

00262



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

LA IMITACIÓN O-CULTA

**Establecimiento de un proceso de análisis que
permita comparar las intenciones de una propuesta
escultórica con los resultados obtenidos en una
exposición**

TRABAJO QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

**MAESTRO EN ARTES VISUALES
CON ORIENTACIÓN EN ESCULTURA**

**PRESENTA
RODOLFO ZÁRATE BUSTAMANTE**

**DIRECTOR DE TESIS:
MAESTRO EN ARTES VISUALES
FRANCISCO JAVIER TOUS OLAGORTA**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

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

NOMBRE: RODOLFO ZARATE BUSTAMANTE

FECHA: 21 MAYO 2004

FIRMA: Rodolfo Zarate Bustamante

Después de una tempestad se ve el poder de persuasión del aire

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
1.- PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN	5
1.1.- Formulación del problema de investigación	5
Hipótesis de la tesis	7
1.2.- Metodología	8
2.- MARCO DE REFERENCIA	12
2.1.- Teórico	12
Concepto de poética.....	12
2.2.- Contextual	20
2.2.1.- Escultura Occidental	20
2.2.2.- Escultura en México.....	47
2.2.3.- Situación sociopolítica de México.....	58
2.2.4.- Academia de San Carlos	62
2.2.4.1.- Conocimientos teóricos	62
2.2.4.2.- Conocimientos prácticos	70
2.2.5.- Obra personal	74
3.- DESCRIPCIÓN DE LA SERIE DE ESCULTURAS.....	78
3.1.- Proceso de conceptualización – ejecución	78
3.2.- Orígenes de la concepción de la propuesta escultórica.....	82
3.3.- Obra terminada	86
3.4.- Exposición	94
4.- ESTRUCTURACIÓN DE LA POÉTICA DE LA PROPUESTA	100
4.1.- Finalidad particular de la propuesta	100
4.2.- Establecimiento de las partes que conforman la poética de la propuesta.....	102
4.2.1.- Medios de imitación	102
4.2.2.- Objeto de imitación	104
4.2.3.- Modo de imitación.....	104
4.2.4.- Programa operativo.....	104
5.- CONCLUSIONES GENERALES	106
BIBLIOGRAFÍA.....	113

INTRODUCCIÓN

Dentro de mi evolución en el arte experimenté un choque entre las expectativas y posibilidades que había desarrollado en la pintura y las nuevas alternativas que me presentó el arte urbano. Este enfrentamiento me llevó a contemplar a la escultura como una posibilidad que me permitió alcanzar el nivel de expresión que comenzó a manifestarse en mi interior. Esta evolución personal transitó de lo figurativo a lo abstracto y fue precisamente el abstraccionismo lo que me hizo buscar y encontrar la tercera dimensión. Al reenfocar mi trabajo de la pintura a la escultura encontré que, en mi caso, al dibujar el acento de la creación recae sobre la sensibilidad y la expresión y, al hacer escultura este acento recae sobre la razón, la creación y la invención.

Al trabajar sobre la escultura, dentro de la Academia de San Carlos, experimenté la necesidad de integrar en mi *proceso creativo* un proceso de análisis que me permitiera dar un paso hacia la *madurez* de mi trabajo. Para ello, fue necesario, por un lado, realizar una propuesta escultórica y exponerla y, por el otro, comparar las pretensiones de la propuesta con los resultados de la *exposición*.

Para establecer este proceso de análisis, en primer lugar, se buscaron teorías adecuadas a su objetivo y afines a la *postura estética* de la propuesta, las cuales se encontraron en la teoría que establece Aristóteles en La Poética y en La Poética de la Obra Abierta de Umberto Eco y, en segundo lugar, se encontraron las teorías que sirvieron de apoyo para fundamentar este análisis. Del estudio de estas teorías surgió la idea de desarrollar una *poética de la propuesta* que pudiera brindar un sustento capaz de ayudarme a obtener un *conocimiento artístico y estético* que me permitiera fundamentar las intenciones con las que elaboré la propuesta.

Sustentado en la *poética de la propuesta* pude esclarecer la *realidad perseguida*, los *medios de imitación*, el *objeto de imitación*, el *modo de imitación* y el *programa operativo* de la *serie de esculturas* .

Además, como resultado de la comparación entre las intenciones de la propuesta y los resultados de la *exposición*, pude determinar los ámbitos en los que me resta trabajar, los cuales son los procedimientos de producción y los *medios* formales de *imitación* con el fin de dar un paso hacia la *madurez*.

Por otro lado, como esta tesis está dirigida a una comunidad universitaria, consideré importante estructurar la serie de pasos que me permitió llevar a cabo este trabajo, con el fin de que pudiera servirle a otros estudiantes de escultura interesados en realizar un proceso parecido.

Este proceso de análisis me llevó a buscar las tendencias generales de la Escultura de Occidente, de la Prehispánica y de la Mexicana así como los conocimientos teóricos y prácticos que adquirí al cursar esta maestría en la Academia de San Carlos, para establecer el *proceso de conceptualización - ejecución*, los *orígenes de la concepción de la propuesta escultórica* y el análisis de la misma, los cuales resultaron fundamentales para la *estructuración de la poética* de esta propuesta.

Decidí utilizar la teoría aristotélica de La Poética, principalmente porque considera, tanto las condiciones que hacen posible una obra artística, como las condiciones que se emplean para elaborar las obras. Estas condiciones me permitieron ordenar mi trabajo bajo los conceptos de *medio*, *objeto* y *modo*.

Por otro lado, decidí utilizar la concepción de la poética que expone Umberto Eco en su Obra Abierta, porque me ayudó a complementar mi visión de la *poética* a través de su concepto de *programa operativo*, el cual tiende a revelar datos que contienen la tendencia cultural en la que vivió el artista y de sus intenciones.

Ambas decisiones me abrieron el panorama que me permitió establecer la *poética de la propuesta*, cuyo contenido intenta explicar la manera, sustentada en las intenciones de la propuesta, en la que podría sostenerse el diálogo de la obra con el público.

Al llevar a cabo la *exposición* de la *serie de esculturas*, primero, me vi obligado a decidir la mejor distribución de las esculturas en la sala de exposiciones; segundo, a bautizarla; y tercero, a recibir la opinión de los espectadores. Todo lo cual, aunado a las ideas y experiencias más relevantes con las que ingresé a esta maestría de escultura, me sirvió para darme cuenta del alcance ante el público de las intenciones de la propuesta, las cuales se exponen en la *estructuración de la poética de la propuesta*.

