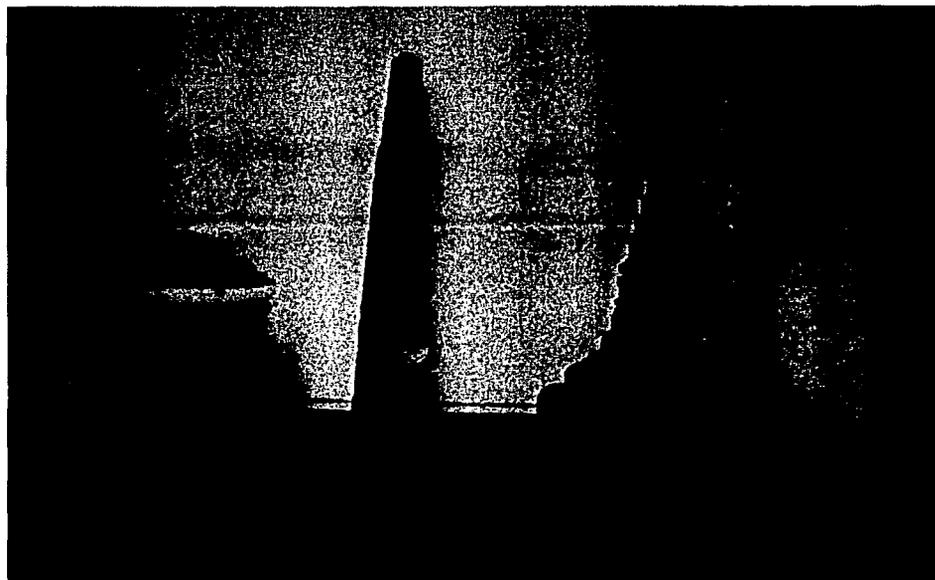


Fig.9. Tony Cragg. *Circles*. Técnica mixta.  
185 x 300 x 300 cm. 1985. Colección Fond "s Régional d" Art. Francia.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Para los minimalistas la serie *Cubi* (fig.10) de D.Smith es de gran relevancia es un conjunto de construcciones a base de prismas de acero inoxidable con gran dinamismo y juego espacial y con una evocación directa a la figura humana pero con un tratamiento muy particular que difiere de la obra de otro artista.

La influencia de esta serie será la solución de ocupar módulos y el estructuralismo por ejemplo en el trabajo de Tony Smith (E.U.1912-1980); este con una formación de arquitecto en los años 30 fue ayudante de Frank Lloyd Wriyth (E.U.1869-1959) . En 1960 abandona la arquitectura por la escultura en parte debido a que las intenciones de la arquitectura siempre van comprometidas y distorsionadas por el uso y la necesidad humana. Una pieza representativa de su trabajo es *Amaryllis* una gran caja de metal que se parece a ciertas partes de la serie *Cubi* solo que en otra escala; aparte es de notar el acercamiento que hace Tony Smith y en general los minimalistas a la psicología *Gestalt* (16) pensando que el espectador entra inconscientemente en una búsqueda de residuos, en la forma puede encontrar otros objetos. Claro esto basado en la percepción y conocimiento del espectador.

Tal afirmación la hacía basado en los estatus *Gestalt* como el papel de los sentidos para obtener información, la premisa de que la percepción esta determinada por la aceptación de que un campo (las relaciones que se establecen de manera directa entre las partes que se sitúan dentro de un espacio incluyendo el movimiento de estos componentes que alteran las relaciones preestablecidas) es un todo, los minimalistas buscaban integrar la pieza al entorno ya que el todo importa mas que las partes para los gestaltistas, tampoco podemos olvidar las leyes de organización de esta escuela psicológica:

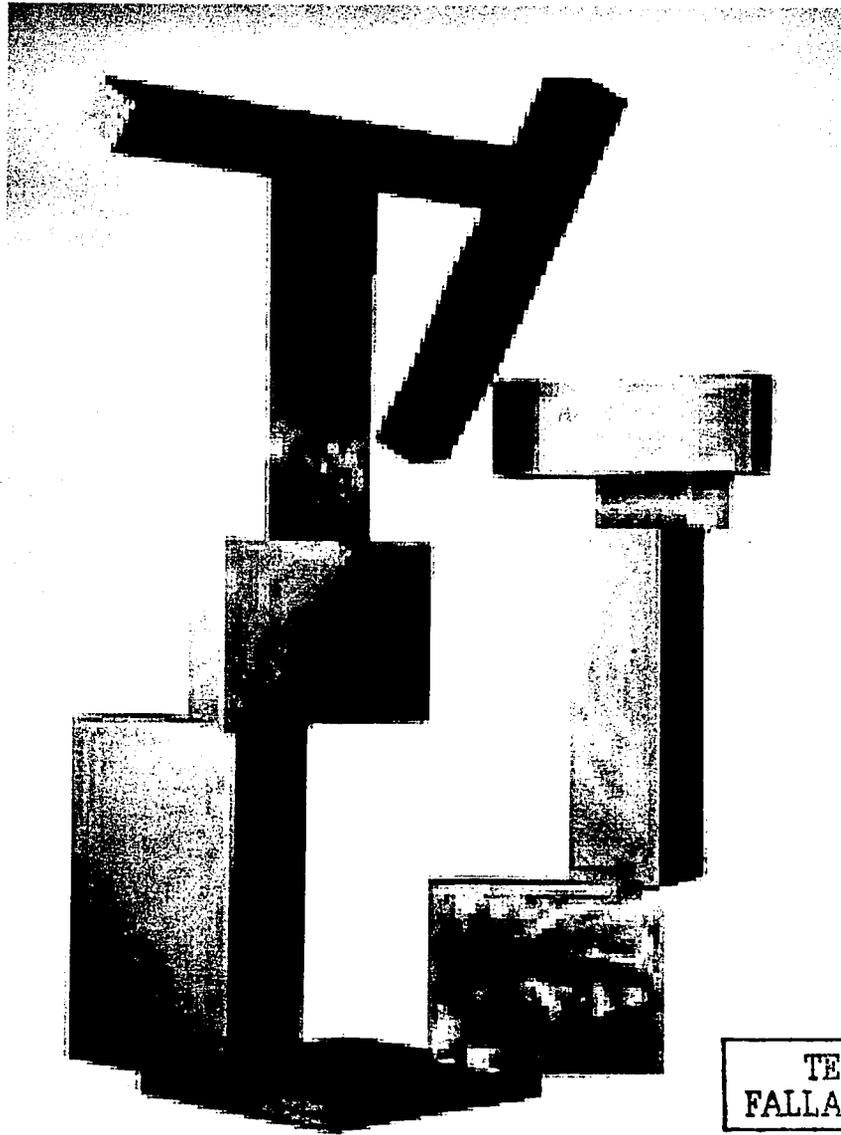
Proximidad: percibimos como juntos los elementos próximos en el espacio y en el tiempo por ejemplo la siguiente figura es vista como tres pares de líneas mas que cualquier otra cosa.



Similitud: los elementos parecidos tienden a verse como parte de una misma estructura o conjunto a pesar de que haya diferencias de tamaño o color.



16. -Marx Melvin. *Sistemas y teorías psicológicas contemporáneos*, (Traducción de Jorge Colapinto) 8va edición. México.Ed. Paidós, 1995, página 557.



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Fig.10. David Smith. *Cubi XX*. Acero inoxidable s233 x 122 x 135 cm. 1964. Colección del Jardín Escultórico de la Universidad de Los Angeles. (UCLA). EUA.

Dirección: tendemos a ver las figuras de manera que la dirección de su movimiento sea fluido.

Disposición Objetiva: cuando vemos un cierto tipo de organización, continuamos viéndola aún cuando los factores de estímulo que motivaron la percepción original desaparezcan, abajo vemos una sucesión de figuras de manera progresiva de izquierda a derecha tendemos a seguir viendo pares de formas aún cuando el factor de proximidad ya no aparece en esta organización.

□ □ □ □ □ □ □ □ □ □

Destino Común: los elementos que se desvían de un modo similar respecto de un grupo mayor, tienden a agruparse.

□ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

Pregnancia: vemos las figuras de la mejor manera posible bajo las condiciones dadas la figura para ser asimilada como buena tiene que ser estable por ejemplo cerramos las brechas para obtener una figura estable, haciéndola a su vez más simple u ordenada para nuestros sentidos.

[     ]

[     ]

Pero este movimiento evolucionó y uno de los principales teóricos y promotores de esto es Robert Morris que se convertirá en un líder del *minimal art*, su evolución va de la escultura modular clásica a enfatizar la unidad y solidez de una pieza por medio de la luz sus últimos trabajos eran opuestos a la idea de rigidez, acercándose a lo hecho por el sueco nacionalizado norteamericano Claes Oldenburg (1929- ). Los cambios que sufría su trabajo artístico van en relación a su teoría de que el proceso de creación de un objeto artístico no importa, solo el resultado final.

También afirmaba que la elección del material debe obedecer a un examen para conocer sus capacidades y limitantes, la construcción es precedida por una consideración del medio, el material y las alternativas que presenta; La solución de Morris es la siguiente.

*Siempre la directa manipulación implica un uso de herramientas y en ciertos casos la consideración del orden pierde énfasis, el cambio es aceptado y la indeterminación es implicada siendo reemplazada por otra configuración obteniéndose formas con aceptación positiva. 17*

El argumento de Morris es que en efecto el *Minimal Art* abandona la forma esbozada con anterioridad, la pieza preconcebida pierde validez ante el objeto real terminado. Este giro en el movimiento vendrá a obscurecer aun más la relación artista -espectador la aparente simplicidad pero con múltiples asociaciones solo serán entendidas por el espectador informado que conociera de una manera mas o menos general el desarrollo de la escultura y de las manifestaciones tridimensionales durante el siglo pasado, época de múltiples cambios. Un espectador promedio no entendía que la obra de Dan Flavin hecha en tubos de neón *Monument for V.Tatlin* (fig.11) era una clara referencia a la obra *Monument for the Third International* de Vladimir Tatlin (Rusia 1898-1957), en el caso específico de la pieza *Monument for V.Tatlin* se establece una doble conexión hacia el Constructivismo Ruso y el *Pop Art*, en primer lugar por composición, tema y después por el material, un tubo de neón; un elemento que también ocuparían artistas del movimiento *pop* como elemento compositivo de una obra por ejemplo como parte de un anuncio en la obra del estadounidense George Segal (Nueva York 1924- ).

Por otra parte Flavin se consideraba un descendiente de David Smith y sus reflexiones sobre arte son:

*Siempre he dicho por años, que creo que el arte es una efusión y alarde de misterio, un sentido mutuo de indiferencia psicológica hacia la decoración y una presión neutral a lo conocido por cualquiera. 18*

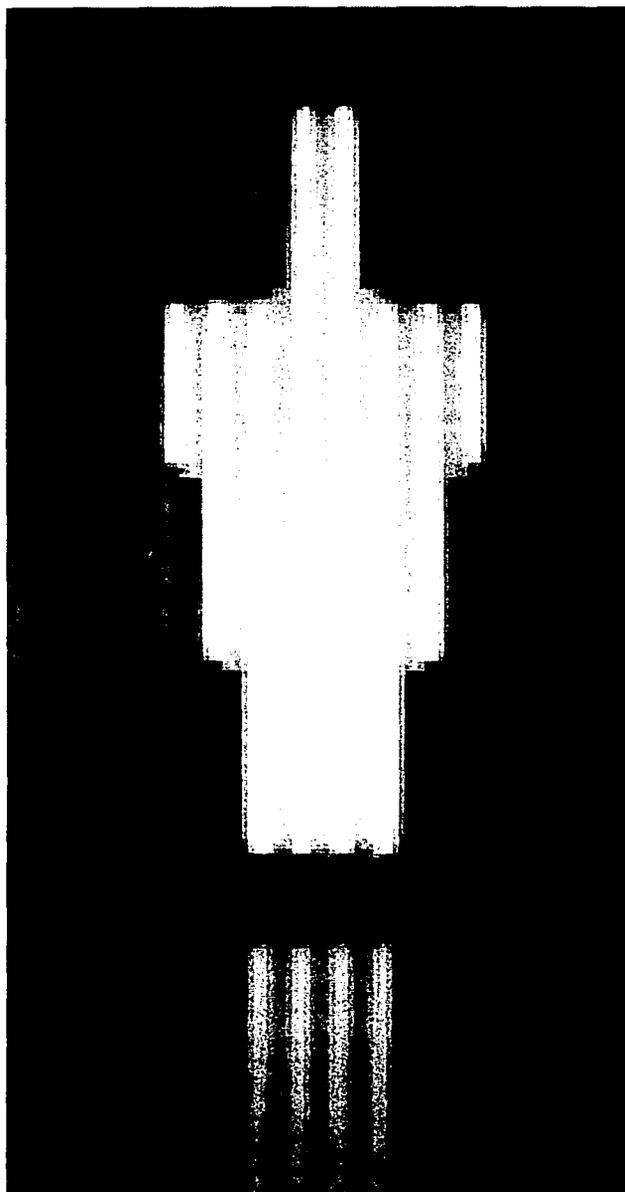
Con realidades como esta el espectador tenía que enfocar sus reflexiones a puntos aparte de artísticos, intelectuales; la obra le negaba el placer estético acostumbrado en muchas ocasiones. Los conceptos minimalistas, particularmente los escritos de Morris eran tan complejos y elaborados en una proporción directa a la simplicidad de su trabajo, esto contribuyó en la creación de una sociedad de artistas cerrada, alejada y a veces incomprendida por un gran número de espectadores. A pesar de que un precepto del *Minimal Art* presupone que el espectador al estar frente a la pieza no solo tendrá un impacto estético sino un estado de autoconciencia en su propia sensibilidad; un precepto utópico debido al desarrollo que había llevado este movimiento.

Clement Greenberg teórico y crítico promotor del arte abstracto y un convencido admirador de Anthony Caro y David Smith denuncia a los minimalistas como un grupo cerrado en sí mismo creyendo que los jóvenes artistas deberían liderar una nueva vanguardia no como esta ya institucionalizada. Hay que constatar que las teorías de C.Greenberg en torno a la escultura son por demás modernistas, propician la abstracción, su desacuerdo con el *Minimal Art* se basa en su desenvolvimiento en el entorno social, un punto que el crítico no puede separar del arte.

17.-Smith,Edward Lucie, *op.cit.* página 320.

18. -*Ibidem*, página 387.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Fig. 11. Dan Flavin. *Monument for V. Tatlin*. Ensamble con lamparas fluorescentes.  
244 x 81.4 x 12.4 cm. 1969. Colección Walker Art Center. EUA..

Como hemos visto la relación del movimiento *Minimal Art* con el público culminó en una ruptura, hay un problema de la conexión entre lenguaje artístico y espectador.

Pero hay otros factores que acabaran con la influencia de Estados Unidos en el arte inglés empezando la verdadera independencia de esta generación de artistas, citemos algunos de estos puntos.

1. La política cultural de la guerra fría que propicia la creación de grupos de intelectuales interesados en teorizar respecto al arte que se crea en su región. La Gran Bretaña basada en su idiosincrasia particular y también alejada del socialismo y la acción estadounidense en Vietnam.

2. El inicio de círculos culturales en Londres a mediados de 1960 propiciando la disminución de la autoridad cultural. El trabajo desarrollado en los colegios de arte comienza a anunciar la independencia conceptual de sus alumnos y se vislumbra que el arte británico tomaba gran variedad de direcciones.

Destacando aquí que por lo heterogéneo de las propuestas que se presentan en esos años se propicia en los historiadores y críticos un proceso de fundamentación que conlleva la creación de múltiples vanguardias en los años 60 como *Land Art* y los *Earth Works*.

Ahora hay que mencionar algunos de los caminos que toma la Escuela de Escultura Británica, puntos afines que nos hacen ver en ella una escuela y/o vanguardia debido a similitudes conceptuales.

## La Escuela Británica (1970-1985).

Como se menciona antes el nombre de *St. Martin College of Art* estaba relacionado con el surgimiento de nuevas manifestaciones tridimensionales la nueva escultura y de autores como Barry Flanagan (Gales 1941) quien en 1965 elabora objetos que son como pieles rellenas de arena, estudia las propiedades no rígidas del material y ocupando algunos materiales que hasta cierto punto podríamos llamar no escultóricos como arena, ropa y telas en oposición con el acero y los plásticos, materiales característicos de la vanguardia hasta esos momentos y predominantes en *St. Martin*. Debido a que en este colegio hay fuertes talentos en la docencia como William Tucker y Anthony Caro que apoyan todo tipo de trabajo a pesar de lo distinto que pudiera ser.

Aparte de la exploración de nuevos materiales esta la cuestión de la relación de la escultura con el suelo es cuando surge la idea de pintar un círculo en él como medio de unificación como en la pieza *Aaing j gni aa* de 1965. La obra de Flanagan destaca por el uso de materiales y las formas que produce con estos, en lo que respecta a los materiales se encuentra en la línea de Constantin Brancusi y la tradición apegado al principio de la verdad del material. La influencia de Brancusi y Joan Miro (España 1893-1983). Es innegable en piezas como *Ubu of Arabia* de mediados de los 70 una conjunción de formas orgánicas figurativas con componentes geométricos que se encuentran sobre el suelo. Flanagan combina la relación de la pieza con el suelo con la idea de que la base es parte integral de la pieza. Así mismo de Miró y de Brancusi toma el uso de fragmentos de la naturaleza (Flanagan incluye lo artificial) que sugieran la anatomía humana o animal. En sus últimos trabajos se enlaza a la tradición a los pioneros de la escultura con el uso de materiales y procedimientos de estos como la piedra y el bronce, el hombre de la tradición y de herramientas se une a la libertad artística. Para lograr todo esto en su labor hay un compendio de *Dada*, Surrealismo, *Arte Povera* y Conceptual (los primeros dos movimientos artísticos previos a la segunda guerra y los otros posteriores a esta) sobresaliendo la inteligencia del artista y su seriedad analítica que lo prepara para su labor.

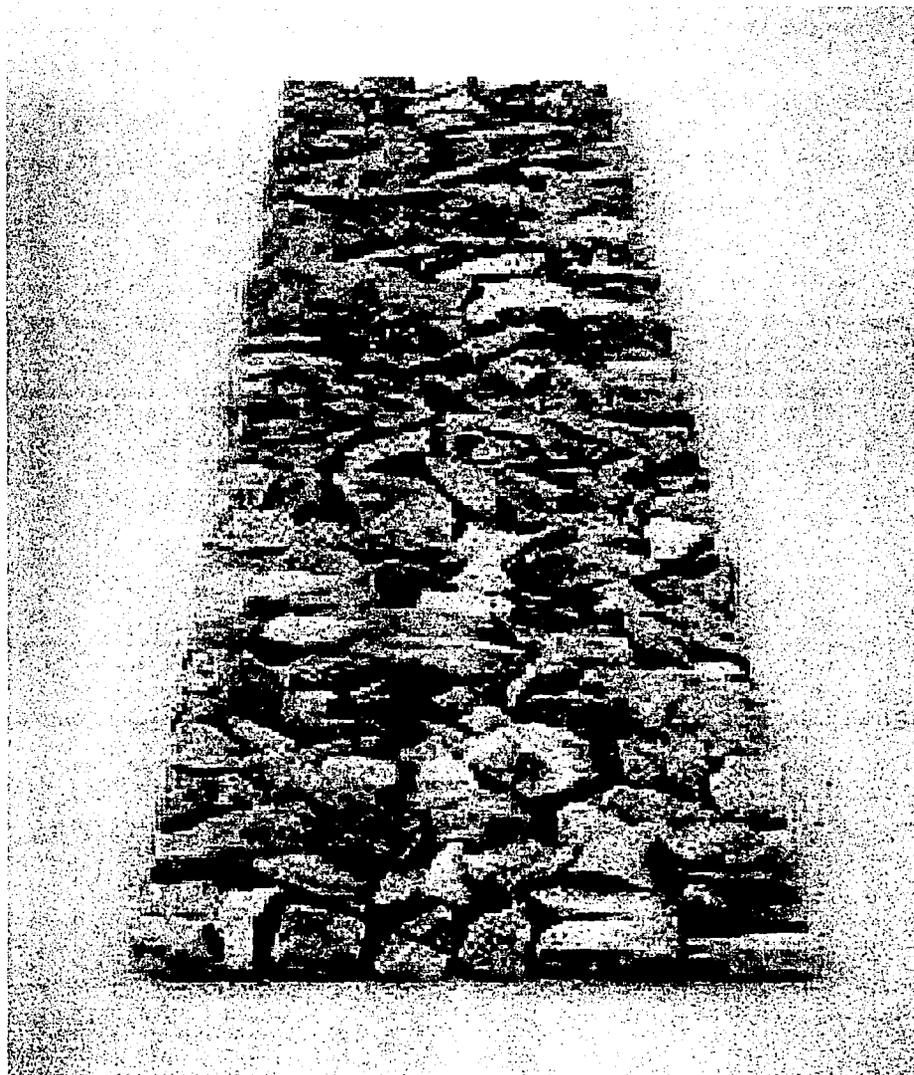
Por otra parte Richard Long (Bristol 1945-) arribó a *St. Martin* en 1966, él pensaba en un trabajo tridimensional hecho con los materiales específicos del lugar donde se ubicará la obra. En Diciembre de 1967 instaló una obra en el norte de Londres consistente en 16 partes similares ubicadas en un área de 2401 millas cuadradas, el espectador solo ve una parte de la obra no sabe de la existencia de las otras partes o sólo las conocerá por una imagen mental que el mismo elabora. (fig.12)

Richard Long para sus líneas y formas de piedra y/o madera hechas para y en un lugar específico usa el término *Land Scape*. Aquí vemos reflejada una idea común al empleo de nuevos materiales como un inicio para romper con los principios de la tradición. Al ver un trabajo de Long nos viene a la mente la idea de simplicidad seguido de un acto de meditación y reflexión. Todo esto en medio de una economía de materiales y una sencillez de concepto. (fig.13)

Incluso rompe con la idea de que la obra escultórica es un objeto físico que debe presentarse en una galería, él mostraba las fotos de piezas existentes en lugares remotos de este modo son accesibles a nosotros. En lo que respecta a la línea de su trabajo se encuentra inscrita dentro del objeto encontrado y el ensamblaje en que la composición se haya dictada por la geometría son trabajos aparentemente bidimensionales que se expanden en el entorno.



Fig. 12. Richard Long *Long water circle walk*. Intervención al entorno a base de una alineación de piedras, 2401 millas de diámetro, 1980. Escocia.



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Fig. 13. Richard Long. *Line of lake stones*. Ambientación hecha a base de piedras de lago. 10 m X 1.50 m, 1983. Turín. Italia.

de una manera sencilla simbolizan la capacidad del hombre de modificar y crear un entorno, son metáforas de la trascendencia del hombre por sobre el tiempo, reflejan ese afán de todo individuo de permanecer por sobre cuestiones biológicas.

El trabajo de Long inevitablemente se vera unido al movimiento *Land y Earth Art*. Al *Earth Art* estadounidense lo podemos ver como una extensión de la premisa arte unido a la galería y como la oportunidad de realizar trabajos más grandes y presentarlos en espacios abiertos pero el trabajo de Long es motivado por diferentes puntos pero con el nexo de los materiales y la economía, así mismo los conceptos de Long son antagónicos a los de Christo, el trabajo de Long en galería o al aire libre es una profunda experiencia de unión con la naturaleza:

*Montañas y galerías son dos cosas extremas, pero son buenos lugares para trabajar, un buen trabajo hecho con el pensamiento correcto se presenta en el lugar y tiempo correctos. (19).*

Flanagan y Long tienen en común el curso "Material carácter / objeto físico, paradigma" de John Lathan maestro de *St. Martin* durante 1966-67 un curso dirigido a criticar los precedentes y ser una revisión de la práctica del arte hasta esos momentos.

*Cursos como este y el simposium Destruction in Art organizado en el mismo colegio en el verano de 1966 propician a partir de la mitad de los años 60 el que los jóvenes artistas se sintieran emancipados de la autoridad del arte norteamericano inclusive de la tradición asociada con el mismo colegio. (20).*

Había cesado la virtual y exclusiva coherencia que esta escuela había dado al desarrollo de la tridimension. Empieza el surgimiento de nombres como Gilbert & George. (1943- ) y (1942-) ambos nacidos en el Reino Unido.

En esta generación se crea una definición de que la escultura es un objeto artístico tridimensional con el soporte estético respecto a otros objetos. Por ejemplo en 1969 Gilbert & George crean las *Living Sculptures* una especie de *performance* e instalación.

*Esto nos hace ver que hablar de una escultura moderna es ver una categoría que ha roto con las tradiciones anteriores afianzándose resueltamente en el presente. (21).* En la actualidad esta definición respecto a que es la escultura sigue presente en los artistas británicos. Independientemente de que podemos englobarlos en una escuela o movimiento de vanguardia vemos grandes individualidades en su trabajo. El hecho de que podamos englobarlos en una escuela o tendencia obedece a varios puntos, primero a ser todos artistas de un país, a tener una simpatía por el uso de medios experimentales obteniendo una categoría diferente de la escultura y del arte tridimensional hasta esos momentos, otro punto es el que casi siempre son alumnos egresados de dos colegios de arte *St. Martin College of Art* y el *Royal College of Art*, aquí entra un punto muy importante de una generación de egresados uno o dos se integran a la docencia dentro de alguna de estas instituciones, los egresados pasan a ser maestros de los recién llegados continuando con una evolución de la experimentación, a pesar de existir algunos textos de estos autores como *The lenguaje of sculpture* de Tucker nunca ha existido un manifiesto que indique el surgimiento de un movimiento de vanguardia; el nombre de la Escuela Británica viene por

19.-Harrison Charles, *op.cit.* página 110.

20. -*Ibidem.* Página 39.

21.-Ceysson Bernard, *op.cit.* página 165.

parte de la crítica que ha visto la evolución de toda la manifestación plástica que se ha dado en la Gran Bretaña, la primera vez que se da este nombre es en 1981 en la exposición *Objects & Sculpture* en el instituto de arte contemporáneo de Londres y en 1983 en la Bienal de Sao Paulo en Brasil en la exposición *Transformations* el nombre fue acuñado por los críticos Graham Beal y Lynne Cooke. Todos estos escritos están en el libro *A quiet revolution, sculpture british since 1965.*(22)

Analicemos dos ejemplos de autores contemporáneos pertenecientes a esta corriente y participantes de las dos exposiciones antes citadas, que en sus propuestas individuales son en extremo opuestos aparentemente.

Estos autores son Richard Deacon (Gales 1949) y Anish Kapoor (India 1954), en lo que respecta a Deacon comienza su trabajo de experimentación en medio de una atmósfera en la que prevalecía el *Performance* y otras manifestaciones del arte Conceptual. Deacon usaba el sobrante del material de estudio y desechos en general para hacer instalaciones que debido a su escala, el tiempo de hechura y el registro del autor por medio de una bitácora entraban en la categoría del *performance*. El más significativo de estos proyectos fue *Stuff Box Object* (obra destruida) basado en la construcción-destrucción de una caja empleando materiales diversos como cemento, yeso, madera, etc. Los acontecimientos diarios en torno a la obra son recabados en una serie de cinco libros que Deacon realiza a manera de diario.

Es en 1974 cuando Deacon comienza ya ha elaborar esculturas, debido a la interdisciplinariedad prevaleciente en el *Royal College of Art* aunque de primera instancia la elaboración de las mismas esta relacionada al *performance* que presentaban algunos compañeros de estudios.

Pero Deacon comienza a interesarse en los escritos de autores como William Tucker, Donald Judd y Robert Morris, los tres de diferentes maneras cuestionaban el desarrollo y naturaleza de la escultura hasta esos días.

Punto común era que la escultura debía olvidar todo aspecto y función ilusionista y figurativa que le había contagiado la pintura, los objetos concebidos deberían presentarse en la realidad sin punto de referencia valiéndose solo del concepto que les dio origen y no teniendo otro parecido con lo real que no fuera el material y técnica de manufactura. El estar en contacto con esta noción libera a Deacon y le permite utilizar los materiales más diversos sin preocuparse por un significado o asociación ilusionista, haciendo que el autor se adentre en otro territorio, el lenguaje al establecer un juego de relaciones irónicas entre título y forma. El trabajo de Deacon no es de formas miméticas, de algo tangible en lo que respecta a un concepto lingüístico como boca, oreja, oír. Y la forma que este encierra o abarca, mas bien trata de encontrar significados metafóricos o analógicos a ideas escultóricas o espaciales como contorno o abertura esto no sin un cierto toque de ironía.

*El lenguaje es uno de los medios primarios que nos permiten operar en la realidad a la vez reconocerla y darle forma. 23*

22.-Harrison, Charles. *A quiet revolution, sculpture since 1965*. Inglaterra. Ed. Thames and hudson, 1987, pp.265 ils.

23. -Harrison, Charles. *Richard Deacon, esculturas y dibujos 1985-1988*. catálogo de exposición e la Fundación Caja de Pensiones. España. Ed. Julio Soto, 1988, pp.125 ils, cita página 28.

Claro que su obra es de corriente orgánica aunque no apegada al cien por ciento al mundo natural sin caer en el problema de una obra figurativa en que la significación esta dictada por el parecido con el modelo que imita, en la obra de Deacon se da una relación a otro nivel casi metafísico. El espectador adopta la forma y relacionándola se adueña de ésta y al mismo tiempo ve la apariencia revelada y ocultada que se percibe en la pieza. Los trabajos elaborados bajo este enfoque fueron exhibidos en 1978, eran piezas compuestas por madera rectilínea o masonite laminado, formas definidas solo por el contorno que corrían por dos caminos al mismo tiempo eran abiertas y cerradas.

Estas piezas nacen a raíz de la serie de dibujos titulado *Its Orpheus When Singing* de 1978, al elaborarlos él descubre que la línea tiene relación con el interior, se establece una unión que a la vez recalca la independencia de ambas partes como *Untitled* de 1980. (paradero desconocido). Con respecto a esta pieza se puede pensar que el dibujo fue el inicio por medio de un proceso repetitivo, obteniéndose un resultado con múltiples asociaciones.

En su trabajo mantiene tres direcciones, formas hechas a base de elementos lineales y abiertas con una manufactura que evidencia el proceso de hecho es parte relevante en la propuesta, el exceso de procedimiento de trabajo se convierte en un principio estético, aparte de lo banal de los materiales empleados que dota a su trabajo de una dimensión poética.

Otra es la serie *Art for the other people* (fig.14) que se diferencia de la anterior principalmente solo por el nivel de escala, con esta serie Deacon nos hace ver su postura de que todo producto del hombre como la poesía, música, escultura sirve como medio de comunicación entre uno y el mundo.

Y por último las piezas que son más volumétricas que unifican la noción de estructura y forma orgánica, claro que enfatizan el proceso de construcción (la repetición) en piezas como *In The Flesh* (fig.15) de 1992, a mi parecer en este rango también se encuentran incluidas las obras pertenecientes a la serie *Like the Back of my Hand* (fig.16) obras murales con incrustaciones de diversos materiales que funcionan como áreas o niveles dentro de la totalidad de la pieza, incluso en la misma serie las obras que están hechas de un solo material esta manejando la idea de unidad.

Ante todo hay que ver a lo largo de todo el trabajo de Deacon su gran inclinación a lo conceptual y a la metáfora, puntos que no son ajenos a Anish Kapoor. Nace en Bombay, la India en 1954 durante los años 70 se traslada a Londres con el fin de realizar estudios de arte. Ingresando primero en *The Hornsey College of Art* pero concluyéndolos en *The Chelsea School of Art*. En varias ocasiones su trabajo se ha visto asociado con el de escultores británicos como David Nash (*Esther* 1945), Tony Cragg (*Liverpool* 1949) y Bill Wodrow (*Oxfordshire* 1948) entre otros pero la obra de Kapoor, formas orgánicas en colores primarios (principalmente) reflejan la influencia de sus raíces indias como punto crucial de su lenguaje. Respecto a la relación que establece la crítica de él con otros escultores británicos y su desarrollo el opina:

*Yo soy indio, pero debemos ver el termino de nacionalidad como algo limitado. Yo no me veo a mí mismo como un artista indio así mismo ninguno de ustedes debe verme como un artista británico, solo soy artista que trabaja en Inglaterra.(24).*



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Fig. 14. Richard Deacon. *Tall tree in the ear*. Ensamble en acero galvanizado, madera y tela. 350 X 250 X 150 cm. 1983. Colección Galería Satchi, Londres.

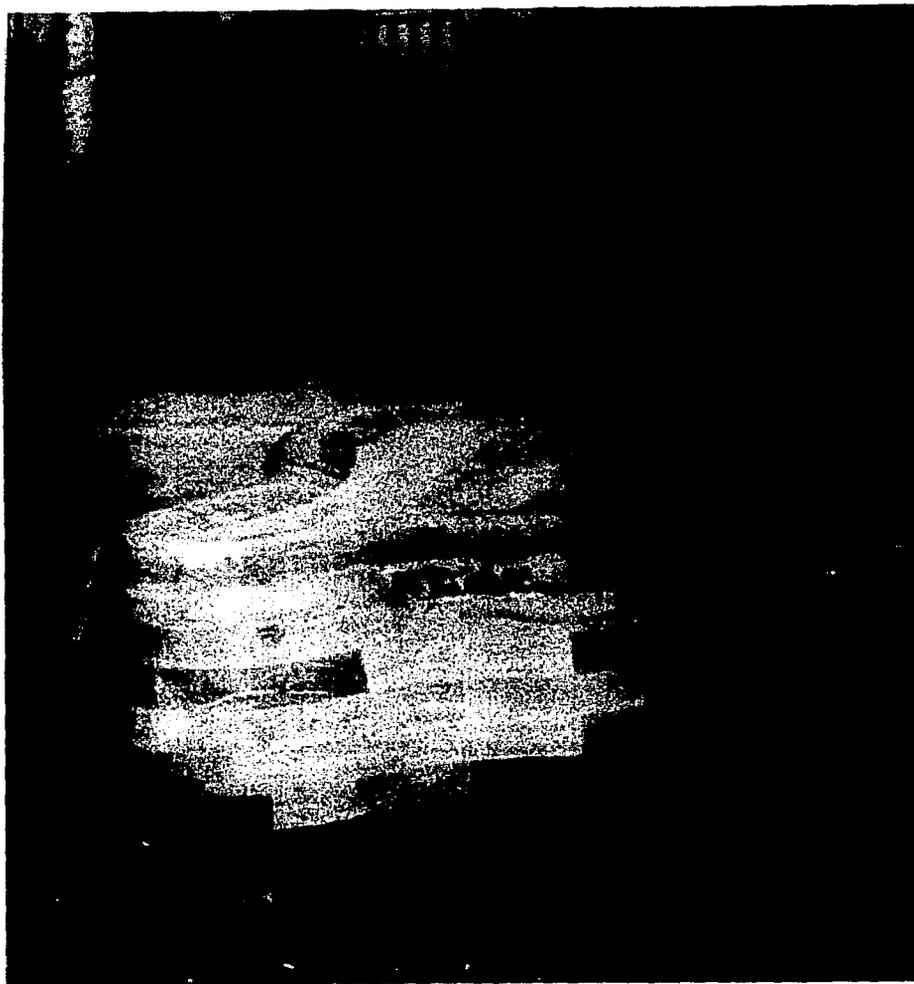


Fig. 15. Richard Deacon. *In the flesh*. Ensamble en madera de haya.  
80.5 X 127 X 195 cm. 1992. Colección Galería Marian Goodman. Nueva York.

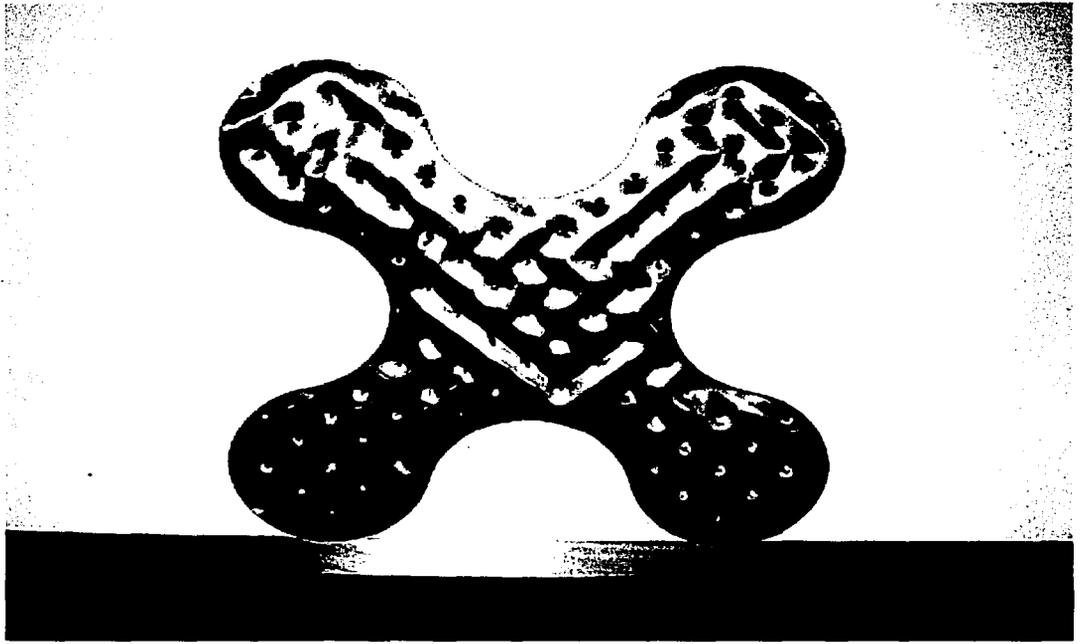


Fig. 16. Richard Deacon. *Like the back of my hand no. 16*. Acero inoxidable soldado.  
119 X 110 X 10 cm. 1994. Colección Galería Konrad Fischer, Dussendorf.

Al concluir sus estudios en 1979 regresa a la India reencontrándose con los usos y costumbres de su país de origen por ejemplo: los dibujos que se elaboran con polvo de color en el suelo de los templos como parte de los rituales representando pasajes de la tradición hindú son de gran importancia para su trabajo, en Inglaterra crea una serie de proyectos que se disponen sobre el suelo de la galería; las piezas que conforman la obra son cubiertas con pigmento en polvo que también toca el suelo una de las primeras piezas de este tipo es la titulada *1000 names*; donde se dislumbra una relación directa con sus orígenes, es una clara alusión a la diosa *Kali* y sus múltiples representaciones.

En ciertas ocasiones conjunto a estas piezas Kapoor elabora dibujos sobre la pared directamente como en la pieza *Black Earth* de 1983, lo principal es que combina arquitectura y erotismo en sus formas (fig.17).

Un punto interesante es el juego de la obra y su desenvolvimiento en el espacio con un orden que podría parecer azaroso, el observador percibe la pieza entrando en la misma, siendo punto clave el tránsito del espectador por la instalación definiendo la extensión y forma del conjunto al variar los puntos de vista mientras camina ingresando a la obra formando parte de ella.

Es de sumo interés el enfoque de Anish Kapoor respecto a la escultura y al arte de nuestros días y el comportamiento que espera en el futuro, dictado por un crecimiento en el tránsito de individuos de continente a continente trayendo consigo un inminente flujo de ideas que modifican la idiosincrasia de una comunidad enclavada en un lugar físico, no podemos negar u olvidar que dentro de esta nueva postura ante el mundo esta el arte.

*Pienso y acepto que la escultura occidental esta en crisis; por ejemplo el arte indio se encuentra inmerso dentro de una visión filosófica del mundo esto lo dota de una gran fecundidad en occidente el arte no esta tan inmerso en la vida. Pero debe de haber un cambio para el año 2000 habrá alrededor de cincuenta millones de gentes no europeas viviendo en este continente este es un factor de gran importancia para el arte actual. 25*

Los cambios se presentan en el arte de una manera constante propiciados por el entorno principalmente en lo social y todos los factores que lo forman, no siendo un factor exclusivo el lugar físico.

Y claro que los factores que definen el entorno son los que propician el surgimiento de un lenguaje. Que características definirán a mi lenguaje artístico bajo que experiencias se sustentara incluyendo la experiencia personal y sentimental y por otro lado pero igualmente relevante la cognoscitiva.

Creo que a lo largo de este capítulo se ha podido ejemplificar la interrelación de las posturas tridimensionales que se fueron presentando desde principios del siglo XX. Esta conexión que se ha dado ha venido a enriquecer el desarrollo de las manifestaciones artísticas.

25.- *Ibidem*. página 234.

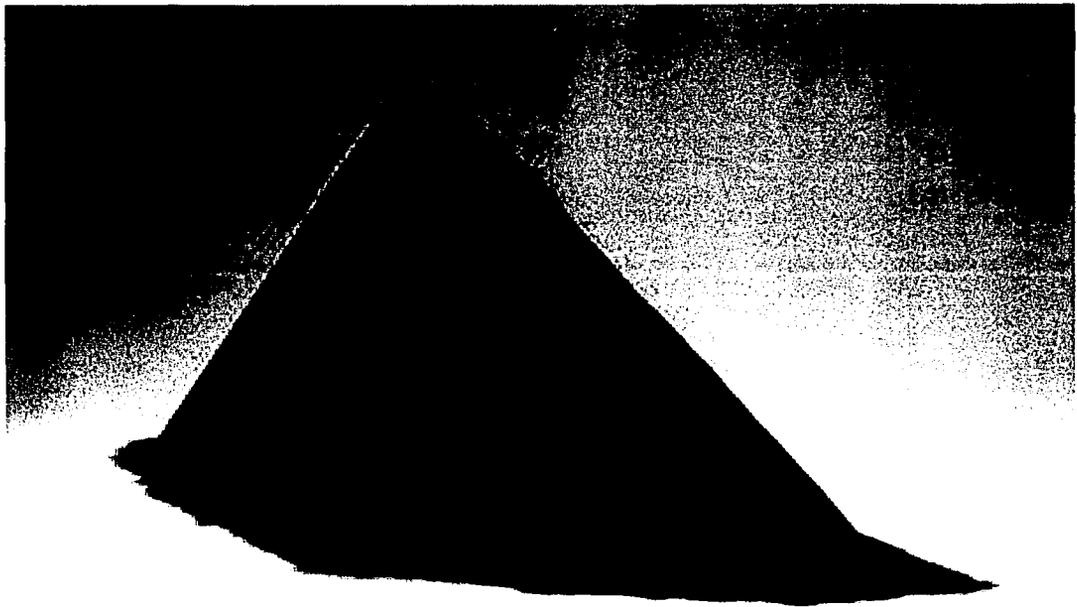


Fig. 17. Anish Kapoor. *Mother is a mountain*. Ensamble en madera, gesso y pigmento de color. 139.7 X 232.5 X 102.9 cm. 1985. Colección Walker Art Center.

La Escuela Británica a mi parecer es el ejemplo idóneo de este suceso, vemos el desarrollo de un grupo con diferentes posturas plásticas y en el que hay varios comunes denominadores como la experimentación respecto a los materiales y la inclinación a la metáfora. Así mismo su labor los ha llevado a crear trabajos que unen disciplinas aparentemente individuales como el *performance* y la hechura de objetos.

Uno de los más grandes aciertos de este grupo de artistas es la llamada *instalación piece* que es un principio sencillo pero revolucionario que he adoptado y al cual le doy mi enfoque, producto de mis vivencias e inquietudes y mi cada vez más creciente gusto por el símbolo y las metáforas.

El desarrollo en mi trabajo nunca ha cesado, la influencia de ciertos movimientos es en el palpable en cada etapa pero a la fecha sé que existen ciertos puntos que como a los artistas y grupos que menciono me definen.

### **Capítulo III: Desarrollo de mi trabajo plástico e influencias personales.**

Cabe decir que mi Interés en el Arte y sobre todo en su elaboración comienza con mi ingreso en la Licenciatura. (26). Ahora bien es tiempo de ver la evolución de mi proceso creativo y como pretendo que se inserte la obra resultante en la comunidad a la que yo pertenezco como individuo y en parte analizar la influencia del medio o entorno en mi trabajo. En el capítulo segundo mencionaba los puntos afines de un grupo de escultores que son englobados como la Escuela Británica. Debo decir que muchos de sus aspectos teóricos - conceptuales como la diversificación de materiales y la inclinación a la metáfora y el símbolo los he adoptado como puntos cruciales de mi trabajo pero claro poniendo de mi parte en tales preceptos, a veces por estar en contradicción con algunos de ellos. Todo esto ha puesto los cimientos de mi trabajo, a lo largo de este capítulo sé plasmaran mis influencias y se comenzara a vislumbrar mi idea y concepto sobre la obra de arte tridimensional contemporánea y el papel que esta debe desempeñar en estos tiempos, reflejando esto en mi trabajo.

#### **Primeras Obras. (1997-1998).**

Es propicio hablar de mis primeras obras para poder entender mi trabajo en su totalidad. Estas se encontraban insertas en la corriente del geometrismo, en su misma temática no propiciaban un acto de reflexión profunda por parte del espectador, todo estaba a la vista, era una búsqueda que tenia por único fin encontrar una armonía.

Una armonía visual en la que las repeticiones y otros elementos como el color en los módulos eran dictados para obtener este fin, claro que había un proceso intelectual que respalda la creación de cada una de estas piezas, un proceso matemático y geométrico no muy complejo, eran formas que su temática se reducía a nociones escultóricas como ritmo, equilibrio, volumen y un desenvolvimiento de la obra en el espacio. (Fig. 18). (27).

Son piezas hechas a base de un módulo cilíndrico sobrepuestos uno sobre el otro, ocupando un espacio aparente de un gran cilindro todas las variantes compositivas se encontraban inmersas en tres líneas la horizontal, la línea vertical y una inclinada, las obras siempre iban sobre una de estas direcciones.

El color en un principio era elegido por una elección personal casi siempre enfocada a un primario complementándose por algún color que hiciera contraste por ejemplo rojo y negro, azul y naranja y otros.