En el capítulo primero, se expone el motivo que generó el problema de investigación, la *hipótesis de la tesis* y la *metodología* para demostrarla. En el segundo, se plantea el *marco de referencia, teórico y contextual*, en el que se sustentan tanto las intenciones de la propuesta como la *poética* de la misma. En el tercero, se describe la *serie de esculturas*, a partir de su *proceso de conceptualización – ejecución* y las tendencias generales encontradas en el *marco de referencia* que se manifiestan tanto en su concepción como en su *formalización*, para ser capaz de llevar a cabo el análisis de la *codificación técnica, morfológica e icónica* de la propuesta y, además, se describe la *exposición* de la *serie de esculturas*. En el capítulo cuarto, se estructura la *poética de la propuesta*. Por último, se establecen las *conclusiones generales* de la tesis en tres direcciones que permiten esclarecer la manera en que se intentó dar un paso hacia la *madurez* y con ello demostrar la *hipótesis de la tesis*, la manera en que otros estudiantes de escultura puedan aprovechar algunas partes de este *proceso* y, la manera en la que se intentó responder a los problemas recurrentes que se expresan en la *formulación del problema de investigación*, para, en consecuencia, alcanzar los objetivos establecidos en la *hipótesis de la tesis*.

Finalmente, es importante para esta tesis acotar con claridad sus alcances y su situación dentro, tanto del fenómeno de la escultura, como de los conocimientos de la Academia. La tesis en sí misma no pretende erigirse como un estudio de la escultura, ni

agotar los temas y técnicas de producción de manera exhaustiva, sino simplemente, satisfacer las partes necesarias para estructurar la *poética de la propuesta* y la comparación entre sus intenciones y los resultados de la *exposición*. De igual manera, esta propuesta escultórica tan sólo constituye el trabajo de un estudiante de escultura que pretende integrar los conocimientos teórico – prácticos que adquirió en la Academia para intentar mejorar en la calidad de su trabajo.

Además, con el objetivo de aclarar el uso que se hace de las letras cursivas y negritas dentro de este texto, a continuación expongo lo siguiente:

- ∇ Siempre que una palabra aparece escrita en letra cursiva quiere decir que el concepto fue definido dentro de la tesis o que se trata del título de un capítulo de la misma.

- ∇ Los textos que aparecen con sus letras resaltadas en negritas son aquellos que definen y concluyen los conceptos esenciales de la tesis o los títulos de los diferentes capítulos, apartados o subapartados.

1.- PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

1.1.- Formulación del problema de investigación.

El problema de investigación de esta tesis se desató a partir de las discusiones que se dieron en el Seminario de Arte Contemporáneo de la Maestría en Artes Visuales, entre el maestro Antonio Salazar y cada uno de sus estudiantes. El maestro propuso que cada quien expusiera y explicara su obra personal. Ante la feroz crítica que se manifestó, tanto como resultado de la crítica del profesor como de los compañeros entre sí, el grupo detectó los siguientes problemas recurrentes: presentación de obras anacrónicas no ubicadas en el contexto actual, obras sin una propuesta clara, presentación de elementos formales que no corresponden con los elementos conceptuales (es decir, que lo que se veía no correspondía con lo que se decía), una clara falta de la justificación conceptual de la obra, una tendencia a justificar la obra con el éxito obtenido en concursos y/o en el mercado del arte, la falta de un discurso congruente entre la obra y el entorno en el que fue creada, una tendencia a imitar a artistas famosos, una reiteración de elementos artísticos de Culturas Prehispánicas, ciertos problemas de manufactura y la presentación de obras que pretendían ser de crítica política, pero que en realidad resultaban ser puramente descriptivas y no cumplían con su objetivo.

Como resultado de haber experimentado este nivel de crítica en vivo y en directo, aunado al proceso de conceptualización - ejecución en el que estaba inmerso al inicio de los estudios de maestría, llegué a ciertas conclusiones que me llevaron al estado de conciencia con el que inicié el desarrollo de esta tesis.

Estas conclusiones podrían resumirse de la siguiente manera:

Primera, se me hizo evidente que al producir es necesario ir estableciendo una *poética* que nos permita ir definiendo los medios, el tema y la manera de abordarlo, mientras vamos madurando un proceso que nos permita crear dentro de una coherencia entre la concepción y la ejecución de la obra, para alcanzar una sucesión de obras encadenadas y consecuentes con nuestro contexto político, social y cultural, para que ello permita dar

respuesta a nuestras motivaciones axiológicas¹, finalidades particulares² y nuestros móviles profesionales.³

Segunda, que por lo tanto carecíamos de una capacidad artística para dar respuesta a nuestra circunstancia individual.

Tercera, que no existía un ideal de creación e invención, sino que la producción se reducía a representar realidades emocionales o visibles obtenidas del mismo entorno social del país, presentándolas como si éstas fueran valores artísticos.⁴

Cuarta, que, en consecuencia, existía una tendencia a sobrevalorar y a idealizar los conceptos artísticos de occidente provocando la falta de una visión crítica que nos permitiera incorporar a nuestro trabajo estos elementos de una manera original y no reiterativa.⁵

Quinta, que como resultado de los problemas económicos, políticos y sociales de nuestro país, existe una falta de “consumidores” de arte y que por lo tanto nuestra labor se torna sumamente difícil y desmotivante y, por ello, se requiere de una convicción firme y de combinarla con otro tipo de ocupaciones.

Sexta, que todo ello ha provocado que no exista una tradición artística propia arraigada en el pueblo. En consecuencia la mayoría de los artistas se ven obligados a responder a las exigencias del mundo occidental o a las del poder hegemónico.⁶

Séptima, que a la mayoría de nosotros nos hace falta una formación teórica de alto nivel que fundamente una evolución consistente del arte en nuestro país.

¹ Juan Acha. *Las actividades básicas de las artes plásticas*, p. 64

² *Ibidem*

³ *Ibidem*, p. 65

⁴ *Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Volumen 3*, p. 5-10

⁵ *Ibidem*

⁶ *Ibidem*

Octava, el problema anterior se agudiza porque la mayoría de los estudiantes de maestría nos dedicamos a la educación del arte en todos los niveles; creándose, con ello, un círculo vicioso.

Estas conclusiones me llevaron a buscar propuestas y alternativas para encontrar alguna manera de dar respuesta a estos problemas.

Hipótesis de la tesis:

El problema de investigación de esta tesis se centró en la siguiente *hipótesis*:⁷

A través del establecimiento de una poética para una propuesta escultórica determinada, fundamentada en la fusión de la teoría que establece Aristóteles en La Poética, con La Poética de la Obra Abierta de Umberto Eco, es posible obtener un conocimiento artístico y estético acerca de la propuesta, que contenga las intenciones del autor, con las finalidades de que, por un lado, al hacer una exposición de la propuesta y compararla con estas intenciones, el autor pueda ir madurando su trabajo y, por el otro, que, de alguna manera, este proceso o parte de él pueda ser aprovechado por otros estudiantes de escultura que necesiten realizar un proceso análogo.