Mas tarde este juego de colores se fue complementando con un intercalamiento de materiales y acabados en los módulos, principio que adopte para lograr crear sensaciones como el que la pieza diera la sensación de estar flotando pero con una estabilidad tranquilizadora, lograda por medio del color y el ritmo de secuencia en el módulo.

Aunque se plasmaron preocupaciones referentes a la obra que a la fecha siguen presentes en mi, estas son en torno al espacio, los materiales y la percepción de la obra en el publico.

26.- Ver apéndice 1. Curriculum Vitae.

27.- Ver apéndice 2. Lista de obra y textos de presentación.

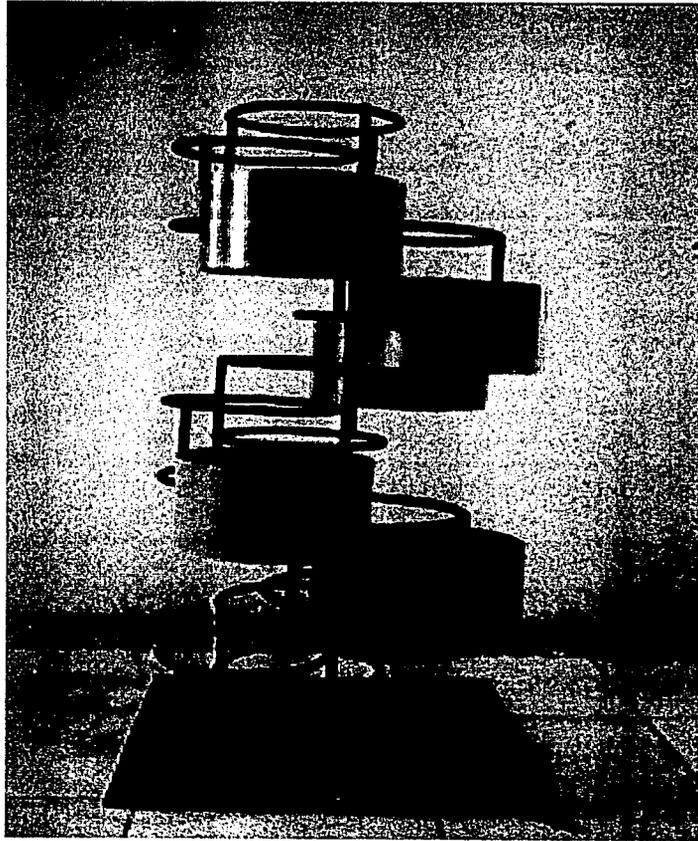


Fig. 18. Ricardo Altamirano Urióstegui. *Estructura espacial no. 8*. Ensamble en acero soldado, pintado y oxidado.  
100 X 45 X 45 cm. 1997. Colección del autor.

Y esta percepción era pobre y limitada con esto me refiero a su aceptación que sólo se puede basar por un juicio de gusto fincado en lo visual sin una exploración o comprensión incluso de los conceptos geométricos, creo que esta fidelidad a ciertos principios del Minimal Art aun conociendo la experiencia de este movimiento es construir en terreno no muy firme en estos tiempos.

Descubro que el geometrismo no es el camino por el cual debo transitar. Paralelo a este cambio se da el descubrimiento de la obra de Constantin Brancusi a quien por razones expuestas en el capítulo primero, vemos como uno de los pilares de la escultura moderna y una fuerte referencia en nuestro tiempo. Brancusi abrió mi campo respecto a los materiales y las posibilidades de combinación, pero lo más importante, junto a la escultora Louise Bourgeois (París 1911-) me mostraron que la temática de la obra se encontraba en mi interior, el descubrimiento y exteriorización de mi persona es un buen comienzo para la realización de mi obra.

De Louise Bourgeois es realmente impactante para mí la serie *Cell* (fig.19) a mí parecer la cumbre de su labor creativa, un trabajo sorprendentemente único. Son obras que crean una atmósfera, un ambiente. Une piezas escultóricas talladas o vaciadas en materiales diversos como el mármol, la madera, el bronce o resinas poliéster con objetos encontrados reconceptualizados, así mismo combinan algo de arquitectura que evoca lugares donde se desarrolla la vida, la personalidad y la *psique* de toda persona y por lo tanto también es creadora de recuerdos y traumas, son piezas muy íntimas donde ningún elemento escapa a la planeación para lograr el resultado. Un choque emocional en el espectador.

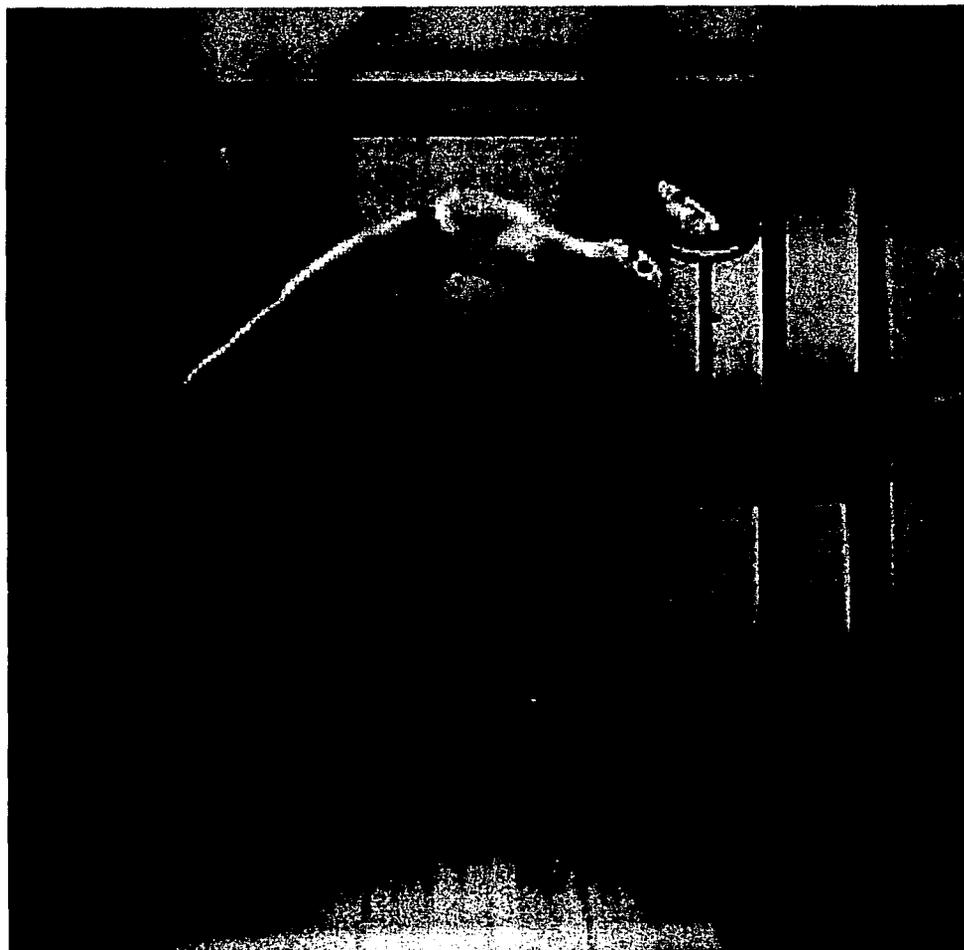
*La Cell es un recinto por que pertenece a una pequeña sección del pasado. Y para que este pasado sea erradicado, sea exorcizado para liberarme del pasado. Yo tengo que reconstruirlo, meditarlo hacer una estructura con él, y deshacerme al hacer la escultura. Después de esto puedo olvidarlo, he pagado mi deuda al pasado y ya estoy liberada. Es como una prisión por que soy prisionera de mis memorias y mi meta es deshacerme de ellas. (28).*

Estas obras hablan sobre el dolor desde físico hasta psicológico con un choque en las emociones de la persona por ejemplo la obra *Arch of Hysteria* (fig.20) habla sobre el dolor en sus dos manifestaciones la emocional y la psicológica, la figura une el placer sexual y el dolor en un estado de felicidad propio del amor y su culminación.

28.-Marshall, Richard. *Louise Bourgeois, la elegancia de la ironía*. Catálogo de exposición en el MARCO de Monterrey. México, Ed. Artes gráficas panorama, pp. 105 ils, cita página 26.



Fig.19.Louise Bourgeois. *Cell, choisy two*. Ambientación, acero, mármol y espejos.  
241 X 198 X 147 cm. 1995. Colección particular.



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Fig. 20. Louise Bourgeois. *Cell, arched*. Ambientación, acero, mármol y espejos. 241 X 198 X 147 cm. 1995. Colección particular.

Hay una unión de placer y dolor en una dualidad propia de Martín Heidegger. Como podemos ver estas piezas son lugares que reflejan estados de la psique en los que ingresamos; invadimos los recuerdos y la mente de la autora, estas piezas manejan el placer del *voyeur* en este sentido son sucesoras de *Etant Donés* la última obra de Marcel Duchamp pero contando con un nivel de misterio superior y único, todas las piezas de esta serie son desconcertantes.

*Estas piezas no deben ser vistas a toda velocidad, dando vueltas. En realidad cuentan con determinado tiempo para que el visitante se siente y medite para que le llegue el mensaje. 29.*

### **Inicia una Evolución Conceptual en mi Obra.**

Ahora bien el papel a desempeñar en la obra tridimensional en nuestros días ¿Cuál es? Mi respuesta a esta interrogante comenzó a tomar forma al ver la obra de estos autores y los escultores británicos conjunto a la lectura de escritores como el filósofo inglés Bertrand Russell (1872-1970) que despertaron inquietudes en mí, propiciando un cambio en mi trabajo, hay que mencionar que estos autores no son en muchos casos teóricos de arte o productores que escriben sino filósofos y ensayistas como Jean Baudrillard y de literatura en general que incitaron una labor de pensamiento y creación de conceptos en mí. Su trabajo fue de gran ayuda e inspiración para la concepción de mi obra.

El primer antecedente a la obra que presento en esta tesis son los trabajos que forman parte de mis dos exposiciones individuales: "Un Campo Vacío y Algunas Contradicciones" y "Los Sentimientos, la Razón, Juguetes". (30) (fig. 21 y 22). Son piezas que representan la condición humana, son un medio por el que sé plasman mis vicisitudes como las de cualquier persona. En este punto no me alejo de la escultura (la estatuaria antigua) son homenajes al hombre, pero no a su obra a lo que da al exterior, a la comunidad mi trabajo en esto difiere, es referente al interior a la *psique*.

Y esto las particulariza, hace que cada una de estas piezas sean creadas de una manera individual en todos los aspectos que la conforman, como el material y la técnica estos son escogidos de acuerdo al concepto a expresar. Enfocándome al material hay una constante la unión de dos o más materiales en cada una de las piezas, el acoplamiento de estos puede ser muy dispar como por ejemplo madera y plástico esto también plantea una variación de técnica y proceso de elaboración,

¿Por qué de esta forma de trabajar? La respuesta tiene su origen en cada una de mis piezas, las veo como personas como exponentes de la condición humana pero ¿Qué es esta condición? Es algo sumamente complejo de definir, para lograrlo comencé a respaldarme en los escritos de Sigmund Freud donde nos habla de una confrontación

29.-*Ibidem*. página 28.

30.-Ver apéndice 2.



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Fig. 21. Ricardo Altamirano Urióstegui. *Un campo vacío y algunas contradicciones.* Ambientación, ensamble en resina poliéster, acero, tachuelas y textil. Medidas variables. 1999. Colección del autor.

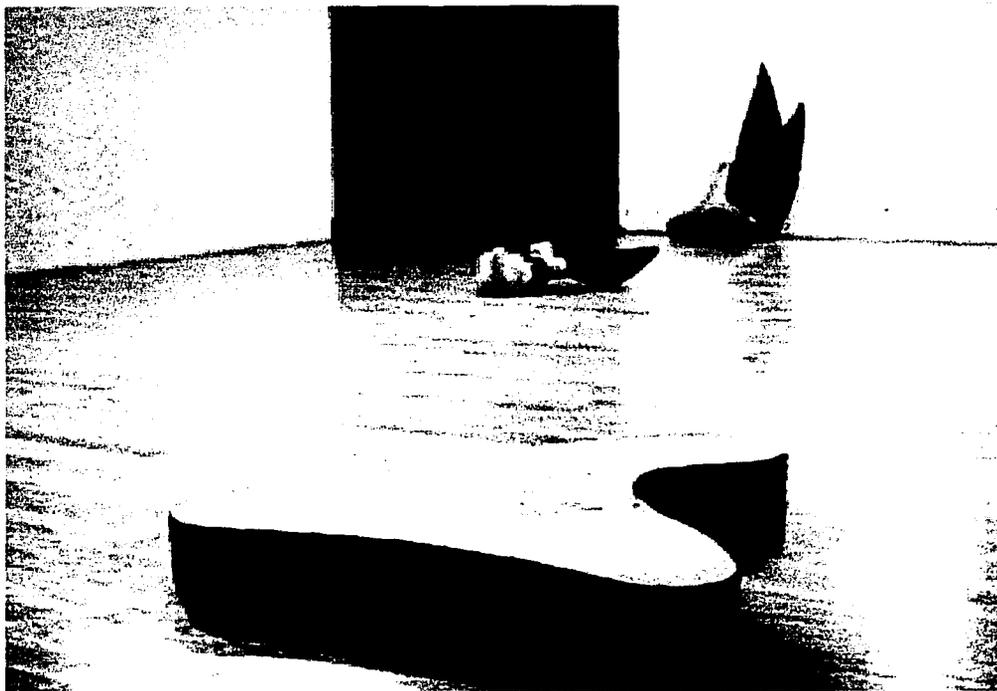


Fig.22. Ricardo Altamirano Urióstegui. *Los sentimientos, la razón, juguetes.*  
Ambientación, ensamble en acero, resina poliéster y textiles. Medidas variables. 2000.  
Colección del autor.

de *Eros* y *Thanatos* en todo individuo, dos fuerzas antagónicas que confluyen en los individuos y se suceden alternativamente para obtener un estado de equilibrio que toda teoría psicológica busca lograr como fundamento para la felicidad y tranquilidad emocional del individuo y la sociedad un ejemplo es la teoría de Eric Fromm establecida en el *Arte de Amar*. (31) Esta dualidad y no sólo la establecida por Freud se ha visto manifestada como un paralelismo cultural en toda época histórica y región geográfica y no sólo en occidente por ejemplo el *Ying* y *Yang* chino que son dos polos metafísicos en los que se desenvuelven las tensiones que organizan al mundo.

Aunque Freud toma como objeto de estudio los mitos y cultura griega donde esta alternancia y convivencia de opuestos es en extremo latente, tanto en individuos como en la sociedad y con múltiples manifestaciones como el *Kidos* un sustantivo muy superior a gloria, éxito amoroso o sexual en general abarca toda índole, y que nos marca una división entre triunfo y derrota en los humanos sobre los que recaen estas condiciones pero ante todo marca un equilibrio con su tránsito de individuo a individuo, el mejor ejemplo de esto es la tragedia griega con un devenir de cada personaje de héroe triunfante a caer en la derrota más dolorosa que lo hace derrumbarse.

Este termino es sumamente complejo y llega a verse unido en la mayoría de las veces a cuestiones violentas o espirituales, por citar sólo dos pero para simplificarlo un poco más lo podemos ver como un instrumento de los dioses que oscila de un lado a otro favoreciendo o no a los humanos.

El planteamiento de estas relaciones de polos que no cesan de invertirse dentro de cada uno de nosotros y por consiguiente en nuestro desarrollo con el exterior, con la comunidad es el medio por el cual puedo explicar el motivo de combinar materiales y, o técnicas.

En cada pieza a pesar de que se establezca una relación de una obra a otra, hay algo que las identifica, define y propicia su surgimiento como creación intelectual y técnica. Por lo tanto se puede entender el por que un trabajo de series no funciona para mí viendo a este de una manera convencional, piezas que manejan un mismo concepto hecho con principios similares y sólo con ciertas o pequeñas variaciones de una pieza a otra.

El combinar materiales es algo bastante satisfactorio ya que consigo trae un uso de nociones escultóricas contrarias como puede ser el plano y el volumen, claro que muchas veces este choque de ideas se da intrínseco en la creación de la pieza misma.

Consciente de esto las he ocupado en la conformación de mi trabajo y discurso. Comencemos el análisis de mi obra, la primera pieza a examinar formo parte de la exposición "Un Campo Vacío y Algunas Contradicciones" se trata de *Contradicciones, Contradicciones como en Toda Persona* (fig. 23) pieza que al igual que todo mi trabajo reciente toma como temática al hombre, la forma es evocativa a un torso, a pesar de ser orgánica esta construida por medio de materiales producto de la industria, ya que no descarto ninguno por su origen o aparente estatus. En este caso fueron elegidos por su resistencia a la intemperie y otras características como el color y la referencia a lo que asociamos comúnmente.

31.-Fromm Eric. *El arte de amar*. (Traducción de Noemí Rosenblatt) 2ª edición. México. Ed. Piados, 1999. pp. 128, Colección Piados Studio.

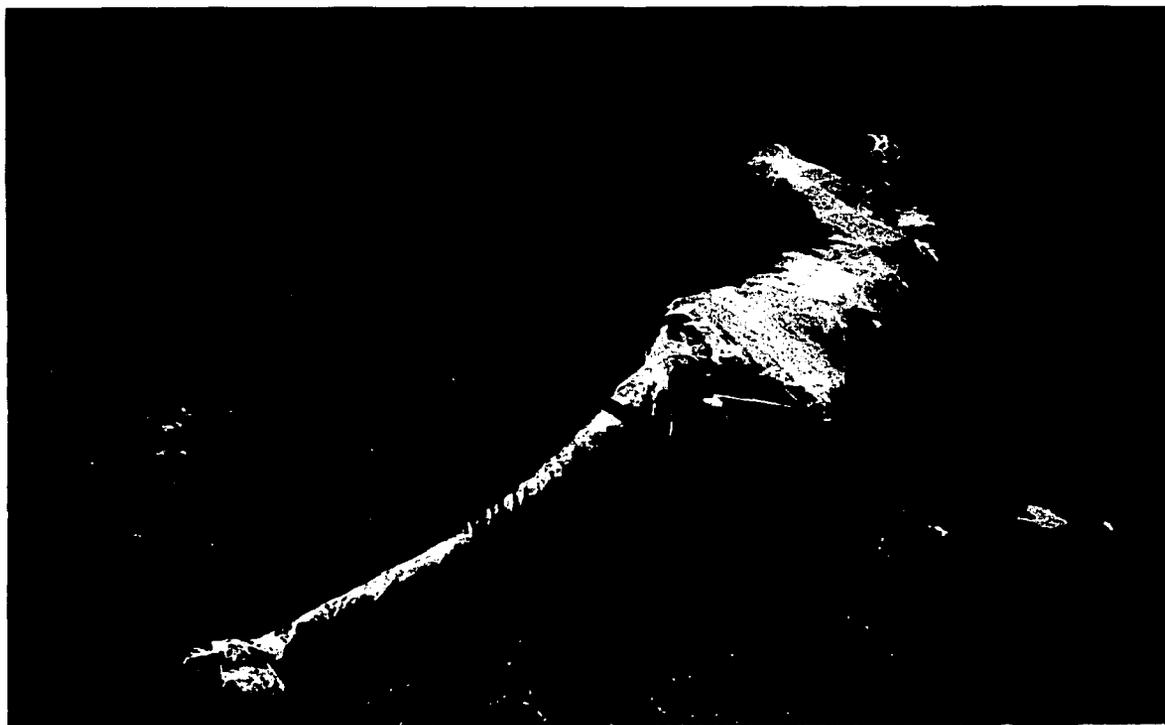


Fig. 23. Ricardo Altamirano Urióstegui. *Contradicciones, contradicciones como en toda persona*. Ensamble en acero, tornillos, textil y plástico autoadherible. 200 X 60 X 60 cm. 1999. Colección del autor.

La pieza como podemos ver esta hecha a base de dos principios la línea y él volumen que respectivamente se convierten en armazón y envoltura existe un momento en que se integran y se invierten los papeles la armazón se precipita al exterior y enmarca un volumen, la envoltura en este caso tela se convierte en sólo una capa más de la pieza ya que sobre la misma se extiende plástico transparente y autoadherible.

Hay un choque entre lo efímero y lo perdurable la envoltura podría sufrir un deterioro o incluso en una situación extrema desaparecer a causa de la intemperie.

Esta como todas las piezas de esta exposición eran contradictorias a una idea mas o menos general de escultura urbana, sobre todo en lo que concierne a los materiales y escala.

En lo que respecta al uso de tela, comenze ocupándola por ser un material no escultórico a pesar de haber sido empleado ya anteriormente por artistas como Oldenburg o Flanagan, mi razón de ocuparla obedece a fines diferentes, yo veo a la tela como algo que nos acompaña en casi todo momento, es parte de nuestro entorno por ejemplo en los muebles, quise que la tela abandonara su función convencional pero sin alejarse de su principio, el ser envoltorio y no dejando de lado la experimentación, el descubrir las propiedades de un material que se encuentra a la mano.

Sinceramente he encontrado en la tela características que me hicieron adoptarla como un elemento habitual en mi trabajo tanto que fue fundamental en mi segunda exposición individual " Los Sentimientos la Razón, Juguetes"(24). (32).

En las piezas que conformaban esta muestra seguía latente la complementación de opuestos como la forma en la que esta estructurado el hombre y la sociedad que conforma. Para ejemplificar esto demos inicio a un breve análisis de dos piezas que formaron esta muestra.

Primero. La pieza titulada *Fuerte Como un Castillo de Naipes* (retrato de la civilización y fig.25).(33) elaborada a base de lamina de acero galvanizada unida por medio de remaches y lienzo color violeta.

Puedo decir que la pieza tiene como origen la estructura de metal hecha a base del numero tres, numero que en la mayoría de las culturas simboliza lo acabado, lo que ha culminado, no podemos olvidar la concepción de lo divino en la cristiandad en la triada (la Santísima Trinidad) que ejemplifica la diversidad, las diferencias y como se unen y proceden en un ser único.

Él número tres es un principio de orden que tiene su origen en la religión cristiana como ya vimos siguiendo con constantes, como los tres reyes magos de oriente en la adoración colándose a otros lares de la tradición popular como las tres hijas del rey en los cuentos. Sabiendo que el cristianismo es la religión base en México esta es parte fundamental de una pieza que nos hablara de mi sociedad, no la quise representar por medio de uno de los iconos comunes, quería ir mas allá, a como esta organizada la misma con sus reglas y cánones. Por medio de un proceso de investigación llegue a este número a esta constante de orden. Teniendo este dato empezó el problema de

32 y 33.- Ver apéndice 2.