Para llevar a cabo este proceso, se diseñó una propuesta escultórica sustentada en un concepto de serie de esculturas, concebido para esta tesis, dentro del cual estas esculturas se relacionan entre sí de tal manera que todas ellas puedan ser capaces de sostener un sólo discurso, para que a través de la visión global del público, exista la posibilidad de que se manifieste una realidad oculta.

⁷ R. Sierra Bravo. *Tesis doctorales y trabajos de investigación científica*, p. 348-351

1.2.- Metodología

Para llevar a cabo el proceso de establecimiento de la *poética* de esta propuesta escultórica, se partió del método que establecen las categorías aristotélicas (*qué*, la definición; *por qué*, causa y fundamento; *para qué*, los objetivos y la *finalidad* y *cómo* la *metodología* propiamente dicha) lo que coadyuvó con un método inductivo que rigió el establecimiento y desarrollo del *proceso de conceptualización - ejecución* de esta propuesta escultórica⁸, lo cual permitió encontrar la *poética* de esta propuesta, para dar un paso hacia la *madurez* del autor y establecer algunos pasos que de alguna manera, pudieran ayudar a otros estudiantes de escultura a realizar un proceso análogo.

Para mí, la *poética*, después de una investigación conceptual, es: una parte necesaria de la práctica artística, que contiene el *programa operativo* que sustenta el *proceso creativo* a través de la definición de los *medios* con los que se “imita” (con qué), del *objeto* que se “imita” (qué) y del *modo* en que se “imita” (la manera o el cómo), todo lo cual quedó definido después del análisis de la *obra terminada*.

Con todo ello pretendí dar al menos una respuesta a los problemas que se desprendieron de las conclusiones planteadas en la *formulación del problema de investigación*.

La *finalidad de la hipótesis* que le dio sentido o enfoque a esta tesis fue la de generar un *conocimiento artístico* o *estético* acerca de la propuesta, que le permitiera al autor de la misma orientar sus pasos hacia la *maduración* de su trabajo.

Entiendo que una persona tiene un *conocimiento* cuando, primero, realiza una copia o *imitación* del objeto (así como un mapa representa un espacio), segundo, obtiene una manera de *interpretarlo* (es decir, una manera de apropiarse o comprender lo percibido) y, tercero, realiza una autorreflexión, tanto sobre el proceso que efectuó, como de la copia o

⁸ Ver *planteamiento del problema de investigación*

de la *interpretación* que obtuvo (encontrando diferentes *interpretaciones*, maneras de uso, etc.).⁹

Considero que el *conocimiento artístico* se refiere al nivel académico, teórico y científico que se manifiestan en el *diseño*,¹⁰ en la elaboración y en los acabados de un objeto y, considero que el *conocimiento estético* se refiere a la capacidad que tiene el objeto para expresar elementos emocionales o la capacidad que tiene para satisfacer las expectativas proyectadas por un individuo o una sociedad, que pueden ir desde el simple entretenimiento, hasta la concepción del mundo, las tradiciones y mitos, o la actitud fundamental del artista.¹¹ Es importante hacer notar que la división que se estableció entre lo artístico y lo estético fue una división lógica; es decir, que la división se hizo con la intención de poder entender la manera en que se emplean ambos conceptos en este texto, pero que, en realidad, lo *artístico* y lo *estético* existen en una interrelación, dentro de la cual uno lleva al otro y viceversa.

Bajo esta concepción, lo *artístico* queda relacionado con la primera actividad que genera *conocimiento*, es decir con la realización de la *imitación* de un objeto; lo *estético*, queda relacionado con la segunda actividad que genera *conocimiento*, es decir con todo lo relacionado con la *interpretación* del objeto artístico; y, finalmente, lo relacionado con la manera de mejorar, superar o evolucionar, es decir, *madurar*, tanto en lo *artístico* como en lo *estético*, queda relacionado con la tercera actividad que genera *conocimiento*, la autorreflexión.

Por otra parte, entiendo por *maduración* el esclarecimiento y perfeccionamiento del camino que puede conducir al autor a encontrar su *realidad perseguida*,¹² es decir, sus ideales o sus intenciones.

⁹ Nicola Abbagnano. *Diccionario de filosofía*, p. 216- 227

¹⁰ Se entiende por *diseño* la configuración estética de un objeto artístico, así como su adecuación al programa operativo del autor. Henckmann, W./ Lotter, Konrad. *Diccionario de estética*, p. 72

¹¹ Henckmann, W./ Lotter, Konrad. *Op. cit.*, p. 239

¹² Juan Acha. *Introducción a la creatividad artística*, p. 170-183

En efecto, durante la realización de la tesis, siempre tuve presente que la *finalidad de la hipótesis* era obtener un *conocimiento* relacionado con la producción de objetos artísticos, y tanto la *interpretación* de esos objetos, como de su *exposición*, para alcanzar un nivel de autorreflexión que me permitiera superarme en mi trabajo artístico.

De acuerdo a este método se alcanzó la *finalidad de la hipótesis* a través de los siguientes pasos:

Primero, se estableció la fusión de la teoría que establece Aristóteles en La Poética, con La Poética de la Obra Abierta de Umberto Eco, lo cual me permitió desarrollar la *poética de la propuesta*.

Segundo, se estableció un contexto histórico para esclarecer algunos *conocimientos artísticos y estéticos* que pudieran ayudarme a encontrar algunas tendencias generales de la escultura, para aclarar la *poética de la propuesta*.

Tercero, se describieron los *conocimientos teóricos y prácticos* que experimenté y asimilé durante mi estancia en la Academia de San Carlos, a través de los diferentes maestros que me impartieron clases, *conocimientos* que me resultaron relevantes para la realización de la *conceptualización y ejecución* de la *serie de esculturas*, de la *exposición* y de el proceso de análisis de la propuesta.

Cuarto, como esta propuesta fue resultado de los problemas de trabajo que había abordado antes de mi ingreso a esta maestría de escultura, hice una breve síntesis de las ideas y experiencias más relevantes con las que ingresé, lo cual me ayudó a identificar la *finalidad particular* con la que realicé esta propuesta.

Quinto, se describió el *proceso de conceptualización – ejecución* de la propuesta, los *orígenes de su concepción*, la *obra terminada* y la *exposición*, lo cual me permitió establecer

las conexiones entre esta propuesta y el contexto cultural y académico descrito en los pasos anteriores.