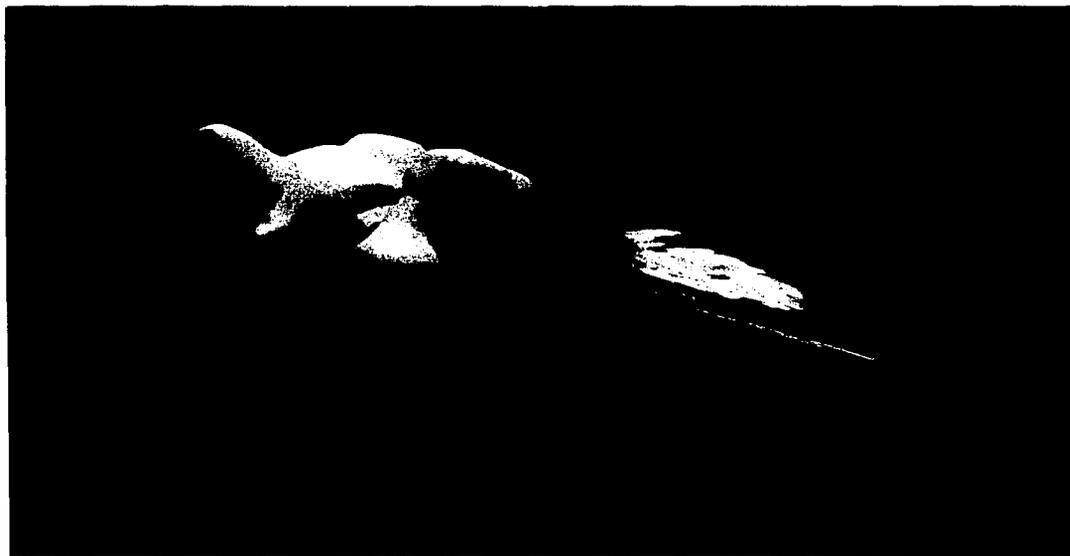


Fig. 24. Ricardo Altamirano Urióstegui. *Un hombre a veces es como un caracol.*  
Ensamble en cedro blanco entintado y resina poliéster con refuerzo de fibra de vidrio.  
100 X 35 X 38 cm. 2000. Colección del autor.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

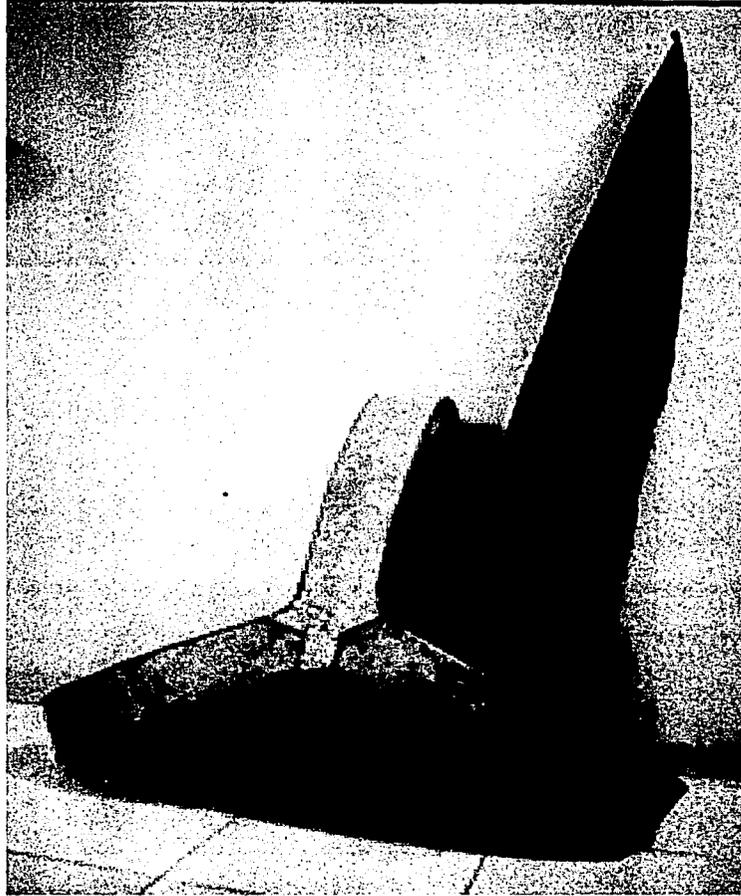


Fig. 25. Ricardo Altamirano Urióstegui. *Fuerte como un castillo de naipes*. Ensamble en acero galvanizado, remaches y tela. 180 X 60 X 60 cm. 2000. Colección del autor.

cómo representarlo, la religión esta construida a base de valores morales intangibles un tanto etéreos pero que propician y conllevan en el mejor de los casos la formación de un hombre integro. El acero galvanizado ensamblado a base de remaches era un buen medio para poder mostrar algo de la fuerza que toda religión proporciona al individuo, a su espíritu.

Para recalcar este carácter elegí el color violeta para la tela que se une a la estructura metálica en la pared. Este color simboliza en la fe cristiana la obediencia una virtud unida al sacrificio y su aceptación motivo por el cual el uso del mismo en la iconografía se encuentra en las imágenes de la pasión, las ropas de Jesucristo son de este color.

Todo esto representa lo espiritual pero la otra parte de la sociedad las construcciones, sus normas como plasmarlas, la respuesta la encontré en la arquitectura y su unidad de organización el ángulo de 90 grados, este principio arquitectónico forma parte relevante en la conformación de nuestra sociedad junto a lo espiritual son reglas que rigen con un carácter doble y distinto pero que se unifican así como la pared y el piso permanentes y la presencia temporal de mi pieza adosada a estos elementos.

Con esta pieza quise plasmar el desarrollo del entorno y como las personas participan en la construcción. Y más adelante nuestro desenvolvimiento en él mismo propiciando o no una condición de libertad y felicidad humana que solamente se resuelve mediante una lucha de instintos *Eros* y *Thanatos*, vida y muerte en la que la naturaleza y la civilización participan.

Igualmente quería retratar de una manera muy sintetizada a la civilización que bien podemos definir como un conjunto de disposiciones y contenidos ideológicos que corren de generación en generación, haciendo hincapié en que pueden sufrir modificaciones.

Freud decía que *la civilización es una configuración del mundo, hecha a base de autoconciencia y razón pero que acarrea un grado de dominación sobre las personas y con libertades que de manera irónica estaban sustentadas en restricciones dirigidas a Eros, el instinto de vida. A su modo de ver la preservación de este instinto y su sublimación era la única base real y posible para la civilización que consistiría en parejas de individuos libidinalmente satisfechos el uno al otro y ligados a todos los demás por el trabajo e intereses comunes.* (34).

Agregando que esto es imposible debido a que la libido siempre se ha visto inhibido de una manera voluntaria, para la razón el instinto no es justificado y como negarla. Hay una fuerte carga de agresividad unida de una manera profunda a la sexualidad. tal vez por esto en la sociedad no tiene cabida la violencia o se tiende a llevarla a un nivel muy reducido.

Yo reconozco esta unión de violencia y sexualidad pero por el momento los voy a separar para enfocarme al punto sublime de la sociedad para Freud la satisfacción de los individuos en lo libidinal, algo que podemos ver como sinónimo del amor tema de otra pieza de esta exposición *Tan Brillante como el Sol* (fig.26).

34.- Marcuse, Herbert. *Eros y civilización*. (Traducción de Juan García Ponce) 4ta edición. España. Ed. Ariel, 1995, pp.253.



Fig. 26. Ricardo Altamirano Urióstegui. *Tan brillante como el sol*. Ensamble en acero soldado pintado y tela. 60 X 50 X 55 cm. 2000. Colección particular.

Nuestra primera impresión al observar esta pieza es que parte de una flor tanto a nivel compositivo como conceptual, ¿Por qué escoger una flor para hablar del amor? las razones van mas allá de que es un presente muy arraigado en nuestra sociedad.

Primero me base en el girasol una flor que por su característica principal el hombre la ha visto como sinónimo de fidelidad (un principio básico del amor, al menos un ideal) esta flor esta atenta al movimiento del sol, día a día y hasta podemos afirmar que él sol es reciproco para con ella.

La flor es un ser vivo y al igual que nosotros esta destinada a un fin, la flor es algo efímero en extremo ¿Por qué emplearla para honrar a alguien y al sentimiento que nos despierta y une? Si nuestra intención al hacer este presente es que este vinculo dure un poco mas de tiempo y se cierre aun más, pero esta ultima intención va inmiscuida a la primera de una manera tajante.

Y es que el placer libidinal en este caso y terreno de *Eros* es una situación temporal, no algo permanente y constante en nuestras vidas, la felicidad es una cosa sencillamente del pasado y del instante en que vivimos, de ese segundo que es sucedido por otro siempre y cuando sea gratificante y esta lucha todos la libramos, él querer preservar los momentos hermosos es una necesidad así como tener mas tiempo para acuñar nuevos instantes por eso no es pretencioso ni disparatado el deseo de Fausto.

Ahora sabemos por que no nos preocupa lo efímero de la flor, por que sabemos que cuando ese momento culmine quedara el recuerdo que el recuento puede ser igualmente gratificante. En esta lucha por la preservación del tiempo y de la fuente de placer es cuando la razón nos comienza a dictar caminos para obtener la gratificación otro día más, un instante.

Una breve deducción por la cual justificar el choque de materiales incluso el color de los mismos. Contrastante la suavidad de un material en comparación de la dureza del otro así mismo su color y nociones escultóricas que les dan origen como son la personalidad de las dos partes de una pareja pero buscando ser complementarias.

Como podemos apreciar mi trabajo se ha ido poblando en mayor medida de una fuerte carga de símbolos. Y creo que es conveniente explicarlos. Por que del origen de la estructura simbólica y de esta manera fundamentar el uso de esta en mi obra ¿Por qué dotar de significados a los objetos y elementos de nuestro entorno? Esto es algo que se ha presentado en toda cultura e individuo y para poder empezar a explicar él motivo de este hecho me parece pertinente citar a Jean Baudrillard.

*Los objetos tienen así, aparte de su función practica, una función primordial de recipiente, de vaso de lo imaginario. A lo que responde su receptividad psicológica. Son así el reflejo de una visión del mundo en la que cada ser es concebido como un recipiente de interioridad. (35)*

Todo símbolo tiene su origen en la *psique* de las personas con un cierto grado de variación de individuo a individuo pero llegando a convertirse en imágenes colectivas

35.- Baudrillard Jean. *El sistema de los objetos*. (Traducción de Francisco González) 6ta edición. México. Ed. FCE, 1981, pp.229 cita página 27.

aceptadas por las sociedades civilizadas ,claro que para llegar a este punto pasaron por un proceso de desarrollo consciente.

Aún así los símbolos mantienen mucho de su original "magia" que propicio su surgimiento y son integrantes de suma importancia en nuestra constitución mental y fuerza vital en la formación de la sociedad humana.

Cabe destacar que el origen de los símbolos se da por una observación del entorno por parte del hombre, humanizando los fenómenos naturales al hacer esto se unía al mundo a otro nivel. Este contacto con la naturaleza se ha debilitado hasta desaparecer en algunos casos debido al desarrollo del orbe y el conocimiento científico perdiéndose la gran fuerza emotiva de estas relaciones. Pero también la civilización propicia el desarrollo de nuevos símbolos y la evolución de algunos ya establecido

En si el símbolo obedece a una manifestación de los temores, anhelos, etc.del hombre es la exteriorización mas o menos racional del ser humano.

Todo objeto o componente del mundo del hombre sé vera dotado de una carga simbólica con un gran predominio de paralelismos culturales como el que el sol sea el gran dador de vida o que una vasija represente la cavidad uterina ambas representaciones hacen latente la dinámica y pulso de vida del hombre.

Y absolutamente nada escapa a esto, hablaba de los objetos y su carga simbólica pero esta se ve complementada por las características particulares de cada objeto como el color que tradicionalmente, esta cargado de alusiones psicológicas y morales por ejemplo el papel del color que se impone en un acontecimiento, una ceremonia de la sociedad.

Esta adicción constante de símbolos en mi trabajo me lleva a pensar un poco mas allá, ya no tan sólo en los elementos que conforman a la obra en si, he pensado en el entorno y su carga simbólica especifica de cada lugar, en las propiedades del lugar donde se instalara mi trabajo y no tan sólo esto sino que mi obra se uniera de una forma más concisa y real, que surgiera el proyecto inspirado por el lugar donde se presenta.

A la fecha mi trabajo se había instalado en las instituciones comunes del medio cultural (casas de cultura, museos y galerías) hoy en día estas fungen sólo como intermediarios, son instrumentos que nos acercan a la obra pero inculcándonos los cánones a los que ellas en particular obedecen.

Con este hecho viene la especialización de todo museo e institución cultural que sé instala en una rama del arte en especifico, la que atañe a esta tesis es la del arte contemporáneo. Pero el arte es un fenómeno social unido a la cultura, a la sociedad donde se desarrolla, que le da origen en cualquier momento de la historia.

¿Por qué el arte de nuestros días debe sufrir un comportamiento diferente?.Una realidad es que esta rama del arte se ha convertido en exclusiva de una minoría, con un cierto alejamiento para él publico en general, la sociedad.

El arte contemporáneo es inseparable de la experiencia cotidiana de una sociedad inmersa en cambios constantes, y no es utópico el afán de que el público habitual se

expanda a la persona común relacionándose de una manera constante con la obra de arte y la labor creativa.

Y esta relación propicia una reflexión, el despertar de la sensibilidad en el espectador, la propiedad comunicativa de la obra sería explotada al máximo elevándose por sobre otros objetos debido a sus cualidades estéticas.

Y esta reflexión respecto al arte y los lugares habituales donde se presenta conjunto a la labor simbólica propiciaron en mi la búsqueda de un nuevo tipo de obra personal y la elaboración de proyectos específicos para este fin.

## **Capitulo IV. Realización del proyecto final, ambientación.**

### **Mi postura respecto a la obra de arte tridimensional en estos días.**

En el primer capítulo de esta tesis empecé ahondando en los cambios sufridos en la escultura a principios del siglo XX que van desde una pérdida del apego histórico, es decir la escultura era una obra cuya temática giraba en torno a un acontecimiento de índole social y conmemorativa, las proezas de un general en batalla por ejemplo.

Esta función indicaba que la pieza escultórica estuviera fija en un lugar, muchas veces el sitio del evento en torno al que giraba la temática de la pieza que al referirse al hombre era un hecho que toda escultura fuera figurativa.

Con el advenimiento del siglo XX se presentan trabajos como el de Constantin Brancusi y de Jean Arp que a pesar de apegarse a un precepto de la escultura como la composición basada en la vertical y la presencia de un pedestal elabora piezas que inauguran la línea orgánica, son tan diferentes a la figuración predominante en esos días.

Y eso no es todo, los dadaístas y posteriormente los surrealistas inauguran la línea en que un objeto reconceptualizado es privado de la función para la que fue creado originalmente para convertirse en un estandarte de simbolismo y de cuestiones artísticas incluida una irreverencia respecto al desarrollo del arte hasta esos días.

Otros movimientos hacen de la construcción prácticamente industrial con sus materiales el medio por el que se han de expresar y creen que es la forma idónea de arte para ese tiempo.

Claro que todavía podemos hablar de escultura en estos días, la elaboración de un objeto respaldado en conceptos artísticos y estéticos en el que la intervención directa sobre un material para dotarlo de forma es de gran importancia, son trabajos que a pesar de interactuar en un espacio su valor estético y plástico esta dentro de ellas en su superficie, composición y el material de que esta elaborada.

De un tiempo a la fecha se han presentado debates entre la escultura y otras manifestaciones tridimensionales como el *ready made*, insisto la escultura ha evolucionado, la idea de antaño en mucho igual a la estatuaria y al monumento se ha liberado de estas dos condiciones para enarbolar los conceptos que el autor decida pero con constantes como el trabajo físico sobre un material, otras puntos se han respetado en algunos casos como la presencia permanente de la escultura como arte urbano que es la proyección de un trabajo para un lugar específico que pasa a formar parte del entorno, estableciéndose una relación con los transeúntes que se convierten en espectadores, llegando a ser la escultura una señal física del sitio y convirtiéndose en algo arraigado en la comunidad.

En lo personal una definición de escultura empieza con la liberación del pedestal y puede estar suspendida del techo en una pared o yacer en el suelo como cualquier objeto, se ha alejado la mas de las veces de la tradición compositiva apegada a la vertical y otros principios como el realismo y la alegoría histórica que eran base debido al concepto que plasmaba.

Pero ante todo debemos ver a las manifestaciones escultóricas del siglo XX a la fecha como trabajos que no imitan la realidad sino que la crean, la libertad se ha concretado en su máxima expresión. Se puede deducir que la escultura es un objeto único insertado en la sociedad pero ahora bien ¿Qué es un objeto?.

Es un producto surgido del hombre, es siempre creación del *homo faber*, nunca de la naturaleza aunque claro que la persona la transforma para su beneficio que es él nacimiento de los objetos. El papel fundamental es resolver o cambiar una situación adversa. Es mediador entre el hombre y el mundo formando parte de la cultura, todo ese medio artificial y modificación del entorno que el ser humano realiza. Pero igualmente el objeto es mensaje y comunicación, esta presente en el ambiente por medio de una casa, un auto, entre otros. Es la prueba de un sistema social profundamente marcado.

Este papel del objeto de comunicar ideas y estados tiene aspectos que abarcan y van mas allá de sus características intrínsecas como el material del que esta hecho, la forma que no se puede separar de la estética y una teoría funcional.

El objeto crea estatus, los que adquirimos denotan nuestra condición social, económica e intelectual. Incluso los objetos que admiramos y que no poseemos evidencian nuestro nivel intelectual y aspiraciones en lo social y económico. Estos objetos que incluso sólo se presentan ante nuestra vista creando una alteración en nuestros sentidos y estado anímico y quien los adquiere o los observa es quien termina con la personalización del objeto, tan sólo imaginando donde lo ubicarían si fueran dueños de el o si les comunica un origen basado en un ser vivo por ejemplo, las posibilidades son infinitas debido a que un objeto se ve sometido desde su creación a la voluntad del hombre.

Con esta breve definición de que es un objeto vemos que toda obra de arte ante todo es un objeto por ser creación del ser humano, pero ¿Cuales son sus condicionantes particulares?. ¿Que es una obra de arte, un objeto artístico? Puede considerarse objeto artístico aquel en que la razón estética y la expresión de un concepto abstracto se convierte en su función siendo incluso en muchas ocasiones su origen mas que una necesidad utilitaria en el sentido convencional. Es un objeto que se polariza en extremo su función es sólo afectar los sentidos, educarnos y seducirnos iniciando un choque emocional conjunto a un juicio de valor estético, la obra de arte refleja su tiempo. Siempre enuncia el juicio que le dio origen, es un punto de opinión sobre un tema específico enclavado en un momento histórico (el instante de su creación) en donde valores como técnica y los citados hacen que libre la trayectoria común del objeto que lo condena al olvido cuando deja de ser una herramienta en el sentido clásico. El objeto artístico es una herramienta al servicio de la razón y de los sentimientos en si del espíritu del ser humano, es un medio de enriquecimiento del alma.

Habiendo cerrado este paréntesis respecto al objeto que espero clarifique un poco mas la visión que tengo sobre la escultura y el arte en estos días y como los he adoptado como un medio de expresión, sé que tienen posibilidades expresivas para plantear conceptos de esto muchos artistas nos dado ejemplos, mi tarea como escultor y artista queda en la capacidad para hacerlo. Mis piezas responden a las inquietudes que he ido cultivando, la más representativa de estas es *El jardín donde los senderos se bifurcan* (fig.27) el título es una alusión directa, ya que es el mismo de un libro de Jorge Luis Borges debido a que esta pieza fue creada exprofeso para la exposición "Armonía táctil, escultura para invidentes y débiles visuales" en la Casa de Lago de la UNAM, él título del libro citado me atrapo, vi en él la imagen de mi labor en la que las contradicciones son el pilar, esta frase es una metáfora del poder del hombre para emitir un juicio pudiendo escoger la postura que adoptara en un momento dado. de todas las posibles mancuernas de emociones o posturas escogí a la inocencia y la malicia, lo corrompido ¿Cómo expresarlas? Borges me di la respuesta en otra de sus obras *El libro de los seres imaginarios* decidí crear un animal mítico mitad cerdo, mitad niña representaciones simbólicas de cada polo, expresando que es necesario la presencia de cada uno de estos para

poder reconocer al otro, debemos de conocer lo bueno para cuando se presente la situación adversa saber que no es placentera, que es mala. Las dos presencias que conforman a este ser no pueden separarse por mas que luchan tirando en direcciones opuestas, tiene que imponerse una de estas haciendo que la otra camine en reversa, en contra de sí misma.

Un punto sobre la elección del material, esta exposición estaba encaminada principalmente a niños, el papel kraft y el engrudo como base de esta pieza es para poder acercarme a ellos, realizar mi trabajo con una técnica que no es ajena a cualquier niño, puedo ser sincero si me hubieran pedido una pintura la hubiera realizado con crayolas .

Definitivamente la escultura me ha dado múltiples satisfacciones, entonces ¿Por que hablar de ideas más amplias como tridimensión? por que creo que debo centrarme sólo a una labor; la expresión de conceptos y claro que la vena creativa debe crecer. El artista necesita cultivar y promover la experimentación aun cuando lo lleve a otros campos.

El ambiente, una manifestación en parte producto del movimiento *Dada*, cuando declararon al objeto común y corriente que no es único, como arte, iniciaron el *ready made*; Duchamp con la *Rueda de bicicleta* de 1913 y el famoso *Urinoir* de 1917 presenta lo mas provocador y alejado del arte como objeto artístico, el artista no solo es el que crea sino el que elige y reconceptualiza al objeto practico y a su propio mundo.

Estas líneas definen mas al arte objeto y un poco al *assemblage* pero con esto los dadaístas abrían la posibilidad a que su trabajo no tuviera un carácter cerrado, sé convertirá en una situación ambiental en la que el espectador es participe y en la que se orquestan otros elementos dentro de una arquitectura tradicional para la exposición de la obra plástica.

Por ejemplo las *Merzbilder* del alemán Kurt Schwitters (1887-1948) que eran *collages* que se colocan en la pared llevando al autor a los *Merz* un ambiente construido a base de objetos encontrados de diversas procedencias.

*La utilización de materiales arbitrarios significa una ampliación de la fantasía en estos casos trabaja rítmicamente con ritmos ya dados la transposición del proyecto al material así como las posibilidades constructivas, es cuestión de la realización. El proyecto da la sugerencia. la Arquitectura es en si misma el genero artístico mas orientado al Pensamiento; Merz. 34.*

Estas ideas también llegan a formar parte de los surrealistas quienes en su exposición de 1938 presentan trabajos como las *Maniqués* de Salvador Dalí (España 1904-1988), ya no es una mera técnica de exposición y ordenamiento espacial de la obra sino de una configuración surrealista del mundo, de que es el arte, de sexualidad, del subconsciente y de erotismo por parte del autor.

34. -Marchan Fiz Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*. 7ma edición. España. Ed.Akal, 1997,pp.453. cita página 174.



Fig. 27. Ricardo Altamirano Uriostegui. *El jardín donde los senderos se bifurcan*.  
Ensamble papel kraft, pegamento y resina epoxica. 120 X 90 X 78 cm. 2001. Colección  
del autor.