Sexto, a partir de las conexiones encontradas en el paso anterior, se establecieron las relaciones con las diferentes partes que definieron la fusión de la teoría que establece Aristóteles en La Poética, con La Poética de la Obra Abierta de Umberto Eco: para Aristóteles (*medios, objeto y modo*), para Eco (*programa operativo*) y para la propuesta la fusión de ambas concepciones completadas con una *finalidad particular*, lo cual me permitió estructurar la *poética de la propuesta* propiamente dicha.

Séptimo, con el objetivo de satisfacer las *finalidades* de la *hipótesis* se derivaron unas *conclusiones generales*, las que, para su más clara exposición, se dividieron en tres apartados: en el primero, se llevó a cabo la comparación entre la *realidad perseguida* y lo que efectivamente se logró en la *exposición* para, de esta manera, encontrar los ámbitos que debo conservar, mejorar y eliminar en los procesos de *conceptualización – ejecución* y de *exposición*; en el segundo, se mencionaron los pasos más importantes que se tuvieron que dar para llevar a cabo el análisis de la propuesta escultórica de esta tesis, para que este proceso pudiera ser aprovechado por otros estudiantes de escultura que necesiten realizar un proceso parecido; en el tercero, se expusieron algunas conclusiones para satisfacer las cuestiones que se me hicieron evidentes a partir de los problemas recurrentes que quedaron expuestos en la *formulación del problema de investigación*.

2.- MARCO DE REFERENCIA

2.1.- Teórico

Concepto de poética

Con fundamento en la *metodología* se encontró que el primer paso a dar para encontrar la *poética de la propuesta*, dentro del contexto de la *serie de esculturas*, consistió en establecer un concepto de *poética* adecuado que permitiera desarrollarla. Para establecer este concepto, primero, se realizó un análisis etimológico del concepto de *poética*, segundo, se revisó la teoría que establece Aristóteles en La Poética, para, tercero, poder entender la *poética* que estableció Umberto Eco en la Obra Abierta y llegar a la fusión de ambas poéticas, para, por fin, establecer el concepto a partir del cual desarrollé la *poética de la propuesta*.

Análisis etimológico:

A través de la teoría de Aristóteles, se pueden distinguir dos niveles: *poiêtikê* y *poiêsis*. *Poiêtikê* se refiere tanto al arte de la composición poética como al estudio de los resultados de dicho arte y *poiêsis* se refiere al proceso real de composición, a la activación, a la puesta en obra de la *poiêtikê*. Con base en este análisis etimológico, el significado de *poética* se referirá a las condiciones que hacen posible una obra artística y también a las condiciones que se emplean para elaborar las obras. Con otras palabras, la *poética* se refiere a la teoría y a la metodología que sustentan al *proceso creativo* o poesía.¹³ Se entiende por *proceso creativo* el proceso que “comprende las fases previas a la *creación* (concepción, trabajo simple de cada obra y *maduración*), más la *creación* misma (solución)”¹⁴

Revisión de la teoría que establece Aristóteles en La Poética:

La versión que conocemos de esta teoría se escribió en el siglo IV a. C. y aborda los géneros de la epopeya y la tragedia de la literatura griega. Traductores y especialistas

¹³ Aristóteles. *Poética de Aristóteles*, p. 243

¹⁴ Juan Acha. *Op. cit.*, p. 145

consideran que este documento está mutilado, porque no contiene una parte dedicada a la comedia, a la cual Aristóteles hace referencia en otros textos. La obra fue olvidada durante siglos y fue hasta principios del siglo XVI, en Venecia, cuando aparece la primera edición impresa del texto griego.

La interpretación que hice de esta teoría está apoyada en la traducción de Valentín García Yebra, porque es un especialista en las obras de este autor y porque, comparándola con otras, su traducción me parece más clara y objetiva.

En el primer capítulo de esta teoría, Aristóteles introduce el concepto de *imitación*, y afirma que no es poeta el que compone versos, sino el que es imitador de la realidad mediante el *lenguaje*. “Se entiende por *imitación* la reproducción imitativa de la realidad, es decir, una síntesis de acciones artificiales (por ejemplo, artilugios, artefactos, aparatos y el manejo de los mismos) y artísticas (por ejemplo, la poética en sí misma), de modo que las artificiales se ordenen a las artísticas y se llegue así a una obra de arte o poesía”.¹⁵ Por ejemplo, en el caso de la escultura, ciertos trabajos técnicos como el cortar, soldar, armar, pulir, pintar, etc., pudieran ser realizados por un herrero; en cambio, la característica poética de la obra sólo se la puede dar el artista. “En general, se entiende por *lenguaje* al conjunto de signos¹⁶ vocales y escritos, que de acuerdo a ciertas reglas de uso, relacionan un significante con un significado”.¹⁷ Por ejemplo, en el caso de la escultura, para establecer una posible relación entre un significante y un significado se pueden utilizar como signos arquetipos espaciales, cuyo significado, obviamente, no es unívoco, como por ejemplo el arquetipo de planta se puede aprovechar para transmitir la idea de enraizamiento.

De esta manera, establece que la pintura, la escultura, etc., son una serie de artes imitativas, sin embargo, aclara que ninguna de ellas “son especies de la poética, porque

¹⁵ Aristóteles. *La Poética*. Versión de García Bacca, p. 39 y 40

¹⁶ Se entiende por signo en general cualquier objeto o acontecimiento usado como evocación de otro objeto o hecho. Nicola Abbagnano. *Op. cit.*, p. 1064

¹⁷ Ferdinand de Saussure. *Curso de lingüística general*, p. 99-108

ninguna usa como medio para la *imitación el lenguaje*” [propriadmente dicho].¹⁸ Sus diferencias surgen según el *medio*, el *objeto* o el *modo* en que se realiza esta *imitación*.

En cuanto a la diferenciación de las artes por sus *medios*, Aristóteles establece que una diferencia esencial entre la poesía y las demás artes imitativas es el empleo del lenguaje como *medio* para realizar esta *imitación*. A lo largo de su teoría, Aristóteles considera que algunas artes imitativas como la danza y la música emplean el ritmo, el lenguaje o la armonía como *medios de imitación*, pero usan estos *medios* separadamente o combinados, en cambio la poesía se vale únicamente del lenguaje y no puede prescindir de las palabras.

Por ejemplo, en el caso de la escultura se emplean materiales esenciales, ya sean metales, minerales o vegetales, de los que no se puede prescindir porque de algo se tiene que materializar la obra, así como objetos naturales o artificiales, o palabras del *lenguaje*, de los que sí se puede prescindir, y a cuyo conjunto se les puede dar un ritmo o una armonía.

En cuanto a la diferenciación de las artes por los *objetos imitados*, Aristóteles considera que lo que se *imita* es a los hombres, pero no en cuanto hombres, sino en cuanto a actantes. A lo largo de toda su teoría repite con verdadera insistencia que el poeta no imita directamente a los hombres, sino a sus acciones y afirma que éstas pueden ser buenas o malas (pues las mediocres pasan desapercibidas). En el capítulo XXV dice: “Puesto que el poeta es imitador, lo mismo que un pintor o cualquier otro imaginero, necesariamente imitará siempre de una de las tres maneras: o bien representará las cosas como eran o son, o bien como se dicen o se cree que son, o bien como deben ser”.¹⁹

Al respecto, en la escultura contemporánea el problema de la *imitación* mimética de la realidad ha sido rebasado y se observa un desplazamiento hacia la concreción de referentes conceptuales complejos en los que lo simbólico y lo arbitrario predominan sobre

¹⁸ Aristóteles. *Poética de Aristóteles*, p. 245

¹⁹ Aristóteles. *Op. cit.*, p. 225

el mimetismo.²⁰ Esto se debe a que los artistas tuvieron (¿o tienen?) la clara intención de manejar dentro de sus obras de arte un nivel de *lenguaje* que le pudiera dar el nivel de poesía a su expresión artística.

En cuanto a la diferenciación de las artes por el *modo de imitar*, Aristóteles considera que con los mismos *medios*, se pueden imitar las mismas cosas, de diferentes maneras.²¹ Por ejemplo, el poeta puede narrar un acontecimiento unas veces poniendo la narración en boca de un personaje o bien directamente por sí mismo.

Por ejemplo, se pueden crear esculturas aisladas que abordan un tema específico o una *serie de esculturas*, como las que conforman esta propuesta, que insinúan todas ellas en conjunto un tema.

Fusión de La Poética de Aristóteles en La Poética de la Obra Abierta de Umberto Eco.

El título original de la obra en italiano es *Opera Aperta* y se publicó en el año 1962. Su objeto es el estudio de la estructura poética de diferentes obras producidas por las distintas disciplinas artísticas, principalmente las literarias, elaboradas en la primera mitad del siglo XX. Para Eco la estructura poética es el *programa operativo* que se propuso el artista, es decir, la manera en que el artista concibió cómo su obra va a establecer el diálogo con el receptor, para transmitirle el mensaje que se propuso. Este *programa* sólo puede ser expresado como lo entiende explícita e implícitamente el artista. En las obras de los artistas, dice Eco, se pueden ver huellas de la intención del *programa operativo*, en las que se pueden descubrir datos que revelan la tendencia cultural en la que vivió el artista. Estos datos permiten entender, de alguna manera, la historia de la cultura. La novedad del enfoque

²⁰ La poética de la Obra Abierta de Umberto Eco analiza esta situación con detalle, por lo que este tema será analizado más adelante

²¹ Aristóteles. *Op. cit.*, p. 133

de Eco consiste en poner el acento, no en cómo se resolvió ni en cómo funcionó, sino en cómo el artista planteó su *programa operativo*.²²

Al aplicar esta concepción de la poética, expresada en el *programa operativo* del artista, Eco encontró que en las obras artísticas de la primera mitad del Siglo XX se manejó de manera conciente una tendencia a alcanzar la máxima ambigüedad y la intervención activa del receptor. A este *programa* le llamó La Poética de la Obra Abierta.

Bajo esta concepción, se debe entender por *obra*: “un objeto dotado de propiedades estructurales definidas que permitan, pero coordinen, la alternativa de las interpretaciones, el desplazamiento de las perspectivas”,²³ y, por *abierta*: “el fundamento de la ambigüedad del mensaje artístico”.²⁴ Es decir que, por un lado, La Poética de la Obra Abierta se expresa en una *estructura* (concebida como un todo orgánico que nace de la fusión de los diferentes niveles de experiencia precedentes del artista), y una *forma* (concebida como la obra conseguida, es decir, el punto de llegada de una producción y el punto de partida de un consumo), y, por el otro lado, La Poética de la Obra Abierta se considera como un *sistema de relaciones*, como una constelación de elementos o de perspectivas variables, que conducen a una “lluvia” de interpretaciones, determinadas por el bagaje cultural de cada receptor, para establecer la ambigüedad del mensaje. En resumen, la *obra abierta* tiene un *programa operativo* fundamentado en las experiencias del artista, que se plasman en un objeto para generar un mensaje ambiguo.

Umberto Eco considera que la apertura es una constante de todas las obras de arte de todas las épocas, pero que sólo en la primera mitad del siglo XX se convirtió en uno de los objetivos explícitos de los artistas.

²² Umberto Eco. *Obra Abierta*, p. 33-50

²³ Umberto Eco. *Op. cit.*, p. 34

²⁴ Umberto Eco. *Op. cit.*, p. 37

Al respecto, para este trabajo, me concentré en la aplicación que hace Eco de esta poética en las artes visuales y en la escultura. Con este objetivo intenté fusionar La Poética de Aristóteles con la de Eco, buscando la manera de aplicar los conceptos de *medio*, *objeto* y *modo* dentro de la *obra abierta*.

Con relación al *medio*, la hipótesis de Eco es que se trata de una *metáfora* (es decir, la traslación de determinadas propiedades de un objeto a otro) *epistemológica* (sólo aplicable a elementos del conocimiento: conceptos, juicios o raciocinios), en la que se fusionan algunos elementos de las metodologías científicas con la expresión artística para generar una posible interpretación de la vida. Dice Umberto Eco: “Se trata de estructuras que aparecen como *metáforas epistemológicas*, resoluciones estructurales de una difusa conciencia teórica (no de una teoría determinada, sino de una persuasión cultural asimilada): representan la repercusión, en la actividad formativa, de determinadas adquisiciones de las metodologías científicas contemporáneas, la confirmación, en el arte, de las categorías de la indeterminación, de distribución estadística, que regulan la interpretación de los hechos naturales”.²⁵

Por ejemplo: en la ciencia contemporánea, Einstein introdujo el concepto de *relatividad*, el cual gira en torno al reconocimiento de que la elección de un sistema de referencia, indispensable para realizar medidas, puede influir en el resultado de estas medidas y que no habiendo un sistema de referencia privilegiado o absoluto, como lo había creído la física clásica, se vuelve indispensable, por un lado, especificar el sistema respecto al cual se realiza la medida y, por el otro, hallar sistemas de equivalencias que hagan válidas tales medidas también para otros sistemas.²⁶

Esta tendencia puede ejemplificarse en lo que Eco llama *obras en movimiento*: “...con ello se refiere a ese tipo de objetos artísticos que presentan no sólo una construcción

²⁵ Umberto Eco. *Op. cit.*, p. 198

²⁶ Nicola Abbagnano. *Diccionario de Filosofía*, p. 1004 y 1005

incompleta, sino que su característica fundamental es la movilidad, el replanteamiento incesante”.²⁷

Por ejemplo: por un lado, en la pintura, el Cubismo rompe con la estructura de la perspectiva renacentista e introduce el concepto de visión simultánea y, por el otro, en la escultura, en el caso de la obra de Calder, se desarrolla una obra basada en el movimiento en la que interviene activamente el público. Es decir, siguiendo el ejemplo de la *relatividad*, el arte moderno *imita* el concepto de *relatividad*, por *medio* de la visión simultánea o del replanteamiento incesante de la obra.