También en el constructivismo se habían gestado experimentos en los que la obra se apropiaba de un sitio específico tal es el caso del *proun* desarrollados por El Lissitzky (1890-1941) un estadio entre arquitectura y pintura cuyo nombre deriva de "proyecto para la afirmación de lo nuevo" (*proekt utverzheniya novogo*). Este trabajo de El Lissitzky evolucionaría hasta la creación de fotomontajes adosados a la arquitectura como en el pabellón soviético de la exposición internacional de salud e higiene en Dresde en 1930 en este trabajo se ven características particulares presentes en toda su obra como el ideal de una sociedad justa e ideal en lo formal se ve una ausencia de consideración hacia la proporción y la perspectiva, los planos se sobrepone uno sobre el otro para dotar de una sensación de movimiento.

### **El ambiente (environment).**

Se puede emplear este término como referencia a la apropiación con índole creativa de un espacio y sus cualidades físicas para dotarlo de una carga emotiva y/o psicológica y de índole artística, esto nos indica que un ambiente puede ser planificado y construido en prácticamente cualquier lugar sin limitarse a los convencionales de exposición o sea la galería, casa de cultura, museo etc.

El ambiente es un espacio que envuelve al hombre en el que puede trasladarse y desenvolverse afectando su sensibilidad. Además de que se ve envuelto en un movimiento de participación al explorar la obra respecto al lugar donde esta dispuesta, la relación de espacio entre sitio de exposición y los distintos componentes de la obra. He mencionado que un ambiente o ambientación se puede presentar en prácticamente cualquier lado, las barreras muchas veces consisten en permisos y en que los lugares cuentan con un *estatus* irrompible se ha perdido un poco el hecho de que empezó como un medio irreverente, las primeras ambientaciones que los surrealistas llevaron a cabo pretenden ser supresiones de imágenes preestablecidas de orden social y con una cierta enemistad hacia la institución artística y sus plataformas de exhibición especialmente las restricciones impuestas por galerías y museos que van de acuerdo a la especialización de lo que presentan, pero sobre todo demostrar que no son los únicos sitios para poder presentar una obra.

Alan Kaprow (E.U.A.1927-) artista que comienza su desarrollo aproximadamente en los años 60 en los Estados Unidos y en parte precursor de las ambientaciones define la postura de este tipo de obras la cual debe ser:

*la nueva dirección fructífera a tomar, es hacia aquellas áreas mundo cotidiano que son menos abstractas, menos similar a un cajón; los exteriores, el cruce de una calle, una fabrica a orillas del mar. Las formas y los temas presentes ya en estos lugares pueden indicar la idea de la obra de arte y generar no sólo un resultado sino u dar y tomar entre el artista y el mundo físico. 35.*

Este artista es para muchos el verdadero teórico respecto a las ambientaciones y propulsor de su desarrollo desde sus primeros trabajos siempre hubo una unión o discrepancia para con el espacio arquitectónico; existe una reflexión respecto del lugar donde se ubicara la obra, segundo hay una serie de relaciones en torno a la obra muy meticulosas un objeto se relaciona con otro, este a otro y así sucesivamente hasta que se abarca todo el conjunto y el espacio donde se dan estas relaciones, se crea un ambiente y se ocupa un sitio físico determinado envolviendo al espectador que se encuentra en la obra compuesta por valores visuales, táctiles, auditivos, etc. por que en la creación de un ambiente podemos emplearlos para lograr una reacción psicológica y emocional en el espectador por lo tanto se puede incluir música, iluminación, vídeo e incluso seres vivos.

Pero veo una especie de rezago en el desarrollo de las ambientaciones, tiende a dejar de lado la estructuración o composición ya que sus métodos más frecuentes de organización son la mezcla y yuxtaposición casual y ese en muchos casos es la *plus ultra* de los artistas que practican el genero, pero aun obstante la primicia del azar, las ambientaciones se deben de crear por un plan, un boceto tal vez impreciso y que no contenga grandes rasgos. Otro punto es el excesivo uso del objeto encontrado y reconceptualizado ya que estos son al mismo tiempo el medio para la realización del proyecto e inclusive su contenido así que de un tiempo para acá la nostalgia de un objeto que nos evoca un tiempo en el cual tal vez no vivimos o una sátira *kitsch* de la sociedad a la cual pertenece el autor son las constantes.

Para respaldar este hecho del rezago de la ambientación en México me baso en un artículo de Felipe Ehrenberg titulado *¿Acaso es Arte?* aparecido en la revista los Universitarios (36) ahí reconoce que él género tiene sus antecedentes fundamentales en el Dadatismo pero cae en un error al afirmar que no sólo ahí está su origen sino que viene desde el *Tableux Vivants* del Renacimiento y las construcciones festivas como las elaboradas por Leonardo Da Vinci por encargo de sus mecenas y que en México además tenemos grandes referencias como los tianguis y sus puestos, nacimientos y ofrendas a los muertos. Todas estas situaciones obedecen a un hecho específico como un ritual, algo que es parte de la espiritualidad de una comunidad, creo que Marcel Duchamp fue preciso con su discurso y acciones pero ya es suficiente de gente que se escuda en el para disimular su falta de ideas y carencia de propuestas. De esto, Ehrenberg es por demás un ejemplo cuando en su artículo habla de que la ambientación depende de la refuncionalización de los objetos que nos rodean (o sea que no podemos crear a estos) este es un precepto de hace 30 años y que él ve como esencial ya que afirma que aun no existe una teoría ni crítica capaz de informar no sólo al público sino a los propios artistas sobre los recovecos de un genero. No es más conveniente que la teoría y la crítica vengan del artista, que él sustente su trabajo para no dejarlo a una libre interpretación de teóricos que ya lo hemos visto hacen y deshacen en su papel de críticos y curadores.

Y aun así Ehrenberg se atreve a hablar de que la verdadera problemática de esta manifestación artística en nuestro país esta en la ausencia de apoyos por parte de las instituciones, el nulo financiamiento, falta de espacios para exhibir y un mercado totalmente ignorante.

36.-Ehrenberg, Felipe. *Acaso es arte*. Revista Los Universitarios. México, tercera época. Julio de 1996.pp 64. Cita página 21.

Primero que sí bien la política cultural de México arrastra muchos vicios, estos más que limitante se deben ver como aliciente a nuestra labor, esto también incluye el renglón de los financiamientos y patrocinios.

La falta de espacios para exhibición, afirma el autor es una gran problemática, estos no vienen por sí solos y no acaso uno de los ideales de la ambientación es que todo lugar tiene posibilidades. Respecto a su opinión sobre que el mercado y el público son ignorantes, ¿Como evitarlo? si los productores ante todo somos las mas de las veces prepotentes y no atinamos a decir o escribir algo coherente sobre nuestro trabajo, predominando una actitud hermética que ayude al espectador a comprenderlo

## **Proyecto Final. "Sobre las muertes chiquitas, pero no menos bellas."**

### **Aspectos Conceptuales.**

Esta serie de cinco ambientaciones en cuanto a su temática giran en torno a la vida, su inicio y desenlace. Un tema un sin numero de veces abordado por artistas de los todos los tiempos así como por movimientos plásticos de la historia.

Pero aun más, los cuestionamientos sobre ¿De donde venimos? ¿A donde vamos?. Y demás preguntas sobre la razón de la existencia de cada uno de nosotros como individuos a mi parecer son motivo del surgimiento de toda cultura, en cuanto él hombre busca y encuentra respuestas a las interrogantes que se marcaba para comprender su entorno.

Aquí radica el concepto que motiva el surgimiento de estas obras; dentro del tema que ya dije es la vida y su final inminente esta presente está concepción del mundo que es el conocimiento, la piedra base de toda cultura, ese saber que puede ser de índole filosófica, religiosa, etc. Qué es lo que define y agrupa a un grupo de individuos como una sociedad con una postura particular ante el mundo.

Cuál es la postura actual ante la vida por parte de los mexicanos al menos los habitantes de esta ciudad, qué es en estos momentos su cultura, su idiosincrasia, su bagaje de conocimientos que los distingue y los une de una manera simultánea al resto del país. Es innegable que aun se encuentran presentes muchas características de las culturas prehispánicas, bien podemos decirnos en buen grado descendientes en lo cultural de estos pueblos.

Pero así mismo seria un gran error negar el mestizaje que se da a raíz de la conquista y que dicta nuestra actual identidad, con un cierto predominio de la parte española, un ejemplo es el calendario de festividades con matiz religioso en nuestra ciudad, en que me atrevo a decir que es una situación generalizada. La única festividad en que prevalece lo prehispánico son las celebraciones concernientes al Día de Muertos que no solo es el 2 de Noviembre; que si bien es la fiesta mayor no se puede olvidar que las festividades comienzan desde el 31 de Octubre. Este mestizaje no concluye con la conquista y años posteriores ni tampoco con la unión de estas dos culturas para conformar nuestra identidad, es un hecho que la influencia española venia cargada de una ascendencia del resto de Europa y de una dominación Arabe de casi 8 siglos (del octavo al decimoquinto) concluyendo prácticamente con él inicio del reino de los Reyes Católicos celebres por patrocinar la empresa de Cristóbal Colon quien de una manera fortuita llega a América.

A la fecha esta mezcla cultural se ve enriquecida por el flujo de la información películas y otros medios. Sé esta constituyendo una nueva identidad del mexicano y tal vez no solo del que reside en las grandes ciudades; las tradiciones se están modificando día a día eso es algo irrefutable, estos cambios se dan en todos los aspectos de lo social.

El mestizaje es condición imperante y yo la sintetizo con dos grandes pilares de gran fuerza la parte prehispánica y el resto del mundo, el mundo occidental que tiene su origen en la cultura griega.

Ambas raíces culturales están basadas en religiones un conjunto de conocimiento y reglas para explicar el comportamiento del mundo, del universo dictando al mismo tiempo un equilibrio del hombre y sus congeneres. Así mismo las culturas están sustentadas en una Mitología que es un conjunto de leyendas y relatos de sucesos que son inciertos e improbables de una manera científica; pero sobre los cuales existe una tradición que los presenta como realmente acaecidos.

La religión griega y su mitología tiene dos caracteres muy destacados primero el antropomorfismo, los dioses son inmortales y eternamente jóvenes en lo general y tienen un enorme poder y facultades inaccesibles al hombre, el antropomorfismo es explicado por el teomorfismo del hombre, este ha sido modelado copiando la figura de los dioses de ahí la semejanza entre ambos extendiéndose a toda gama de pasiones y sentimientos pero con límites que los humanos no pueden romper, no pueden acercarse a los dioses aunque estos si pueden disponer en los asuntos humanos y su medio. Este hecho es compartido por toda religión, la prehispánica no tenía por que comportarse de una manera distinta, los dioses de ambas culturas cuentan con representaciones y personificaciones. Un ejemplo es el Dios Solar *Huitzilopochtli nahualt* y el dios griego *Helios* con el mismo poder ambos sobre un elemento, las diferencias existen a continuación tratare de enumerar las más importantes.

En el México precortesiano y su religión esta presente la contradicción, una deidad entabla pelea con otra creando el mundo día a día, el dualismo rige la relación de Dios a Dios por ejemplo la destrucción de los cuatro mundos antiguos es resultado de la lucha entre *Quetzalcoatl* un dios creador representado por la serpiente emplumada y *Tezcatlipoca* la Deidad de la muerte, el frío y la guerra. La participación del hombre dentro de esta visión es el adorar a los dioses y alimentarlos por medio de ofrendas y sacrificios preservando así la vida de las deidades y perpetuando el movimiento del mundo.

La misma misión tenían los griegos salvo que eran unos dioses extremadamente humanos llegando a romper la barrera en el que el hombre y las relaciones con sus semejantes son objeto del capricho de las divinidades.

Estos Dioses tan humanos muestran reacciones y sentimientos que son ambivalentes, mundanos y crueles para sus semejantes del *Olimpo* como en la misma medida eran dadivosos, los hombres repito no escapaban a este comportamiento por ejemplo el mito de *Aracne* una joven que rivaliza con *Atenea* (que podemos identificar con la sabiduría) a propósito de unos tejidos, la diosa los destruye y convierte a la joven en araña condenada a elaborar indefinidamente obras hermosas pero efímeras y débiles.

El punto afín de todo sistema religioso se enfrenta a la contradicción de que el mundo creado y regido por los dioses o dios no es perfecto, el hombre esta aquí para mantener un estado de equilibrio. En el cristianismo existe el pecado, que debemos ver como la desobediencia de las reglas sagradas, esto empezó cuando el ser humano lucha por imponer un estado donde la bondad y la justicia predominen en un mundo donde arrastramos una culpa y vivimos en un entorno donde todo lo malo es nuestra culpa. Adán y Eva corrompieron al mundo, nosotros debemos en lo posible tratar de enderezar el camino, instaurando el orden que dios ve como ideal, equivalente a felicidad y estabilidad interior. Para recalcar este mestizaje empleare elementos de estas culturas, comenzare explicando cada elemento primero los de origen precortesiano continuando con los de cuna griega y occidental una vez establecidos los distintos símbolos y el concepto que motivo su elección comenzaremos a entender la relación que se establece en cada obra y cada uno de sus elementos.

Las obras tridimensionales que conforman este proyecto giran en torno a la vida y a la muerte y viendo el papel del conocimiento y la cultura como la luz y lo único que diferencia tanto a individuos y sociedades dentro de un ciclo que no se puede evitar.

### Aspectos Simbólicos.

Demos inicio al análisis de los símbolos a ocupar, dentro de las culturas prehispánicas tenía suma importancia *Xólotl* estando presente desde Colima, Jalisco o Nayarit así como en los pueblos de la meseta central como en la pirámide de *Cuicuilco*, es el dios del crepúsculo, cuando el Sol se pone muere hundiéndose en el seno de la tierra, en el mundo inferior mejor conocido como el *Mictlan*, entre los pueblos prehispánicos.

Ahí es conducido *Xólotl* el dios con cabeza de perro, exactamente como todo difunto que es llevado a ese lugar por el perro que es enterrado con él. El Sol esta obligado cada noche a sostener un combate con él ejercito de estrellas surgiendo victorioso al amanecer, por lo tanto la puesta del Sol es su derrota y su sacrificio, él alba significa renacer, la preservación del ciclo por su propio nacimiento y muerte. *Xólotl* es el *psicopompo* (37) del universo precolombino es un dios que podemos decir tiene una acepción de termino de la vida pero esta muy relacionado al nacimiento y al caracol que lo simboliza; *Xólotl* es un dios nacido del agua surge de una concha del crustáceo y en la mano trae una serpiente, el símbolo del relámpago entre los prehispánicos era un serpiente de fuego; arrojada por *Tlaloc* por eso el rayo esta íntimamente relacionada con el *Xólotl* ya que este se hunde en la tierra, en el inframundo, tal vez por eso se ve a este dios junto a la serpiente de fuego.

Esta concepción es bastante acertada pero viene a mi un cuestionamiento, todo símbolo surge por las características del objeto, ser o fenómeno que recibe esta carga del inconsciente colectivo ¿No podría ser posible que el perro como igual a un dios, a *Xólotl* tiene una tarea tan importante debido a una característica innata en él? Si, me refiero a la fidelidad, un signo muy particular de este animal, bueno creemos ver esta faceta humana en una especie debido a su comportamiento.

Y es que el perro es un símbolo de fidelidad, vigilancia y paciencia, siempre unido al hombre como compañero, también arraigado en Occidente desde sus raíces griegas; no podemos olvidar a *Argos* (38) el can de Ulises, él único ser vivo que lo reconoce a su regreso de la guerra de Troya y otras travesías narradas a lo largo de la *Odisea* tras veinte años de ausencia y a pesar de la transfiguración que le da la Diosa *Atenea* para que derribe las intrigas de los que se quieren adueñar de sus posesiones y de su esposa *Penélope*.

Nadie reconoce al héroe tan sólo su fiel mascota que se encuentra abandonado en un estercolero, el animal le reconoce brindándole las muestras de afecto propias de su especie, mover el rabo y lamer su mano después de esto muere causando en su amo un gran dolor. Deduciendo este antecedente se ve la razón de que el animal sea visto como representante de los valores ya citados, esta imagen se establece en definitiva en la Edad Media y el Renacimiento con obras como *El Matrimonio Arnolfini* (fig.28) del pintor flamenco Jan Van Eyck (¿1390?-1441) en esta obra maestra la presencia del perro es sólo un eslabón mas en la glorificación del amor de una pareja.

37.- Ser encargado de conducir a las almas al reino de los muertos, a la otra vida es un termino antropológico universal y no regional.

38.- Este pasaje se encuentra en la rapsodia XVII verso 290 al 328 de la *Odisea* de Homero.



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Fig. 28. Jan Van Eyck. *El matrimonio de Giovanni Arnolfini y Giovanna Cenanni*. Óleo sobre madera. 81.8 X 59.7 cm. 1434. Colección National Gallery. Londres.

El siguiente elemento a analizar es la razón de ser de *Xólotl* a quien guía en su viaje, al Sol simbolizado para los griegos como el Auriga un carruaje tirado por caballos bajo las ordenes del dios *Helios*, creo conveniente analizar este elemento dividiendolo en las partes que lo conforman carro y caballos para llegar a el ¿por qué? representa al Sol. La complejidad simbólica del caballo se debe a su papel imprescindible en la formación de la civilización occidental (y tan bien de la oriental) desde su domesticación hasta las primeras décadas del siglo XX, un hombre que logra dominar a uno o varios caballos simbolizaba y era dueño de un gran poder físico y espiritual, lograba anteponer la razón uniéndola a la fuerza del cuerpo. El conductor de un carruaje es en esencia superior..Como más adelante veremos el caballo se asocia a un significado solar pero también mortuorio ya que cuando el astro se oculta se equipara a entrar al territorio de la ultratumba, los caballos del carruaje de *Helios* ven en las tinieblas, lo que les permite conducir a su amo a través de ellas, puede adentrarse en la obscuridad y salir victorioso (intacto en su pureza) de esta, pero en algunos momentos y en ciertas obras de arte el caballo también representa lo oscuro y lo irracional, los deseos fuera de control, tal y como lo vemos en *La pesadilla* (fig.29) de 1790 de Henry Fuseli (Zurich 1741-Londres 1825) esta ambivalencia simbólica se atribuye a su constante relación con el hombre que lo ha hecho recibir la connotación de que es capaz de obrar con bien y mal.

Ahora bien el Sol y su asociación con un carruaje que recorre su trayectoria aparece en muchas culturas, se encuentra presente ya en la India, el carro siempre contribuyo a la exaltación del hombre y no sólo en el caso de un general victorioso en el Antiguo Testamento el profeta Elías asciende a los cielos en un carro de fuego tirado por caballos del mismo elemento ante la mirada expectativa de su hijo Eliseo (39).

Compartiendo con estos símbolos de las culturas prehispánicas y helénica se encuentran presentes elementos propios de la tradición cristiana como el Alma que dentro de la simbología universal es una constante, en el cristianismo se ha representado desde una figurilla del difunto y también por medio de un ave debido a una relación de esta con la libertad, una representación que se ha colado en el arte moderno por ejemplo en el *Guernica* (fig.30) de Pablo Picasso hay un ave saliendo de la boca del caballo agonizante. Debemos entender al alma como lo que distingue al hombre del resto de las criaturas vivas, va ligada a un cuerpo pero no esta limitada a la duración de este, cuando el cuerpo muere esta permanece y enfrenta el destino que forjo en este periodo; la vida en este mundo, así el alma es portadora de algo casi incomprensible que abarca todo el conocimiento, los actos, deseos y pensamientos del ser humano.

El hecho de que el alma sea esencia de nosotros y que responda por nuestros actos viene desde el antiguo Egipto en que *Osiris* (40) pesa el corazón del difunto en una balanza comparándola con una pluma de avestruz propiedad de la diosa *Ma"at*. (41). Durante la edad media él pesaje lo suele realizar San Miguel y parece ser que dentro de la iconografía de la religión este instrumento y su uso tiene en repetidas ocasiones el mismo carácter alegórico. Como afirmé anteriormente la concepción para obtener respuestas del mundo y las reglas que lo rigen es el principio de la cultura y por lo tanto de la religión y una fase del conocimiento. La obtención de este dentro del quehacer humano sea cuál fuere su camino al que se dirige es lo que nos define haciendo que nuestra vida sea fructífera, lo que hagamos entre el principio y el fin es lo importante.

39.- La Biblia, segundo libro de Los Reyes versículo 2 verso 11.

40.- Osiris: Dios de los muertos en el antiguo egipto muy venerado por ser un soberano justo.

41.- Ma"at: Diosa de la justicia para un egipcio era la ética y la responsabilidad a tomar en toda acción de nuestra vida.



Fig. 29. Henry Fuseli. *La pesadilla*. Óleo sobre tela. 120 X 100 cm. 1780. Colección Museo Goethe Frankfurt.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Fig.30. Pablo Picasso. *Guernica*. Óleo sobre tela.3.50 X 7.76 m. 1937.Colección Museo del Prado.

¿Cómo podemos definir al conocimiento? Gaston Bachelard decía que es una luz que siempre proyecta una sombra ¿Pero que es en sí el conocimiento? una identificación con aquello que nos interesa, tratando de descubrir las reglas que lo gobiernan incluso creándolas para poder avanzar en su comprensión, basándose en la percepción y la experiencia . Elevándose por encima de estas cuando se plasma en un libro u otro medio de acceso evitándonos los primeros dos pasos pero no por eso dejamos de comprender el hecho que esta frente a nosotros.

El conocimiento nos permite rebasar el momento ya no solo quedamos en lo que nos transmiten nuestros sentidos; la búsqueda y la obtención del conocimiento nos motiva, nos hace tener sueños, concretarlos, imponer un orden y transgredirlo en ciertos momentos. Definitivamente no hay mejor manera de representarlo que no sea la luz. Es el mas grande método para obtener la libertad la capacidad de tomar decisiones incluso de renunciar a estas, poder decidir por nosotros mismos en una situación dada. Como personas podemos gozar de la libertad, de hecho este termino debe de ser aplicado primero a cada sujeto; que cada hombre sea participe de su libertad y tenga conciencia de sus acciones para lograr su bienestar incluido el de su grupo social y sólo cuando esto sea un hecho se podrá hablar de una comunidad libre en su totalidad y con indivisibilidad (el no quitar la libertad a ningún miembro de nuestra sociedad aunque podemos hablar de restricciones como las leyes). Ya que actuar por libertad propia y libre es una acción en la que elegimos.

La libertad la veo simbolizada por el vuelo, por eso la atracción tan arraigada de las aves entre nosotros, vemos a estos animales como los que rompen en su naturaleza con una de nuestras barreras físicas más profundas, tuvo que intervenir la capacidad creadora de algunos visionarios para romperla.

El poder concretar este sueño ha sido una ambición común a muchas personas en este mundo, el primer antecedente que viene a mi mente es *Icaro* quien escapa con su padre *Dédalo* de un laberinto mediante unas alas hechas de plumas y cera pero al no atender el consejo de su padre (e inventor de las alas) de no acercarse al sol *Icaro* cae al mar al derretirse la cera.

Por la emoción del instante y por su temeridad tiene este desenlace. El espíritu de aventura esta presente en todo inventor en el momento de probar su creación a *Dédalo* se le debe ver como un inventor y constructor; arquitecto del laberinto que albergaba al *Minotauro* del que ni el autor puede escapar de la manera convencional, tiene que construir las alas que al usar *Icaro* de una manera irresponsable le causan la muerte. *Dédalo* es ingenioso y contradictorio, es la inteligencia creadora, un progresista con un genio manchado por una catástrofe.

La persecución del anhelo de volar es continua, son celebres los bocetos de Leonardo da Vinci, pero la historia de la aviación se ha escrito a base de aciertos el primer hombre que realmente logra elevarse por los aires con la ayuda de una maquina fue Pilatre de Rozier en 1783 a bordo de un globo hecho por los hermanos Montgolfier pero hasta 1884 comienza a poder dirigirse el vuelo de estos artefactos, los dirigibles que sabemos eran naves bastante inseguras. El verdadero triunfo en cuanto a realizar un vuelo dirigido es del alemán Otto Lilienthal en una serie de planeadores entre 1891 y 1896 año en que muere durante la prueba de una de sus construcciones, un dato interesante es que todo su trabajo estuvo inspirado en el vuelo y la estructura orgánica del murciélago este hecho lo veo como metáfora de que la luz surge de la obscuridad, de ahí él por que ocupar una reproducción del boceto original del primer aeroplano de este alemán como un elemento compositivo dentro del proyecto.

Toda esta concepción respecto a elementos de la naturaleza y creaciones del hombre son símbolos, cargas subjetivas, infiltraciones del inconsciente. El ser humano también pasa a ser símbolo en este proyecto.

Primero la mujer, su presencia obedece a una encarnación de la fecundidad y del erotismo propio de todo ser humano ya que desde los tiempos neolíticos con las venus de la prehistoria comienza la percepción de la mujer como principio creador y la faceta erótica, existe al momento que todo ser humano inicia su existencia manifestándose de una manera palpable con el surgimiento de las primeras sociedades sustentadas en el deseo y restricciones aplicadas a él. Ya exponía Herbert Marcuse que el erotismo es el inicio de la sociedad.

Después empleo la figura de los niños como signo de inocencia, la imagen de bondad se ha colado o tal vez inicio en lo religioso por ejemplo en la jerarquía de los ángeles está presentes los serafines y querubines. A pesar de que el niño no puede representar esta cualidad en su totalidad ya que es más un ideal que una realidad, los niños al igual que todo ser humano albergan emociones que van en un rango que no podemos calificar de bueno siempre y por lo tanto inocente, esto también se aplica a sus acciones. También el niño significa lo nuevo y lo prometedor tal vez por eso la representación del año nuevo como infante.

Un punto interesante es que en la tradición popular el niño dios es acompañado de elementos que anuncian su fin, la más común en nuestro país es él dormitando con la cabeza apoyada sobre un cráneo.

Claro es el punto del niño como personificación de inocencia, ya que ignora su destino ¿Pero quien lo conoce? en este mundo, todos somos ciegos, tratamos de evitar lo mas posible nuestro desenlace, queriendo construir nuestro destino al no saber que depara el día siguiente, hace poco leí una novela de José Saramago *Ensayo sobre la ceguera* (42) en este libro el personaje principal es el único no se ve afectado por una extraña epidemia de ceguera, comienza a guiar a sus compañeros, sin un afán pretencioso o egocéntrico creo que es deber llevar la luz a quienes carecen de ella, sé que no conozco un sin fin de cosas pero pongo al saber como lo que nos quitara la venda de los ojos.

Esta idea queda ejemplificada en la labor del artista flamenco Hans Pieter Bruegel (1528-30-1569) en el cuadro *La parábola del ciego* (fig.31) de 1568 una obra en que lo personajes, un grupo de ciegos se encaminan a una caída ignorándolo, el hecho solo es percatado cuando es inevitable; signo reflejado en el ciego segundo y tercero, el primer ciego en el extremo derecho, es la desesperación absoluta del hombre caído a merced total de las fuerzas de la naturaleza.

42.-Saramago José. *Ensayo sobre la ceguera*. (traducción de Basilio Posada). México. Ed. Punto de lectura, 1995, pp.434.



Fig. 31. Hans Pieter Bruegel. *La parábola del ciego*. Óleo sobre lienzo. 86.5 X 152 cm.  
Colección Museo Nacional de Capodimonte, Nápoles.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

El cuarto ciego parece ser víctima de la angustia, tal vez la mano del quinto ciego apoyada en su hombro le proporcione un bienestar, esta presente una hermandad entre los últimos tres ciegos y lo que los une es el abandono por parte de la sociedad. El pobre, el enfermo y el loco eran objeto de compasión a la vez de que eran tratados con la mas increíble crueldad y burla.

Bruegel siente una profunda compasión por la gente afligida y esto no quiere decir que su vida sea cien por ciento favorable, vemos en sus cuadros la calamidad humana y en otros una alegría casi infinita; su obra plasma la condición imperante de su época.

*En este sentido Bruegel se convierte en el portavoz de los humillados por el desastre, enfermedad y tortura; pero mas allá de la protesta, debemos ver a este cuadro en una perspectiva filosófica en que el estado fundamental en el espíritu humano es la obscuridad, cada uno de los seis mendigos es portador de una significación especial, todos somos ciegos, igualmente para ver afuera de nosotros como en el interior, pero toda transformación es posible la ceguera contrasta en un mundo de visión, en que penetra en lo obscuro y en las mas intimas cosas de la vida. 43.*

Esta pintura es una verdadera obra maestra en cuanto a composición, la inminente caída de la fila de ciegos es recalcada por la diagonal que llevan la dirección de los brazos; por otro lado en un plano secundario pero como centro de la composición esta presente una iglesia, toda la obra es una analogía de la humanidad representada por una balanza en la que el centro es la iglesia con su visión de sacrificio para obtener la redención; es lo que marca a todo habitante de esta sociedad iniciando con un rito (el bautizo) la fe y la religión por medio de la iglesia esta siempre presente.

Pero igualmente era la institución que preservaba y cultivaba el conocimiento de esa época no solo de índole religiosa (teológica) y filosófica, no podemos olvidar la labor de los monjes y monjas copistas. Pero este trabajo solo se desarrollaba entre la cúpula religiosa la cual disponía que libros se presentaban a la sociedad en general. Este es un análisis extremadamente sencillo pero puedo decir que este cuadro me atrae por su visión humanitaria en el que hay un papel intermedio del conocimiento entre el principio y fin de la vida.

Por ultimo Hans Peter Bruegel a mi parecer era una persona cultivada dueño de un conocimiento que desea compartir. Bruegel nos habla de los errores que ve en su mundo, hay una critica a su sociedad, a su falta de humanidad y el hecho de que no hay muchas expectativas y esperanza en ella.

Ahora bien una vez planteados los diferentes símbolos que serán empleados en estas ambientaciones; podemos ver que se encuentran relacionados con el inicio de la vida, su transcurso, la comprensión del mundo, las reglas de nuestra sociedad y de las que la antecedieron y el inminente cese de la vida.

Para la comprensión plena de las relaciones que se entablan entre cada elemento comenzare con la presentación de cada uno de estos conjuntos tridimensionales acompañado de los bocetos que preceden su realización física, real.

42.-Metra Claude, *Introduction to Bruegel*.E.U.A. Ed. Excalibur books, 1976, pp.180 ils, cita página 106.

## Bocetos Preparatorios.

*Y nos convertiremos en llamas y volaremos con las aves. (Fig. 32).*

Esta pieza esta hecha a base de la técnica de la cartonería con la inclusión de una fotografía construida. ¿Por que la elección de la técnica del papel mache? los motivos son varios, sería fácil descalificar esta técnica por asociarla a distintas manifestaciones del arte popular, con un origen no sustentado en una formación académica; Pero estas expresiones son también modos de comunicación humana, responden a necesidades básicas presentándose de manera espontánea y en diferentes formas (técnicas, temas y conceptos) en toda cultura es un aspecto "diferente del arte culto" pero complementario de la vida en sociedad (la estructura en la que él productor de estos objetos y yo nos encontramos inmersos).

Hay un afán clasista, ya que se emplea el término de Arte Popular como una manera pintoresca de expresarse de grupos aparentemente subdesarrollados y la compra de estos objetos no obedece la mayor parte de las veces a una valorización del trabajo por concepto y hechura generalmente plena de maestría sino por que corresponde a una mentalidad de nacionalidad adquirida, por contar con los recursos económicos y no una sensibilidad cercana al productor de la obra.

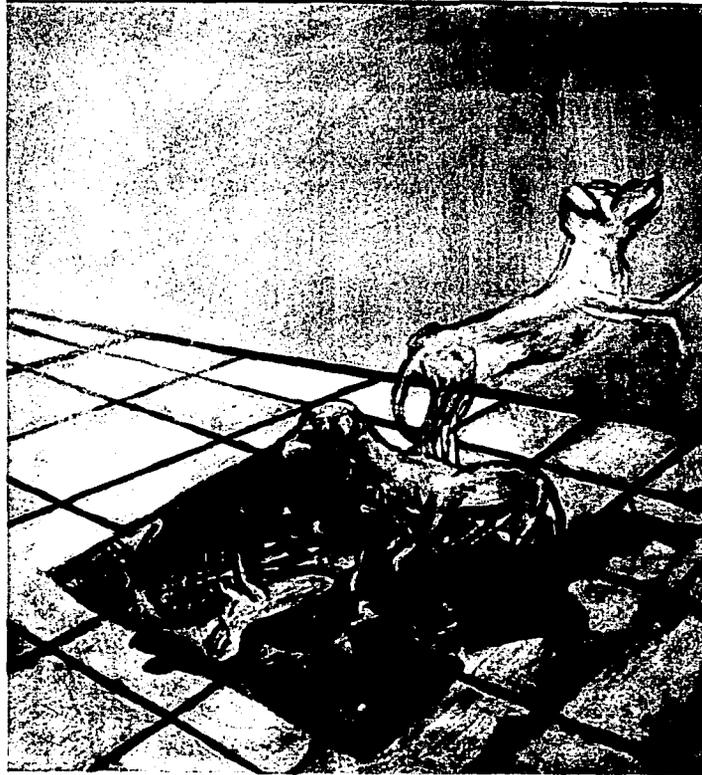
Un ultimo punto sobre la elección del material y la técnica correspondiente ,vienen a mi mente las palabras de John Chamberlain *la nobleza del trabajo no esta en los materiales sino en lo que se hace con ellos*. Podemos ver en el boceto que las piezas a elaborarse con esta técnica son tres perros, representaciones de *Xólotl* y del animal compañero en nuestra vida por excelencia, en la composición podemos ver que uno está muerto, otro vivo y un tercero en ascenso con esto quiero reflejar los estados de la vida, la muerte y no de una resurrección, sino que después del deceso viene una unión con la naturaleza a otro nivel con la representación de estos estados por medio de estos perros y sus poses pretendo establecer una unión con Bruegel.

El que sean tres perros obedece a mi gusto por los números cabalísticos tenia que unir dos conceptos, inicio y fin de dos culturas diferentes que han propiciado el establecimiento de un bastión social representado y sustentado en el mestizaje.

Como podemos ver la foto plasma al sol debo dar una explicación de la presencia de la foto en esta obra, la producción fotográfica no es una reproducción de la realidad, en el caso de la foto construida como la empleada en este proyecto es crear u adoptar objetos para que expresen mi idea a capturar en el negativo.

La foto encierra por su origen en cuanto invención de una manera mecánica, física y química lo que nunca mas podrá repetirse existencialmente y en esto radica su magia a pesar de encontrarse sustentada en tres ramas de la ciencia, hecho que olvidamos al ver la foto, siempre todo esto pasa a un segundo plano no es a ella a quien vemos, es lo que esta adentro. Veo a la labor artística tridimensional como la creación de objetos que se insertan en la realidad sustentándose en ella, en uno o varios aspectos el material, lo que evocan y otros. Acercándonos a nuestro mundo físico. La foto se basa en estos principios, las veo como labores afines, pienso en un fin que es la realización de un trabajo regido por lo que queremos

expresar; en lo posible tratando de romper las barreras técnicas y afinando de una manera clara un concepto plasmándolo con los medios que considere los mas adecuados: Mi trabajo plástico, en específico el mostrado en esta tesis se esta convirtiendo en multidisciplinario, he entendido que debemos canalizar lo que planeamos decir, no debemos callar lo que debe ser dicho no importando como sea, eso es el arte.



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Fig. 32. Ricardo Altamirano Urióstegui. *Y nos convertiremos en llamas y volaremos con las aves.* Tinta sobre papel. 20 X 30 cm. 2002  
Colección del autor.

*Una mariposa revolotea sobre el filo de una navaja. ( Fig. 33).*

Esta obra habla sobre la transformación que sucede en un instante no difiere mucho en concepto de la anterior pero ésta es una obra de tránsito plasmado por nociones tridimensionales de orden como el arriba y abajo de un interior arquitectónico en donde se ubicaran dos dibujos uno simbolizando la muerte, he meditado lo idóneo es por medio de una mancha negra no es precisamente un dibujo, creo que es la forma más sencilla y a la vez directa, un color que corresponde a la obscuridad, al vacío y la nada. Wassily Kandinsky (Rusia 1866-Francia 1944) definía a este color como un agujero sin fondo, sin salida, para él era la obscuridad absoluta incluso teniendo un valor poético y metafísico ya que la llamaba la más profunda sonoridad, inaudible, la muerte y el silencio. Basándome un poco en su concepción sobre el negro lo pienso relacionar a la mancha para dar una impresión de expansión, él afirmaba que los colores que tenían a la profundidad son resaltados por formas redondas e irregulares.

En este caso la forma no define algo existente en el mundo real, al menos de forma natural mas bien se trata de un simbolismo totalmente abstracto que sí bien esta relacionado con algo real e innegable como la muerte no es mas que una evocación basada en la teoría de Kandinsky y algo muy arraigado entre la gente.

Es casi ya una tradición en prácticamente todo el mundo el hecho de que el negro ha sido asimilado a la muerte indicando luto, ese pesar que sigue al fallecimiento de un ser querido.

En el otro extremo estará un dibujo de una parvada de aves, que tratan sobre un punto de reunión en él mas allá; se encuentra ahí como he mencionado por un choque de ideas contrarias pero complementarias como el estar vivo y no, aparte me valgo del techo y del piso para recalcar la idea de ascenso del perro y el ave que están suspendidos aproximadamente a la mitad de la distancia entre estos puntos.

Un punto muy importante para lograr la impresión de traslado a otra etapa es la expresión del alma, el *psicopompo* y compañero. Para lograrlo el modelado de estos es fundamental debe de ser muy expresivo. La inclusión del dibujo obedece a que en sí mismo es una obra valida por varios aspectos como la maestría en la técnica, composición, etc .El capítulo va acompañado de dibujos de cada ambientación que tratan de reflejar este modo de pensar.

Aparte no debemos dejar de lado en ningún momento el afán de experimentar nuevos medios de expresión. Creo que la inclusión de dos o tres disciplinas es valida siempre que la justificación a la que obedece se encuentre fundamentada por una teorización personal, que surgió en mi caso del estudio de autores plásticos y de escritos teóricos a la par de una reflexión sobre el trabajo personal y que deseo expresar.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Fig. 33. Ricardo Altamirano Urióstegui. *Una mariposa revolotea sobre el filo de una navaja.*  
Tinta sobre papel. 20 X 30 cm. 2002. Colección del autor.

*En mi aliento esta tu gula. (Fig. 34).*

La muerte del individuo es la victoria de la especie, puede sonar como una frase un tanto brusca pero es la realidad y en definitiva algo que nos ha ayudado a aceptar esta verdad universal es el saber.

En un principio la religión contempla una vida postmuerte, en el cristianismo se desarrolla en tres sitios: Cielo, Infierno y Purgatorio este ocasionalmente olvidado en cambio los dos primeros anteponen por un lado la promesa de una vida en la que el dolor y el sufrimiento se han acabado y la otra es un lugar de condena eterna por los pecados que cometimos; el pecado es una falta realizada a una de las reglas dictadas por la religión para lograr un equilibrio.

Por otro lado el Purgatorio según la cristiandad es un punto intermedio cuyo fin es la expiación de una pena por los pecados cometidos para obtener el perdón. Dentro de las religiones precolombinas el lugar donde iba el alma era determinado por la condición social del difunto y la causa de muerte por ejemplo el *Tlalocan* un lugar donde se encontraban las personas cuyo deceso era provocado por una causa achacable al agua y su dios *Tlalóc* como una inundación o muerte por ahogamiento.

Más tarde, la ciencia indica que no hay nada después de nuestra muerte, pero la ciencia y sus distintas disciplinas como la medicina, tecnología de materiales, circuitos y electrónica han logrado prolongar la duración de esta. Y se sabe que el sueño de inmortalidad del cuerpo no es más que eso, consientes de esto los médicos se ha dado a la labor de crear una rama para poder aceptarla disminuyendo el choque emocional que provoca en la persona que la enfrenta de una manera inmediata y quienes lo rodean, como el caso de una persona afectada por una enfermedad en fase terminal.

Estoy hablando de la *Tanatología*, hay una postura de aceptación a la vez de negación respecto a la muerte; de esta doble situación surge la regla general de que todo ser intenta dejar una huella, tratando de lograr una permanencia por sobre nuestra mortalidad a dejar obras que mantengan su recuerdo, esta ansia se ve traducida en los hijos y en que se parezcan un poco a sus progenitores o que al menos honren su memoria o hasta en un fenómeno de estos tiempos como la donación de órganos, una consecuencia del desarrollo de la ciencia.

Arte, Filosofía, Medicina, entre otras muestran un enorme compendio de conocimiento y manifestaciones del saber humano, esto es la verdadera huella que va a lo universal una exaltación del conocimiento como transformador del mundo es lo que motiva a la ambientación y el que surja y se desarrolle a partir de un texto que evoque en lo posible toda rama del saber y donde nuestro personaje comprende su naturaleza y tal vez de una manera irónica, rabiosa o cabal acepte su destino biológico inminente por que sabe que hay otras formas de permanecer vivo en cierto modo.

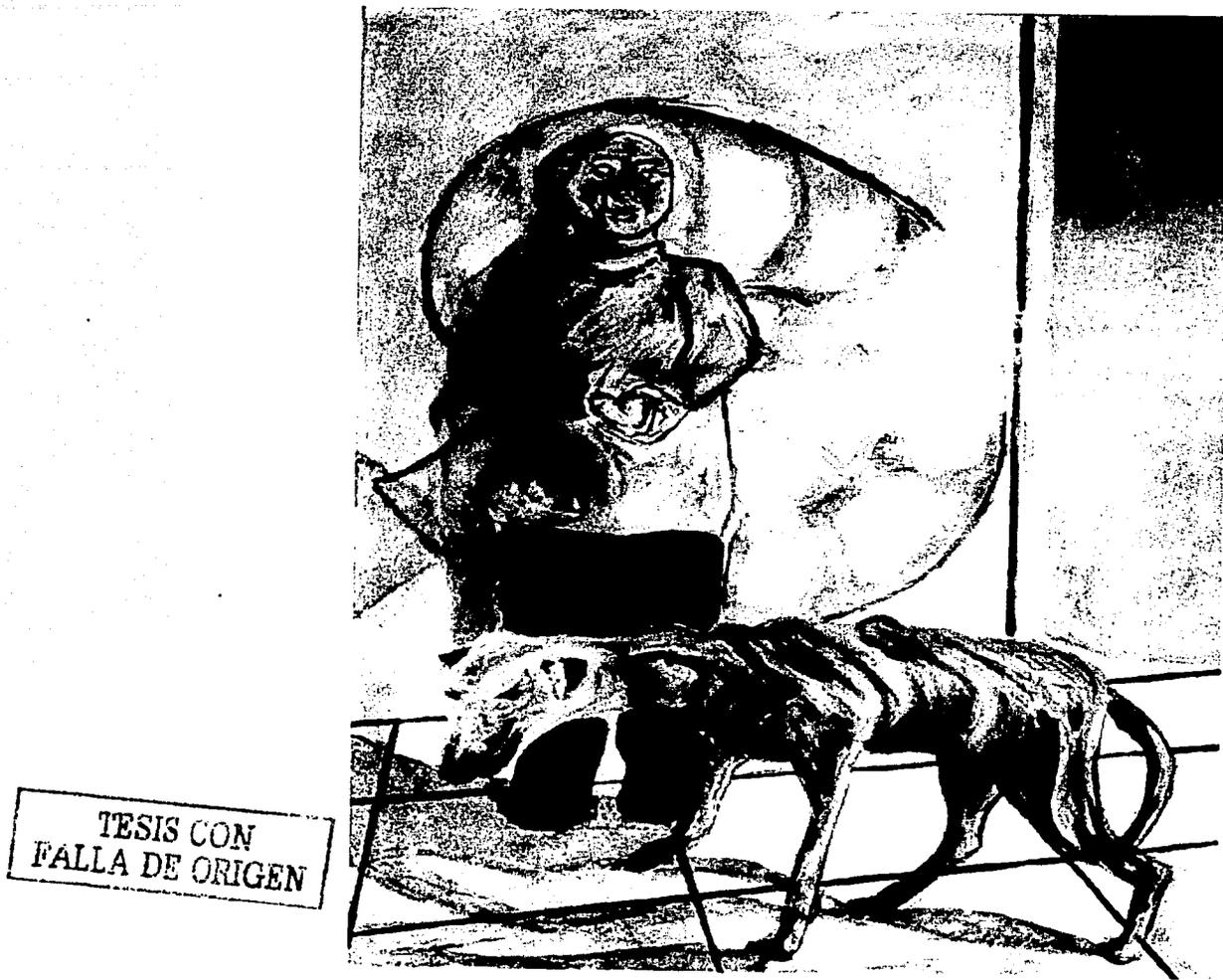


Fig.34. Ricardo Altamirano Urióstegui. *En mi aliento esta tu gula*. Tinta sobre papel. 20 X 30 cm. 2002. Colección del autor.

*Un horizonte sin fin y velas aun muerto. (Fig.35).*

El conjunto es la continuación del anterior ejemplificando como el saber y las obras que se hacen una vez adquirido, son el medio de concretar el sueño de vencer a la muerte. Claro no siendo el fin de un inventor o un artista, el progreso es la meta. Los personajes que afrontan este reto deben aceptar que su trabajo si cuenta con la fuerza que proporciona la inteligencia creadora unida a una gran voluntad será en él mejor de los casos fructífero, pero que igualmente puede acarrear una tragedia como en el caso de Otto Lilienthal quien ha logrado su inclusión en la historia. No puedo negar que la admiración hacia este señor va dictada ante todo por lo arriesgado de su proeza, claro que ser temerario no implica poner en riesgo la vida es afrontar los retos, la mayor parte de las veces con un toque visionario.

Característica que dota de renovación al arte, propiciando que se vayan sucediendo movimientos con una propuesta que los define y separa del resto. No sería justo hablar solo de movimientos, sino de artistas que se han convertido en parteaguas en la historia y desarrollo del arte, a lo largo de esta tesis solo he mencionado algunos. Para alcanzar, la luz, en metáfora están presentes tanto el planeador de Lilienthal como la escalera, una herramienta cuya función es el acceder a un punto elevado es un objeto que nos permite transitar de un nivel a otro, aquí simbolizo la posibilidad de un ascenso intelectual pero igual una baja, el personaje en la base de la escalera de un momento a otro puede emprender el camino.