Con relación al *objeto*, el *programa operativo* de la *obra abierta* se expresa a través de la *metáfora epistemológica*, para intentar concretar referentes conceptuales complejos, cuya ambigüedad refiere a una posible interpretación de los hechos naturales.

Con relación al *modo*, esta referencia ambigua a los hechos naturales se lleva a cabo por medio de esculturas cuyo *programa operativo* pretende que hablen por sí mismas y no narren acontecimientos.

De esta manera, la poética del arte moderno, según mi interpretación de la *obra abierta*, llegó a la siguiente tendencia: expresar, por medio de un *programa operativo* fundamentado en una *metáfora epistemológica*, la manera en que ocurren los hechos naturales, de acuerdo a las nuevas interpretaciones científicas, instalando esculturas cuya *estructura y forma* hablen de ello por sí mismas.

El arte de la segunda mitad del siglo XX, por su parte, requiere de un análisis particular para determinar su tendencia, lo cual no es objeto de estudio de esta tesis.

²⁷ Pablo Lizarazo. *La reconstrucción del significado*, p. 124

Con base en todo lo anterior, entiendo el concepto de *poética*, fusionando la concepción de Aristóteles con la de Eco, de la siguiente manera: **que la *poética* contiene el *programa operativo* que sustenta el *proceso creativo* a través de la definición de los *medios* con los que se “imita” (con qué), del *objeto* que se “imita” (qué) y del *modo* en que se “imita” (la manera o el cómo).**

2.2.- Contextual

2.2.1.- Escultura de Occidente

De acuerdo a la *metodología*, para esclarecer algunos *conocimientos artísticos y estéticos* que pudieran ayudarme a aclarar la *poética de la propuesta*, a continuación describo la trayectoria que considero ha tenido la Escultura Occidental, para crear el escenario que le es propio, destacando al final de cada Momento, algunas tendencias importantes que pudieran servirme para alcanzar la *finalidad de la hipótesis*.

Esta trayectoria puede quedar esquematizada bajo la siguiente fórmula:

Escenario de la Escultura Occidental = Momento de la Escultura Griega + Momento de la Escultura Etrusca + Momento de la Escultura Romana + Momento de la Escultura Bizantina + Momento de la Escultura Románica + Momento de la Escultura Gótica + Momento de la Escultura Renacentista + Momento de la Escultura Manierista + Momento de la Escultura Barroca + Momento de la Escultura Rococó + Momento de la Escultura Moderna (Siglo XIX) + Momento de la Escultura Moderna (Siglo XX).

El Momento de la Escultura Griega generó los cimientos de lo que es el arte hasta nuestros días, tanto en la realización y la concepción, como en la utilización del mismo. Destacó el triunfo de la representación antropomórfica, la idealización de la belleza, el policromado de las esculturas y la integración de la escultura a la arquitectura. Por otro lado, los materiales que se utilizaron fueron el mármol, la madera, el oro, el marfil, la terracota, el acero y el bronce, lo cual es importante destacar por la implicación del nivel tecnológico que se requiere para trabajar algunos de estos materiales. Los temas siempre fueron religiosos, funerarios, votivos (expiatorio de culpas o gratitud por favores recibidos hacia los dioses), conmemorativos, políticos, militares, de competición atlética y de retrato. La finalidad de estas obras fue pragmático, en el sentido de que se les dio un uso concreto, y específico, refiriéndose a su aplicación a asuntos cotidianos. Este Momento inició con un predominio de la axialidad y simetría y una tendencia hacia lo geométrico, con representaciones esquemáticas y simplificadas de la forma, que por sus temas e intenciones,

siempre fueron realistas; al integrar la escultura a la arquitectura se adaptó la obra escultórica como un ornamento al edificio. Cuando este Momento alcanzó su etapa más estable, es cuando se dio la invención del arte como tal, manifestándose con el hecho de que los artistas adquirieron un buen nivel social como creadores y con la emergencia de teorías acerca del arte, llevando, todo ello, a un respeto por lo hecho en el pasado; por ejemplo el tratado de belleza del cuerpo humano de Policleto y el canon de Lysippus, así como la creación de las primeras maravillas del mundo hechas por mano griega; a los temas tradicionales se les agregó la personificación de conceptos; esta etapa se caracterizó porque la integración de la escultura en la arquitectura se tornó figurativa y decorativa y porque se adecuó a la función del edificio; apareció la orfebrería y se le dio un uso suntuario. Debido a las conquistas de Alejandro el Magno el Helenismo se expandió a todo el mundo “conocido” y a los temas tradicionales se les sumó la conmemoración de batallas de conquista y la construcción de espléndidos mausoleos, de los cuales se destaca el de Halicarnaso considerado como una de las siete maravillas del mundo antiguo; el arribo a un nivel artístico tan especializado y sustentado en conocimientos formales (matemáticos y geométricos) y las teorías que de ellos se derivaron, provocó la competencia entre la creatividad contemporánea de aquel entonces y la continuidad artística apoyada en un academicismo y permitió el desarrollo de estilos regionales que se caracterizaron por un idealismo, por el predominio de los temas particulares sobre los universales y el manejo de temas del momento sobre los trascendentales; este fenómeno trajo, como una de sus consecuencias, que los santuarios (por ejemplo el de Delfos) llenos de estatuas y ofrendas se convirtieran en lo que más adelante fueron los museos; el aumento de la riqueza llevó a la aparición del retrato (por ejemplo del rostro de Alejandro el Magno en las monedas, de los benefactores de las ciudades y de hombres famosos) y a utilizar la escultura como decoración de las casas a través de réplicas, vasijas y miniaturas. La última etapa de este Momento, cuando Roma conquistó a Grecia, se caracterizó por el hecho de que “Conquistada Grecia, conquistó a su salvaje conquistador”,²⁸ convirtiéndose en un centro académico y ganando la escultura