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Fig. 35. Ricardo Altamirano Urióstegui. *Un horizonte sin fin y velas aun muerto*. Tinta sobre papel. 20 X 30 cm. 2002. Colección del autor.

*Una libélula se puede posar en un estanque o en un lodazal. (Fig. 36).*

Tenemos un principio y un final común simbolizados por la mujer y el trueno, eso lo sabemos pero tiene caso pensar de una manera constante en aquello, el trabajo que presento ahora es resultado de una reflexión, la muerte no sabemos cuando llegara a menos que estemos buscándola de una manera insistente. Estar pendientes de nuestro fin es una perdida de tiempo, la vida nos proporciona mas regocijo, una obra que mas que formular un precepto lógico habla sobre el hecho que el sol esta ahí para todos, las acciones hoy no tienen condena, esa idealización del hombre a la que no escapa el astro como todo elemento de la naturaleza no importa, la vida gira en torno al sol es una regla incorrompible, hemos comprendido buena parte de este universo, haciéndolo nuestro al proporcionarle nombre y características humanas, lo hemos modificado por ese afán de vivir mas placidamente, hemos alterado lo que no nos convenía hasta hemos pretendido romper con las leyes naturales, pero lo importante es ser feliz y tener una relación plena con este mundo. Estamos consientes de que el sol es el gran dador de vida; de que nuestro planeta es nuestro hogar, sabemos que esta existencia tal vez sea única, sí esto es cierto. Lo mejor es disfrutar el día no como sí fuera el primero o el ultimo sino como cada acción y pensamiento es único.



Fig. 36. Ricardo Altamirano Urióstegui. *Una libélula se puede posar en un estanque o en un lodazal.* Tinta sobre papel. 20 X 30 cm. 2002. Colección del autor.

### **Realización final de la obra.**

Parte del capítulo es la que concierne a los cambios que se presentan a mi parecer, en toda obra al momento de enfrentarse a la elaboración de la misma. Mi prioridad ante todo, al decidir estas modificaciones es el respetar el concepto y la temática de cada una de estas obras aunque existe la posibilidad de enriquecerlos, todo esto es resultado de la misma reflexión y estudio que da origen a una pieza artística, Esa acción que al elegir el tema de la vida, la muerte y las acciones del hombre que se traducen en conocimiento me indico como traducirlas en formas que las representaran simbolizándolas, a la vez el cómo poder entablar relaciones concisas entre cada elemento de las ambientaciones en lo individual y lo general.

Procederé a mencionar los ambientes en los que se sucedieron cambios y como ayudan a la obra. Anteriormente había presentado los bocetos de este proyecto ahora vendrán las fotos de los ambientes ya concluidos.

*Y nos convertiremos en llamas y volaremos con las aves.( Fig.37.).*

Las únicas dos modificaciones que se realizaron como se puede apreciar son primero, en la composición de los perros, la idea de ascenso sigue presente y debo de reconocer que la técnica empleada es muy rica y he descubierto que con el manejo de estructuras alternas como el alambrcn se pueden elaborar trabajos osados tanto en composición como tamaño, en este primer acercamiento me pareció que era mas adecuado emplear solo papel y engrudo sin incluir un soporte, así que tome la decisión de alterar la modificación de la pieza para obtener mayor solidez y creo que el concepto no se ha visto alterado.

Y segundo, la foto en un principio iba a girar en torno al sol pero al ver los perros terminados y en conjunto opte por una foto en que predominaran los colores ocre y amarillo propios de la flor del girasol, la imagen es una evocación del astro que simboliza.

Esta elección fue dictada para dar mas importancia a los perros así como para lograr un contraste entre el color del papel kraft de los perros y la fotografía.

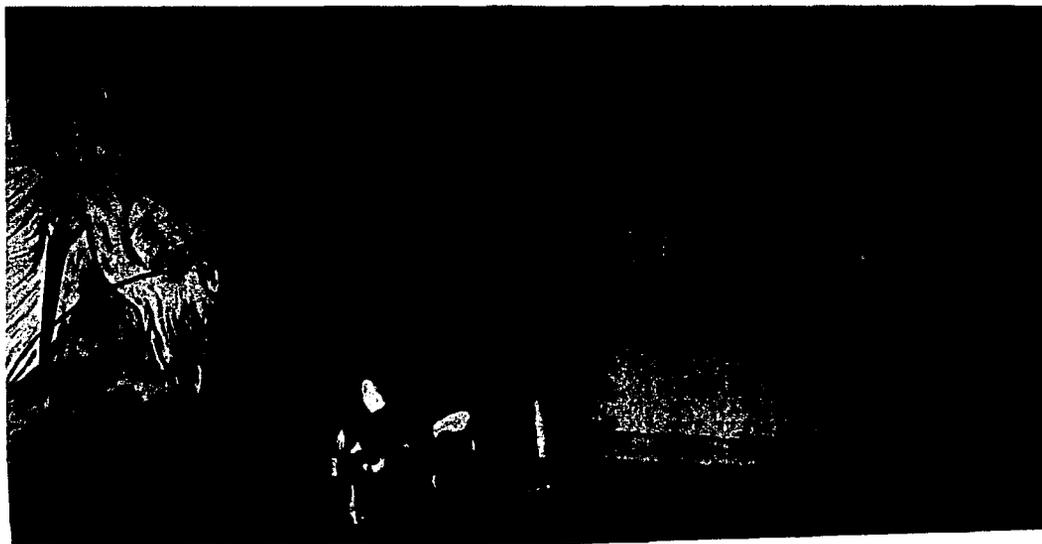
*Una mariposa revolotea sobre el filo de una navaja.( Fig. 38.).*

Esta es la obra donde se presentan mas cambios; primero respecto a la presencia de las pinturas que en un principio solo eran un dibujo y una mancha de color, me he inclinado por pintar dos escenas; por un lado una pareja de aves evocando el inicio, en contraparte se presenta la muerte de una paloma a manos de una mujer, de una persona aquí hablo del fin de una criatura para preservar la vida de otros.

La posición de estas también se ve modificad, las pinturas se encuentran en la pared esta modificación se da para facilitar su vista por parte del espectador. Aparte reflexione en torno a la esquina que forman las paredes, el punto de unión de dos líneas o planos, me parece mas adecuado para mostrar la relación vida muerte, siempre existe un punto donde se encuentran, mas que ser dos formas o estados antagónicos como el piso o el techo.



**Fig. 37. Ricardo Altamirano Urióstegui. *Y nos convertiremos en llamas y volaremos con las aves.* Ambientación, papel kraft, pegamento, resina epoxica y fotografía construida. 120 X 90 X 90 cm. 2002. Colección del autor.**



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Fig. 38. Ricardo Altamirano Urióstegui. *Una mariposa revolotea sobre el filo de una navaja.* Ambientación, acrílico sobre madera, fibra de vidrio y resina poliéster pintada y tela. Medidas variables. 2002. Colección del autor.

El perro y el ave suspendidos han sido desechados, la representación del alma por medio del pájaro pasa ahora a otra forma que lo simboliza la de una niña acompañando al perro y *psicopompo* en este trabajo sigue constante la idea de que todo gira alrededor de la ventana una apertura al espacio interior y exterior, un objeto abierto al tránsito.

Como podemos ver esta obra sigue emulando el tránsito, el proceso vida muerte en el que todos estamos inscritos, es un ciclo que no podemos evitar, por lo tanto aun nos inquieta, a la fecha seguimos encontrando posibles respuestas a la incógnita que el fin nos da, gran parte de estas respuestas se han presentado en el terreno plástico, pero no es algo ajeno a otras actividades y a todo individuo.

*En mi aliento esta mi gula. Fig. (39).*

En este *enviroment* el conocimiento es la base, yo lo muestro por medio de un texto, pero el saber se encuentra en cualquier lado no solo en un texto o libro, nos envuelve, toda persona nos puede transmitir algo. Mas que conocimiento, la sabiduría esta desde el libro editado con la mas pomposa calidad tanto como en un refrán popular, esta ambientación se presenta en un recinto arquitectónico, un producto del conocimiento.

El saber esta en todas partes la obra contiene un poco reflejado, escrito y en un momento dibujado; algunas ramas de el están aquí, un poco de ciencia, filosofía, medicina, religión y literatura por mencionar solo algunas, están plasmadas sobre los muros envolviéndonos tal y como se encuentra en la vida.

Y claro es indudable el hecho que esta rama del Arte tiene por característica principal el desenvolvimiento y apropiación de un espacio, este pasa a ser parte de la obra, la integración del espacio arquitectónico es una primicia del genero a la cual yo no soy ajeno. La proyección de un ambiente debe en lo posible tratar de lograr la comunión con el lugar donde se presenta, este hecho lo entiendo incluso como el que la obra surga a partir del lugar donde se presentara.



Fig. 39. Ricardo Altamirano Urióstegui. *En mi aliento esta tu gula*. Ambientación, papel kraft, resina poliéster con refuerzo de fibra de vidrio pintada y textil. Medidas variables. 2002. Colección del autor.



Fig. 40. Ricardo Altamirano Urióstegui. *El horizonte no tiene fin y velas aun muertas*. Ambientación, dibujo, resina poliéster con refuerzo de fibra de vidrio y tela. Medidas variables. 2002. Colección del autor.

*Una libélula se puede posar en un estanque o en un lodazal. (Fig. 41).*

Como se puede apreciar todas estas piezas se encuentran ubicadas en el interior de un espacio arquitectónico las he desarrollado para que se monten en torno a una esquina, una unión de paredes siendo obligatoria la presencia de una ventana y han sido planeadas entorno a mi casa, de ahí el hecho de que estas piezas mas que necesitar un espacio complicado solo dependan de la unión de paredes y la existencia de una ventana. Se que la carga varia de lugar a lugar en este caso deberé decidir aspectos como la iluminación e incluso un orden entre las piezas.

Se que la esencia de la ambientación es *en sito* espero desarrollar proyectos de esta manera en lugares públicos, en caso contrario, como este en que el único punto en contra es la ausencia de publico, existen otros medios para dar a conocer el trabajo como la fotografia, video e incluso en un futuro los medios electrónicos. Aparte de la opción de rotar las piezas venciendo los inconvenientes técnicos y formales que se presenten aunque claro buscando un lugar mas o menos idóneo .

En el boceto veíamos a la mujer como poseedora por su propia naturaleza de un erotismo, a sus espaldas esta el rayo, el principio y el fin ya que a mi parecer estas realidades son misteriosas en extremo, propician grandes ideas y proyectos ambiciosos yo he decidido hacer un dibujo del rayo y presentarlo conjunto al de la piedad que sustituye a la mujer joven y llena de erotismo, la piedad para mi rebasa el aspecto religioso mostrando un punto triste pero culminante del amor maternal, la piedad es la imagen idónea para representar lo que es este proyecto.



Fig. 41. Ricardo Altamirano Urióstegui. *Una libélula se puede posar en un estanque o en un lodazal.* Ambientación, papel kraft, resina epoxica y poliéster pintada y tela. Medidas variables. 2002. Colección del autor.

### **Aspectos Formales.**

Como se puede apreciar todas las piezas se encuentran en el interior de una casa, un recinto donde el predominio de líneas rectas tanto horizontales como verticales me imponían una trama en la que mis figuras, por un lado se respaldan y por otro lado introducían la diagonal en el lugar, en lo que corresponde a la escala no quise que fueran piezas hechas a un tamaño natural ya que son representaciones del ser humano e ideas de este en las que la proporción es algo casi subjetivo, la valía de un ser humano no se encuentra en su tamaño sino en sus obras, como el recinto arquitectónico donde se desarrolla la ambientación. Ya que este lugar como he dicho es una manifestación del saber, a la larga es mas imponente que el hombre, no podemos olvidar que el intelecto y la cultura son los que a la postre perduran por sobre la vida de un individuo.

**La luz.** Es empleada en dos formas; cómo elemento simbólico y para dotar de una expresión particular a la obra, en el caso de una pieza dotándola de una carga casi tétrica, en contraparte en otra pieza la luz y un elemento que la proporciona pasan a ser una representación, un signo.

**El color** en su elección no se basó en una estructura ya establecida como el emplear dos primarios y un complementario, la decisión de escoger por ejemplo las telas era por un principio familiar a todos, el ver que una pieza combinara con la que acompaña en momentos traté de pensar en el personaje que estaba creando visualizándolo en su edad, el sexo y la condición que representa.

En otras piezas el color fue el del material empleado, escoger cada uno de estos fue propiciado por razones de experimentación igualmente que conceptuales, en su momento las he ido fundamentando y debido a esto no entraba la alteración en el material y por lo tanto en la pieza ya terminada.

**Discurso museográfico,** toda esta ambientación empieza en un pasillo que nos guía al resto de la obra, en la primera parte predomina la luz artificial atmosférica. Es importante la presencia de las puertas, lo que hay atrás de ellas el espectador lo descubre en el instante en que la abre, quería crear una especie de metáfora en que el tránsito por espacios y situaciones específicas tratadas en cada pieza fuera primordial.

## **Conclusiones:**

1.- El siglo XX y años que lo preceden son el momento histórico, en que comienzan cambios en la escultura (y el arte en general) surgen nuevos elementos formales y otros se modifican o son vistos con un nuevo enfoque como el espacio, los escultores de principios de siglo tenían el anhelo de que su trabajo se intercalara uniéndose con el mismo.

2- El espacio visto como algo físico y estético dota al trabajo plástico con nuevas nociones como la inestabilidad y el equilibrio entre otros claro que en una escultura con la composición adecuada ya no una clásica.

3- El siglo XX es de constantes adelantos tecnológicos, con la invención de nuevos materiales y procedimientos para manipularlos, la experimentación del artista lo llevara a emplearlos con claros ejemplos como Naum Gabo y otros Constructivistas. Pero este bagaje de materiales también se abre a los que ya no eran empleados por su aparente falta de nobleza, materiales usados en tiempos ancestrales, tal es el caso de las piezas de Jean Dubuffet hechas en esponja de mar, la inclusión de materiales perecederos y frágiles lo convierten a mi parecer en uno de los precursores del arte efímero concepto desarrollado en el siglo XX, la valía de la obra esta en su concepto, en su tema y los materiales elegidos deben respaldar esto no importando su origen este es el principio de la llamada verdad del material.

4- El perfil de la pasada centuria es de momentos caóticos, pero el corte tajante es la Segunda Guerra Mundial en todo nivel produce un estancamiento del desarrollo de las vanguardias que surgen antes del conflicto, tal es el caso de la Bauhaus (escuela de diseño y arte alemana fundada por el arquitecto Walter Gropius 1883-1969) en una acción por demás improbable y llena de censura.

5- Este hecho sucede antes de la guerra, ya esta en curso es muy notoria la salida de Europa de artistas que escapaban a la persecución de un gobierno tiránico, tal es el caso de los dadaístas y surrealistas a los Estados Unidos de Norteamérica; Los movimientos artísticos obviamente sufren un receso al perderse el contacto entre sus miembros y por la situación económica y social.

6- En esta situación muchísimos artistas siguen trabajando pero sus logros no saldrán prácticamente del taller por eso al concluir el conflicto se puede ver un desarrollo mínimo casi inexistente en el terreno artístico. Ahora corresponde la etapa de reconstrucción, los escritos de Bernard Creysson hablan sobre la realidad de que la escultura ya no puede seguir teniendo dentro de su concepto la modalidad del monumento, al menos su máximo depuramiento como arte no esta aquí.

7- La situación que reinaba al descubrirse las atrocidades del holocausto, Como se podía crear una escultura que retratara este hecho era casi imposible rendir un homenaje a las víctimas o al soldado caído, indudablemente los documentos fílmicos y fotográficos plasmaban el horror real en ese tiempo los escultores y demás artistas no pudieron lograr este hecho tal ves por que los hechos estaban muy próximos. Eran tiempos caóticos en que la obra de ciertos artistas hubiera podido enarbolar estas ideas, tal es el caso de Kathe Kollwitz y Ernest Barlach (Alemania 1870-1938) pero el horror imperaba produciendo un estancamiento y a veces el olvido.

8- Los movimientos antes de la guerra se siguen cultivando, si hay adelantos en el plano artístico, pero el proceso de creación de vanguardias se aplaza cierto tiempo, sigue existiendo

un predominio de artistas anteriores a la segunda guerra como Marcel Duchamp o Joan Miro y otros que se consolidan con la línea de trabajo de los años de preguerra como Henry Moore que impone ciertos principios de su trabajo a jóvenes escultores como Lynn Chadwick y Kenneth Armitage. Tales como el modelado, el vaciado en bronce y la figuración como tema.

9- Pero uno de sus alumnos y ayudante Anthony Caro no se encuentra de acuerdo con la postura de este grupo de escultores, los puntos en que difiere son los que daban cohesión al conjunto el adopta un proceso de construcción y una temática abstracta, el junto a Eduardo Paolozzi son los iniciadores de la llamada escuela británica de escultura cabe destacar que introducen al Reino Unido la técnica del ensamblaje surgida en los primeros años del siglo.

10- Existen tres vertientes en las que se ha dividido la tridimensión en este siglo, el proceso de trabajo directo sobre un material para darle una forma, en esta línea están los constructivistas con la diferencia de los materiales y técnicas de trabajo consistente en la adición de materiales no apegados a la tradición escultórica y por otro lado una línea en la que la elección es igual a creación, el trabajo se encamina a elegir objetos ya creados y conceptualizarlos o reconceptualizarlos conforme a sus necesidades expresivas.

11- En la formación de la escuela británica intervienen los tres enfoques respecto a una obra de arte tridimensional, estos se habían conformado en la primera mitad del siglo XX pero este grupo que inicia su desarrollo a partir de 1965 y en muchos casos hasta nuestros días crean una nueva escultura, un nuevo objeto artístico en el cual su fundamentación estética es primordial con una referencia metafórica casi poética, innovación en cuanto proceso de construcción y materiales.

12- Aparte de los puntos estéticos comunes hay otros como el que casi todos estos artistas tengan relación entre sí como compañeros de estudio o de maestro-alumno casi siempre egresados de dos colegios St. Martin College of Art y el Royal College of Art. cabe destacar que en el primero fue maestro Anthony Caro y posteriormente Philipp King y William Tucker pero a pesar de todo son artistas que cultivan posturas independientes en la que vemos obra completamente orgánica.

13- Un ejemplo de esto con una temática relacionada a la tradición religiosa hindú es el caso de Anish Kapoor que elabora piezas generalmente por un vaciado en resina poliéster o ensamble en madera cubierto por pigmento en polvo y por otro lado Barry Flanagan con una primera etapa en la que la diversidad de materiales empleados era igual a la experimentación conceptual en todo sentido desde lo compositivo hasta lo evocativo que concluirá en una obra figurativa hecha en bronce.

14- Gran importancia tiene en este movimiento artístico británico la independencia entre sus miembros debido a un sistema pedagógico en la que el autocuestionamiento era básico. Esta libertad también es vista en la relación de esta tendencia para con el Minimal Art otro movimiento tridimensional que se desarrolla simultáneamente.

15- No podemos negar que hay puntos afines como la experimentación en formas y materiales y la elaboración de proyectos específicos para sitios particulares, pero los artistas ingleses rompen con el Minimal Art vemos trabajos que la gente, el espectador promedio no entendía.

16-A la fecha en mi trabajo hay varios puntos de este grupo artístico me han influenciado, haciéndolos míos, modificándolos en algún momento y propiciando una postura personal respecto al arte y mi labor plástica.

17-Un punto es la unión de diferentes materiales y técnicas para acrecentar mi conocimiento sobre estos, aparte de la apertura a la metáfora que en mi caso me ha llevado al empleo de símbolos, estableciendo relaciones entre estos y los objetos que los representan incluso la elección de los materiales y técnicas va dictada por este principio.

18-Muchos de los trabajos de estos artistas fueron proyectados para el espacio donde se presentan, a la fecha me encuentro iniciando esta etapa con la intención de lograr concretar proyectos en lugares ajenos al protocolo cultural. La elección de un sitio va dictada tanto por su potencial como por su historia.

19-He desarrollado una percepción respecto a la creación de objetos, estos deben tener su debido respaldo simbólico y/o estético, pienso en una obra con fuerza en lo emotivo que puede provocar una respuesta sensible y no solo un análisis formal, este punto no lo pongo en un segundo plano tiene en mi su relevancia

20-Veo al oficio como el medio idóneo para poder expresar lo que deseo este no queda solo en lo tridimensional debe un artista cultivar el dibujo y otros medios, todo para lograr su objetivo no encontrando barreras infranqueables.

21-Un ejemplo son las obras que se presentan en esta tesis, las ambientaciones que aparecen en el ultimo capitulo obedecen a mi propuesta respecto a que es el arte que se define en dos puntos.

Primero: el artista como creador ha de expresar lo que le es propio, lo que le conmueve e interesa, en sí su personalidad.

Segundo: el artista al estar inserto en una época debe de expresar la problemática de esta y si es necesario debe pronunciarse contra lo que no es correcto, el arte es una herramienta al servicio de la razón el artista debe ser muy objetivo.

22-Las ambientaciones obedecen a un análisis de la situación del genero en nuestro país con un excesivo uso del *ready-made* y el objeto encontrado, el oficio y la técnica pueden sustentar y mejorar lo que es un ambiente, yo como creador puedo hacer el objeto idóneo para expresar lo que deseo y esta forma será única por su origen no por haber sobrevivido el paso del tiempo.

23- Una constante en mi obra era una escultura que era rodeada por el espectador hasta evolucionar a un conjunto de piezas por las que se trasladaba el publico ingresando a la obra, considero un paso lógico el ambiente; claro leyendo y estudiando textos sobre el tema teniendo un acto de reflexión y teorizando.

24-La obra de esta tesis gira en torno de la experiencia y el conocimiento ya que el conjunto tiene un tema debe existir un entendimiento lo mas exacto posible de cuestiones como espacio, composición, materiales, técnicas y conceptos como lo efímero, los simbolismos, etc.

25-El respaldo de la obra plástica por medio del pensamiento entendiéndolo como la comprensión de un problema o situación por arriba de lo que nos transmiten nuestros sentidos, con una hechura posterior lo mas precisa posible, es un hecho vigente en todo momento de la historia del arte.

## **Apéndice 1.**

### **Curriculum Vitae.**

**Nombre.** Ricardo Altamirano Urióstegui.

**Fecha de nacimiento.** 2 de Mayo de 1975.

**Dirección.** Avenida el Torreón Edif. 37. Ent. B. Depto. 303. Colonia Villa Coapa. Delegación Tlalpan. C.P. 14390.

**Teléfono.** 55 94 31 44.

**E-mail.** [Ricurios3d3d3@yahoo.es](mailto:Ricurios3d3d3@yahoo.es)

#### **Estudios.**

1996- 2000. Licenciatura en Artes Visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM.

#### **Cursos y talleres.**

1996-1997. Modelado a cargo de las Maestras Norma Barragán y Cristina Cuadra.

1997-1999. Escultura en Metal a cargo del Maestro Pablo Kubli.

1998-2000. Escultura en Madera a cargo de la Maestra Ma. Eugenia Gamiño Cruz.

1997-2000. Fotografía a cargo del Maestro Víctor Monroy.

#### **Experiencia Profesional.**

#### **Exposiciones Individuales.**

Sept. 1999. *Un campo vacío y Algunas contradicciones.* Casa del Lago de la UNAM.

Nov. 2000. *Los sentimientos, la razón; Jugueteos.* Casa de cultura La Quinta Colorada. Tercera sección del Bosque de Chapultepec. México D.F.

Jul. 2001. *Haz vuelto hijo, pasa.* Ex Convento Agustino de la ciudad de Actopán. Hidalgo.

#### **Exposiciones Colectivas.**

Sept.1996. *Segunda Feria Universitaria del Arte.* Museo Universitario Contemporáneo de Arte de la UNAM. México D.F.

Sept.1997. *Individualidad Plástica.* Casa de cultura Griselda Álvarez. México D.F.

Mar. 1998. *Primer Encuentro de Estudiantes de Artes Plásticas.* Escuela de Pintura,

- Escultura y Grabado La Esmeralda del Centro Nacional de las Artes.  
México D.F.
- Mar. 1998. *Hermeneusis*. Galería Tlalli de la Comisión para la Regularización de la Tenencia de la Tierra. CORETT. México. D.F.
- Jul. 1998. *Híbridos en el Espacio y Tiempo*. Ex Convento Agustino de la ciudad de Actopán. Hidalgo.
- Nov.1998. *De Falacias y Pretextos*. Biblioteca Cuicamatini de la Escuela Nacional de Música de la UNAM.
- Dic. 1998. *Símbolos de la Materia*. Centro Cultural Ollin Yoliztli. MMéxico D.F.
- Mar.1999. *Intervenciones Conceptuales en la Materia*. Centro Cultural Casa Borda. Taxco de Alarcón. Guerrero.
- May.1999. *Atisbando en los Portales*. Antiguo Portal de Mercaderes, Centro Histórico México D.F.
- May.1999. *Los Caminos del Metal*. Estación División del Norte del Sistema de Transporte Colectivo METRO. México D.F.
- Nov.1999. *Solo un Signo, un Indicio*. Estación del Tranvía Turístico de la Alameda Centro Histórico. México D.F.
- Mar.2000. *¿Intro?*. Centro Cultural Tomaza Valdés. México D.F.
- May.2000. *XX Encuentro Nacional de Arte Joven*. Museo de Aguascalientes. Ags.
- Oct.2000. *XX Encuentro Nacional de Arte Joven*. Galería de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana. Jalapa. Veracruz.
- Nov.2000. *Exposición Subasta de Arte*. A beneficio de la Asociación Mexicana de Lucha Contra el Cáncer A.C. Hacienda Los Morales. México D.F.
- Ene.2000. *XX Encuentro Nacional de Arte Joven*. Centro de Artes de Monterrey N.L.
- Mar.2001. *XX Encuentro Nacional de Arte Joven*. Galería del Centro de Difusión Cultural del Instituto Potosino de Bellas Artes.
- May.2001. *XX Encuentro Nacional de Arte Joven*. Galería de la Universidad Iberoamericana. Puebla. Puebla.
- Jun.2001. *El Espacio como Dimensión Elemental*. Museo Regional de Tlahuac. México D.F.
- Jun.2001. *Conexión Heterogénea*. Asamblea Legislativa del Distrito Federal. México. D.F.
- Sep.2001. *Armonía Táctil*. Escultura para Invidentes y Débiles Visuales en la Ca

del Lago de la UNAM. México D.F.

**Otras Actividades.**

- Mar.1998. Delegado por parte de ENAP-UNAM. En el primer encuentro de Estudiantes de Artes Plásticas en la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda en el Centro Nacional de las Artes.
- Oct.1999. Diseño y Montaje de sala interactiva para la exposición *José Fors, Estética del Canibalismo*. En el Museo de la Secretaría de Hacienda y Crédito Publico. Antiguo Palacio del Arzobispado.
- Nov.1999. Diseño y Montaje de Stand para *Expohábil*. Exposición para Personas con discapacidad en la Explanada del Zócalo por parte del Museo de la Secretaria de Hacienda y Crédito Publico. Antiguo Palacio del Arzobispado.
- Nov.1999. Instalación *Homenaje a María Asunsolo*. En el Museo de la Secretaria de Hacienda y Crédito Publico. Antiguo Palacio del Arzobispado.
- Mar.2000. Diseño y Montaje de sala interactiva para la exposición *Rafael Coronel, 50 Años de Pintura*. En el museo de la Secretaria de Hacienda y Crédito Publico. Antiguo Palacio del Arzobispado.

## **Apéndice 2.**

### **Lista de obra.**

#### **Escultura.**

- 1.- *Estructura espacial no. 3.* Ensamble en tubo p.v.c. y plástico acrílico pintado. 30 X 25 X 35 cm. 1997. Colección del autor.
- 2.- *Estructura espacial no. 6.* Ensamble en tubo p.v.c. y plástico acrílico pintado. 38 X 30 X 30 cm. 1997. Colección del autor.
- 3.- *Estructura espacial no. 8.* Ensamble en acero soldado, pintado y oxidado. 100 X 45 X 45 cm. 1997. Colección del autor.
- 4.- *Un ser imaginario por lo tanto perfecto.* Ensamble en acero y resina epóxica pintada. 65 X 25 X 25 cm. 1997. Colección particular.
- 5.- *Eva.* Ensamble en acero y talla en cedro blanco laqueado. 120 X 65 X 65 cm. 1998. Colección del autor.
- 6.- *Adán.* Talla en madera (jacaranda). 65 X 40 X 37 cm. 1998. Colección del autor.
- 7.- *Génesis.* Ensamble, talla en madera (cedro rojo) y vaciado en plomo. 75 X 25 X 18 cm. 1998. Colección del autor.
- 8.- *Contradicciones, contradicciones como en toda persona.* Ensamble en tela, plástico autoadherible y acero laqueado. 200 X 60 X 60 cm. 1999. Colección del autor.
- 9.- *Contradicción, una persona.* Ensamble en tela, plástico autoadherible y acero laqueado. 120 X 45 X 45 cm. 1999. Colección del autor.
- 10.- *El campo.* Ensamble en caucho de silicón con refuerzo de fibra de vidrio, lamina negra y tachuelas. 134 X 85 X 67 cm. 1999. Colección del autor.
- 11.- *Vacío.* Ensamble en caucho de silicón con refuerzo de fibra de vidrio, lamina negra y tachuelas. 150 X 76 X 78 cm. 1999. Colección del autor.
- 12.- *Tan brillante como el sol.* Ensamble en acero al carbón pintado y soldado y tela. 75 X 48 X 62 cm. 2000. Colección particular.
- 13.- *Fuerte como un castillo de naipes.* Ensamble en acero galvanizado, remaches y tela. 180 X 60 X 60 cm. 2000. Colección del autor.
- 14.- *Un hombre a veces es como un caracol.* Ensamble en cedro blanco entintado y resina poliéster con refuerzo de fibra de vidrio. 100 X 35 X 38 cm. 2000. Colección del autor.

15.- *Caríatide*. Ensamble en acero, cera y tornillos. 75 X 47 X 15 cm. 2000. Colección del autor.

16.- *Sobre lo espiritual*. Ensamble en lamina acanalada y cera pigmentada. 120 X 103 X 20 cm. 2000. Colección del autor.

17.- *El amor*. Ensamble en tela y resina poliéster. 45 X 47 X 28 cm. 2000. Colección del autor.

18.- *Tan brillante como el sol 2*. Ensamble en acero pintado y soldado y tela. 180 X 156 X 100 cm. 2001. Colección del autor.

19.- *El suave oleaje*. Ensamble en acero y tela. 197 X 46 X 39 cm. 2001. Colección del autor.

20.- *Haz vuelto hijo, pasa*. Ambientación, vaciado en papel kraft, dibujo mural y muebles antiguos. 358 X 200 X 198 cm. 2001. Colección del autor.

21.- *El jardín donde los senderos se bifurcan*. Ensamble en papel kraft, pegamento y resina epoxica. 120 X 90 X 78 cm. 2001. Colección del autor.

22.- *Y nos convertiremos en llamas y volaremos con las aves*. Ambientación, papel kraft, pegamento, resina epoxica y fotografía construida. 120 X 90 X 90 cm. 2002. Colección del autor.

23.- *Una mariposa revolotea sobre el filo de una navaja*. Ambientación, acrílico sobre madera, fibra de vidrio y resina poliéster pintada y tela. Medidas variables. 2002. Colección del autor.

24.- *En mi aliento esta tu gula*. Ambientación, papel kraft, resina poliéster con refuerzo de fibra de vidrio pintada y textil. Medidas variables. 2002. Colección del autor.

25.- *El horizonte sin fin y velas aun muerto*. Ambientación, dibujo, resina poliéster con refuerzo de fibra de vidrio y tela. Medidas variables. 2002. Colección del autor.

26.- *Una libélula se puede posar en un estanque o en un lodazal*. Ambientación, papel kraft, resina epoxica y poliéster pintada y tela. Medidas variables. 2002. Colección del autor.

#### **Pintura.**

27.- *6:00 a.m. las ratas estallan en gritos y risas mientras dobla una campana*. Acrílico sobre macocel e inclusión de vaciado en resina pigmentada. 120 X 140 cm. 2001. Colección del autor.

28.- *La nueva babel, época de oro para confusión*. Acrílico sobre panel e inclusión de vaciado en resina pigmentada. 200 X 100 cm. 2001. Colección del autor.

29.- *La vieja y la nueva guardia*. Acrílico sobre panel. 120 X 120 cm. 2001. Colección del autor.

30.- *La vieja y nueva guardia 2.* Acrílico sobre panel. 120 X 120 cm. 2001. Colección del autor.

31.- *Definitivamente esta es la nueva guardia.* Acrílico sobre panel. 120 X 120 cm. 2001. colección del autor.

32.- *Perrault tu popularizaste un buen rostro del mal.* Dibujo en técnicas mixtas sobre papel de algodón, carpeta de dibujos consistente en veinte piezas con medidas de 50 X 70 cm cada uno. 2001- 2002. Colección del autor.

### **Fotografía.**

33.- *Alegres rinconcillos.* Fotografía a color, serie de 20 placas impresas en medidas variables. 2000. Colección del autor.

34.- *Lo repulsivo de la creación.* Fotografía en blanco y negro, plata sobre gelatina, serie de 38 placas impresas en medidas variables. 2000. Colección del autor.

35.- *Del trauma.* Fotografía a color y blanco y negro, serie de retratos y objetos reconceptualizados en medidas variables consistente de 7 dipticos. 2001. Colección del autor.

## Textos de presentación.

### *"Un campo vacío y algunas contradicciones"*

Las esculturas de exterior que presenta en esta ocasión Ricardo Urióstegui en la Casa del Lago, parte de nuestra Universidad Nacional; son referentes de señales dentro del arte actual. La trayectoria de Urióstegui se ha desarrollado con sus primeras exposiciones que van desde un geometrismo formal hasta propuestas orgánicas con materiales industriales, formas escultóricas presentadas en la Galería "Luis Nishisawa" o la "Ollín Yoliztli" y actualmente en Actopán, Hidalgo. Son indicios de constancia en la evolución personal del autor, de un avance en la difícil formación de un escultor contemporáneo.

Los sistemas modulares que ha utilizado el autor en sus primeras exposiciones, el uso de planos y líneas se vuelven a presentar en las obras que presenta ahora. El presupuesto orgánico que determino el inicio de la investigación en formas redondeadas se inició con su trabajo de talla en madera y modelado, sin embargo el cambio evolutivo que ha tenido Urióstegui de elementos planimétricos con figuras regulares y llegar a un proceso de formas de carácter interior, simbólicas y míticas no ha sido de manera fácil, ya que Urióstegui ha tenido que fundamentar su obra en las teorías y trabajo personal de autores como William Tucker, Anish Kapoor, Henry Moore, Jean Arp y Brancusi.

Esta obra para exterior tiene dos vertientes, una desde el punto de vista conceptual y la otra en lo que se refiere a la forma-materia. Las esculturas que visualizamos en los jardines de esta Casa del Lago tienen varios elementos formales y evocativos que a vuelo de pájaro pueden ser señalados; la escultura *Un primer acercamiento para una conjunción* está organizada con dos elementos para su composición la base orgánica realizada con resina poliéster y en su cúspide una forma geométrica con múltiples referencias. La combinación de madera y resina poliéster es muy exitosa, la integración de ambos elementos opuestos y contradictorios para la composición de la obra.

En lo que se refiere a la obra *Germinación* contiene los elementos compositivos de la escultura anteriormente citada de un plano de metal y madera con forma de semilla penetrada en el centro del volumen orgánico que la sustenta para la admiración del público que la vea,

Por último tenemos *Estudio para las emociones B*, contiene elementos similares de organización de la forma que se vincula a un plano, a una forma semiorgánica que penetra a una forma redondeada e intimista. Por lo que se refiere al sustento de las formas plurimétricas penetradas en organismos muy bien realizados y que tienen múltiples puntos de referencia desde un sistema originario primitivo que retoma a Henry Moore y Jean Arp.

Urióstegui ha creado otra forma de entender, que una figura o cuerpo orgánico puede estar organizada con materiales diversos y en conexión con planos semigeométricos.

El escultor Ricardo Urióstegui ha desarrollado el inicio de su propio lenguaje al transformar varios conceptos tradicionales de la escultura relacionista a estructuras primitivas íntimas que presenta para esta ocasión. Ahora depende del espectador que vea, sienta y se emocione con la obra de Ricardo para que se cierre el círculo y pueda nacer el objeto artístico en esta exposición que se presenta en nuestra "Casa del Lago".

Mtro. Pablo Kubli.

*"Los sentimientos, la razón; jugueteos"*

Ricardo Urióstegui nos presenta en esta Casa de Cultura, *La Quinta Colorada*, una instalación integrada de seis piezas de dos elementos cada una, utiliza diferentes materiales como madera, resina, acero y tela. La firma y el color matizan los signos que integran la totalidad de la obra,

Observamos volúmenes orgánicos *Masculino-femenino* que traducen evocaciones humanas como el amor a través de un girasol o formas eróticas que simbolizan al hombre en un falo de textura cerosa, agredido o castigado por tornillos. La mujer se presenta sintetizada por una suave y monumental vagina receptora que a manera de una flor abre su centro para ser fecundada.

Esta presencia dual de una pareja, dentro de una triada, es complementada por otra pieza de dos elementos, *El amor* traducido simbólicamente por un girasol, confeccionado, en tela y acero de vivos colores rojo y amarillo. Su complemento *Buscando la armonía* nos evoca un instrumento musical de madera abrazado por una materia vitalmente cremosa como si presenciara festivamente la intimidad culminante del amor.

La tercera dualidad la componen *La trascendencia de lo espiritual* realizada en cera amarilla, su forma de un triángulo irregular, se humaniza por sus contornos redondeados para trascender lo terrenal y, *Lo espiritual* se compone de dos elementos, una estructura metálica de tres puntas y un lienzo morado, ambos recargados en un ángulo de 90 grados. En este conjunto se traduce la espiritualidad o lo divino por el triángulo, como herencia de las liturgias religiosas en un sentido universal, al respecto Ricardo menciona: *quise utilizar el ángulo de noventa grados por que también es una herencia cultural, urbanista, todo lo construimos en esta forma, siempre friamente racional.*

Podemos concluir que esta instalación de tres módulos, *la dualidad Masculino-femenino, El amor- Buscando la armonía y Trascendencia de lo espiritual- lo espiritual* se concreta en las contradicciones de los opuestos, positivo – negativo, día – noche, bueno – malo. En esta ocasión lo humano a través de los sentimientos Vs la razón que equilibra de una forma consciente el devenir del quehacer humano, ambas premisas se conjugan para dar paso a una interesante creación artística en relación lúdica dinámica y abierta con sus visitantes.

Gilda Cardenas Piña.  
Noviembre de 2000.

## **Bibliografía.**

Antal, Frederick. *Estudios sobre Fusseli*. (Traducción de Carlos Manzano). España. Editorial Visor. Colección La balsa de Medusa. 1989. Pp.233.Ils.

Atkins, Robert. *Art speak*, 3ra edición, EUA. Editorial Abbeville, Colección Guide to contemporary ideas, movements and buzzwords.1990 pp.176.Ils.

Bachelard, Gastón. *El aire y los sueños*, (Traducción de Ernestina de Champourgin). México. Editorial Fondo de Cultura Economica, 1997 pp.282.

Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*, (Traducción de Ernestina de Champourgin). México. Editorial Fondo de Cultura Economica, 1997 pp. 263.

Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos* (Traducción de Francisco González). 6ª edición México. Editorial Fondo de Cultura Economica, 1981 pp.279.

Beaumont, Mary Rose. *New art*, EUA. Editorial Rizzoly 1993.pp.264.Ils.

Ceysson, Bernard. *La estatua imposible, Europa de la posguerra 1945-1966*, 2ª edición España. Editorial Fundación La Caixa1995, pp. 179.

Cirlot, Eduardo. *El mundo del objeto a la luz del surrealismo* 2ª edición, España. Editorial Anthropos, 1995. Pp. 126.

Cirlot, Lourdes. *Nueva escultura británica, historia universal del arte*, España. Editorial Planeta, 1993 pp. 339.Ils.

Colpitt, Frances. *Minimal Art, the critical perspective*. Reino Unido, Editorial U.M.I. Colección Studes in the fine arts. 1990 pp.269.Ils. colección Studes in the fine Arts.num 34.

Cortés, José Miguel. *Orden y caos, un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. España. Editorial Anagrama. Colección Argumentos, 1997. pp.212.

Chadwick, Whitney. *Mujer, arte y sociedad*. (Traducción María Barberán) 6ª edición, España, Ed. Thames and Hudson, Colección El mundo del arte. 1996, pp.447. Ils.

Duchamp.Marcel. *Escritos, Duchamp du signe*. (Traducción de Joseph Elías). 3ª edición. España, Editorial Gustavo Gilli. Colección Comunicación visual. 1978 pp.254.Ils.

Ellemerger, William. *Atlas of animal anatomy* .EUA. Editorial Dover 1981, pp.151.Ils.

Friedman, Martin. *Walker art center* . EUA. Editorial Rizzoly 1994 , pp.567.Ils.

Girard, Rene. *La violencia y lo sagrado*, (Traducción de Joaquín Jordá). España. Editorial Anagrama1999 pp.334.colección Argumentos.

Harrison, Charles. *A quiet revolution, sculpture british since 1965* .Inglaterra Editorial Thames and Hudson 1987, pp.265.Ils.

- Herschel, Chipp. *Picasso's guernica*, Inglaterra ,Editorial Thames and Hudson,1989 pp.244.Ils.
- Hunter,Sam. *George Segal*, (Traducción de Joaquín Corda).España, Editorial Polígrafa, 1990.pp 192.Ils.
- Hulten, Pontus.*Brancusi*. 2da edición EUA. Ed, Harry n Abrams inc.1986, pp.335.Ils.
- Jung, Carl Gustav. *El hombre y sus símbolos*. (Traducción de Luis Escobar). 3ª edición, España. Editorial Aguilar 1987 pp.310.Ils.
- Krauss, Rosalind. *En la posmodernidad*. (Traducción de Luis Bareño.) 2ª. edición, México. Editorial Kairos 1988 pp.264.
- León, Aura. *El museo, teoría, praxis y utopía* .6ta edición España. Editorial Catedra. Colección Cuadernos Arte Catedrá. 1996, pp.368.
- Lodder, Christina. *El Constructivismo Ruso*, (traducción de María Cordía), España, Editorial Alianza, 1983 pp327 Ils.
- Lucie, Smith Eward. *Art now from abstract expresionism*. .EUA. Editorial Morrow,1987, , pp.389.Ils.
- Marchán, Fiz Simón. *Del arte objetual al arte de concepto* 7ª. edición. España. Editorial Akal, 1997, pp.483.Ils.
- Marcuse, Herbert. *Eros y civilización* .(Traducción Juan García Ponce). 2ª edición. España. Editorial Ariel, 1989, pp.253.
- Marx, Melvin. *Sistemas y teorías psicológicos contemporáneos*. (Traducción de Jorge Colapinto). 8ª edición México Ed. Paidós, 1995, pp.557.
- McDanell, Colin. *Historia del cielo, de los autores bíblicos hasta nuestros días*. (Traducción de Juan Alberto Moreno). 3ª edición. España, Ed. Taurus, 2000, pp.661. Ils.
- Mettra, Claude.*Introduction to Bruegel* ,EUA. Ed. Excalibur Books,.1976, pp.126.Ils.
- Molles, Abraham. *La teoría de los objetos*. (Traducción de Laura Bacín). 4ª. edición España. Ed. Gustavo Gilli, 1992, pp.191.Ils.
- Muller, Max. *Breve diccionario de filosofía* .2ª. edición, España, Editorial Eder 1981 pp.461.
- Read, Herbert. *La escultura moderna*, 4ª, edición, México, Ed.Hermes, .1985.pp.225.Ils.
- Revilla, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*, España. Editorial Catedra, 1995 pp.431.Ils.
- Ruiz de Elvira, Antonio. *Mitología Clásica*, España. Editorial Gredos, 1975, pp.535.
- Shanes, Eric. *Constantin Brancusi* ,EUA. Ed. Abbeville press,.1989, pp.128.Ils.

Stechow, Wolfgang. *Bruegel* .2ª. edición, Inglaterra Ed. Thames and hudson, 1990, pp.126.Ils.

Waldman, Diana, *Collage, assemblage and the found objects*. EUA. Ed.Inc.Publishers,1992 pp.336.Ils.

Westheim, Paul. *Arte antiguo de México* 2ª. edición, México, Editorial Era 1978, pp.476.Ils.

Wittkower, Rudolf. *La escultura, procesos y principios*. (Traducción de Fernando Villaverde). 3ª. edición, España, Editorial Alianza Forma, 1992.pp.452.Ils.

### **Catálogos y revistas.**

Ades, Dawn. *Richard Deacon, esculturas 1989-1995*. exposición en el Museo Rufino Tamayo, Ed.Artes Gráficas, México 1995,pp31.

Calvoressi, Richard. *Public sculpture in the 1950*. catálogo de exposición en la Whitechapel Gallery en 1981,pp43.

Dargue, Fietta. *El genio desconocido, Juan Muñoz*. El pais semanal nom. 1322 domingo 27 de enero del 2002, España, diario el pais.

Ehrenberg, Felipe. *Acaso es arte*. Revista Los Universitarios, tercera época, julio de 1996 pp21.

Harrison, Charles. *Richard Deacon*. Catálogo de exposición, fundación caja de pensiones, España.Ed.Julio Soto, pp71.

Madoff, Steve. *Sculpture a new golden age*. revista Art Now, vol.90 num.5 Mayo 1991 EUA.pp.121.

Marshall, Richard. *Louise Bourgeois, la elegancia de la ironía*. catálogo de exposición en el Museo Rufino Tamayo, México 1995,Ed. Artes Gráficas, 1ra edición pp.93.

Norena, Aurora. *Fronteras movibles en la tridimensionalidad*. Revista Tierra Adentro, número 102,febrero del 2000.pp.63.

Storm, Robert. *Dislocations*. catálogo de exposición en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. EUA. Ed. Harry n. Abrams.1991.pp.79.