²⁸ Philippe Bruneau. *Sculpture from antiquity to the present day. Greek art*, p. 93

nuevas oportunidades, gracias a las nuevas estructuras arquitectónicas (arcos triunfales, teatros y templos) y al empleo que de ella hizo el “salvaje conquistador”.²⁹

De este Momento, considerándolo dentro de la escultura como *clásico*, dado que estas obras conforman el punto culminante de un desarrollo del arte antiguo y, por lo tanto, alcanzaron una ejemplaridad que ha servido de norma para las generaciones posteriores,³⁰ se pueden destacar los siguientes tendencias:

Primera, la inclinación a la perfección y al empleo de los *conocimientos* formales (Matemáticas y Geometría) para el mejoramiento de los *procesos creativos* para alcanzar los ideales que se propongan. Segunda, la intención de personificar conceptos (por ejemplo, el de belleza, el de perfección, el de victoria). Tercera, con base en las experiencias obtenidas, desarrollar teorías que fundamenten un *conocimiento* académico (por ejemplo, el tratado de belleza del cuerpo humano de Policleto y el *canon* de Lysippus). Cuarta, la representación de escenas mitológicas (por ejemplo, el grupo escultórico de Laocoonte, diferentes escenas de la batalla de Troya, Leda y el cisne)

Menciono el Momento de la Escultura Etrusca por la influencia directa que tuvo para la Escultura Romana. Se caracterizó por una asimilación de los elementos y tendencias de la Escultura Griega en cada uno de sus momentos. Es una escultura que enfatizó los efectos de la luz en las superficies, el elemento del color y los efectos expresivos.³¹

El Momento de la Escultura Romana se caracterizó por un predominio del idealismo griego (intelectual, abstracto y filosófico) transformado por el espíritu romano (mundano, concreto e histórico). Aportó la inclusión de la escultura en la mayoría de sus construcciones como fueron: la basílica, el arco triunfal, los teatros, los baños, los gimnasios, las bibliotecas, las albercas, los jardines, las fuentes, al interior de las residencias, las tumbas, los sarcófagos,

²⁹ Philippe Bruneau. *Op. cit.*, p. 9–114

³⁰ Henckmann, W./ Lotter, Konrad. *Op. cit.*, p. 48

³¹ Mario Torelli. *Sculpture from antiquity to the present day. The art of the Etruscans*, p. 115–145

los monumentos, los altares y las columnas imperiales. Sus temas fueron las batallas, los triunfos del imperio, los héroes a caballo, la superioridad del hombre, las estatuas de emperadores, etc. Los materiales que principalmente emplearon fueron el mármol, la terracota, el bronce (con aleaciones de estaño, zinc y plomo), la plata, el estuco policromado, las piedras preciosas y la cerámica. Cada emperador desarrollaba su programa escultórico, con su iconografía contenida y su estilo de tratamiento. También utilizaron la escultura para promocionar la fuerza del imperio y de los diferentes emperadores. Además, se le dio un uso doméstico para decoración de las casas, por medio de reproducciones en terracota, relieves en estuco policromado, fabricando escenas victoriosas, cupidos, paisajes idílicos y diferentes elementos relacionados con el culto a Dionisios. En su última etapa la Escultura Romana sufrió una transformación iconográfica caracterizada por la desorganización, la distorsión y la severidad, con temas enfocados a los aspectos más violentos de la naturaleza humana que culminan en la simplificación de la forma que los lleva a la frontalidad y rigidez en la escultura, cayendo en el sacrificio de la impresión general por el detalle. Además, la entrada del cristianismo cambió la imaginería, lo que ocasionó una fusión entre los elementos del Helenismo y los de las culturas orientales; con lo que quedó conformada la base sobre la cual apareció la Escultura Bizantina.³²

De este Momento, se pueden destacar las siguientes tendencias:

Primera, la asimilación de los *conocimientos* plasmados en las obras escultóricas de otros pueblos para aplicarlos a sus propios fines. Segunda, dentro de este proceso de asimilación y aplicación la posibilidad que existe de crear obras originales.

El Momento de la Escultura Bizantina se fundamentó en una inspiración religiosa enfocando la escultura hacia Dios, como un instrumento de conocimiento que hace visible lo invisible. Esta tendencia a lo religioso, en un principio, se caracterizó por la creación de esculturas con proporciones exageradas en posiciones frontales y solemnes, con los ojos y nariz esquematizadas y el cabello radiante; posteriormente, debido a este enfoque tan religioso, la Escultura Bizantina adoptó una tendencia iconoclasta, que se opuso al empleo

³² Xavier Barral i Altet. *Sculpture from antiquity to the present day. The Roman world*, p. 147-237

religioso de imágenes, provocando una tendencia a la abstracción geométrica que se caracterizó por la representación de plantas, animales y el empleo de entrelaces y motivos geométricos. Para ello se utilizaron el oro, la plata, el bronce, la madera, el estuco, el mármol, el marfil y las piedras preciosas. El uso más importante que se le dio a la escultura fue como decoración de la arquitectura, llegando hasta su fusión. Esto se expresa tanto en la construcción como en la decoración de basílicas, monasterios, catedrales y residencias reales, manifestándose en las columnas, los capiteles, los frisos y los arcos. Además se construyeron, con las mismas tendencias, catacumbas, mausoleos y cementerios. También, en el diseño y decoración de efigies, tumbas, sarcófagos, retratos, ornamentos personales, armas, vajillas, monedas, relicarios, portadas de libros, urnas y estatuas. Los temas que se trataron fueron la resurrección y el simbolismo astral y humano de Cristo lo cual condujo hacia el Momento de la Escultura Románica. Otro uso que se le dio, fue la decoración de las ceremonias religiosas aplicado en adornos y objetos litúrgicos.³³

Las tendencias que se pueden destacar de este Momento son las siguientes:

Primera, la manera en que una nueva ideología es capaz de trastocar algunos de los cimientos que establecen la forma de entender y hacer el arte (por ejemplo, de los temas de la mitología griega y romana a los temas bíblicos). Segunda, que en este caso la irrupción de una nueva ideología modificó los ideales, la función y los medios formales y visuales de hacer la escultura. Tercera, que si esto es así, podría afirmarse que la escultura en general se sustenta en la ideología que domina en cada uno de los diferentes Momentos que constituyen la historia de la humanidad.

El Momento de la Escultura Románica, se caracterizó por el dominio de elementos romanos y bizantinos que se combinaron con influencias orientales. Con esta base se llevó a niveles monumentales la decoración de sus construcciones más importantes dentro de las cuales destaca la catedral y la iglesia. En su caso, se trabajó profusamente en el diseño y

³³ Xavier Barral i Altet. *Sculpture from antiquity to the present day. From late antiquity to the middle ages*, p. 249-265

decoración, al exterior, de la fachada, el portal, el tímpano, los arcos y las jambas y, al interior, de los altares, las columnas destacando por su importancia el alto nivel alcanzado en la decoración de los capiteles en los que se dio una transición de lo puramente ornamental a lo figurativo, los pilares, las criptas, los vitrales, las torres y las cúpulas. De igual manera se trabajó el claustro de los monasterios. Además esta decoración escultórica también se aplicó en el diseño de puertas, fuentes y fuentes bautismales. Posteriormente esta tendencia se extendió a la intención de embellecer los centros de las ciudades, manifestándose este hecho en los monumentos públicos, puentes y en los frentes de las casas, de igual manera, decorando las bases de las columnas, las columnas, los capiteles, arcos y tímpanos. En este Momento, los escultores tenían el reconocimiento y estima de su sociedad debido al profesionalismo con el que desarrollaron sus encomiendas, llegando a la posibilidad de crear obras de gran tamaño, que se exportaban y se ensamblaban in situ. Prueba de ello fue, en primer lugar, el perfeccionamiento al que llegaron en el manejo de la piedra, de los metales y de la madera, con los cuales crearon, en segundo lugar, obras monumentales en las que se integraban módulos de gran tamaño elaborados en mármol o en bronce, así como estatuas (de piedra o de madera policromada), puertas, muebles, altares, tronos, fuentes bautismales, crucifijos, vestimentas ornamentales, cálices, incensarios, relicarios, vasijas, etc. Los temas recurrentes que se trataron fueron representaciones tanto del viejo como del nuevo testamento, dentro de los cuales destacan: la expulsión del paraíso, la anunciación, la visitación, la ascensión de Cristo, los símbolos evangelistas, las vírgenes, la pasión, la salvación, la resurrección, el martirio de Pedro y Pablo, los temas del Apocalipsis, los milagros de Cristo, etc. En este Momento la escultura adquiere un uso relacionado con la afirmación del poder, reflejando las aspiraciones religiosas de las clases altas, resaltando con ello una función de la escultura netamente política. Esto llegó a tener tal fuerza, que se le comenzaron atribuir actos milagrosos a las estatuas, provocando peregrinaciones masivas que incluían como elemento esencial la transportación en hombros de los santos representados. Este movimiento comenzó a manifestar ciertos elementos novedosos que presagiaron la aparición de la Escultura Gótica, tales como la elongación de cuerpos, las actitudes realistas y el detalle en la forma del contorno.³⁴

³⁴ Xavier Barral i Altet. *Sculpture from antiquity to the present day. Romanesque art*, p. 266-344

En este caso se pueden destacar las siguientes tendencias:

Primera, adecuar las técnicas de producción al número de trabajos encomendados. Segunda, la posibilidad de exportar esculturas seccionadas en módulos para ser ensambladas in-situ. Tercera, la posibilidad de que algunos objetos artísticos, a partir de una ideología dominante, logren provocar efectos sociales importantes (por ejemplo, que el público, en este Momento, le otorgó poderes milagrosos a algunas estatuas).

El Momento de la Escultura Gótica transitó por tres diferentes lapsos de tiempo caracterizándose, el primero, por el dominio y control casi total de la escultura, por la iglesia católica, el segundo, por el impulso con el que participó la nobleza en el control y dominio de la escultura, y, el tercero, por la internacionalización de las tendencias artísticas de este Momento, que brindan características comunes a la manifestación de esta corriente en todo Europa. Durante el primer lapso predominó la simbiosis de la escultura y la arquitectura plasmada en la construcción de catedrales, basílicas, iglesias, monasterios y claustros; la escultura adquirió una función política y didáctica, con un estilo austero; por ejemplo, se plasmó la explicación del mundo en las columnas y los arcos de las edificaciones; la escultura tendió a crear personajes cuya iconografía simboliza los valores fundamentales de los clérigos: disciplina, actitud distante y separada de la vida; lo cual se expresó en estatuas de religiosos con un libro en la mano; se buscó la manifestación del plan maestro de Dios, de la armonía del universo y de la purificación; las principales aportaciones arquitectónicas de este lapso fueron el arco apuntado, la crucería de las bóvedas y los contrafuertes exteriores; las principales aportaciones artísticas, fueron la escultura monumental, principalmente incluida en los pórticos, los inmensos rosetones de las fachadas, los vitrales, la decoración de muebles, la decoración de tumbas y sarcófagos, la decoración de los altares y el corte y montaje de piedras; las principales aportaciones escultóricas, fueron la humanización de los rostros, la inclusión de un dinamismo en las figuras (piernas en dirección opuesta al torso, todo el peso apoyado en una sola pierna y el movimiento de los ropajes), el estudio anatómico, la elongación de las figuras, la apariencia de una fría elegancia, la fineza del

decorado, el manejo de ensambles de una técnica desarrollada, la creación de modelos a escala, el trabajo por partes con asistentes, la referencia documental, la realización de relieves con volúmenes independientes y el manejo de la policromía en las figuras; la escultura quedó envuelta en el ritmo de las catedrales ampliando su ubicación desde las jambas del portal de entrada, hasta invadir las diferentes secciones de este tipo de edificaciones; la evolución del trabajo escultórico en este lapso, llegó a un nivel de especialización tal que pasó del trabajo individualizado a la racionalización y estandarización de la labor; los nuevos temas que trató la escultura fueron el juicio final, Cristo en la tumba, reyes y profetas, vida de santos, patriarcas y la Virgen María con niño que siempre tuvo un lugar privilegiado; la función principal que se le dio a la escultura en este Lapso fue, primero, la legitimación del poder de la iglesia y de la creciente realeza, lo cual denota una intención política, que le dio importancia y recursos económicos al trabajo escultórico; y, después, la función didáctica. Durante el segundo lapso, a partir de la influencia que tuvo la filosofía de Aristóteles, la tendencia ideológica giro de lo metafísico a lo lógico, convirtiendo a la razón en la principal herramienta cognoscitiva y desarrollando la convicción de que el hombre debe vencer a la naturaleza; además, la vida de los hombres quedó dirigida por la tendencia a concebir la salvación como resultado de las buenas obras en este mundo; la crisis de la iglesia provocó que la realeza pudiera participar de manera importante en el impulso de las grandes comisiones escultóricas, lo que condujo a que la tendencia gótica de las catedrales se trasladara al palacio, al castillo, a la construcción de capillas privadas y finalmente a las fachadas de las casas, decorándose los capiteles y balcones con relieves; también se comenzaron a embellecer las plazas y las áreas públicas con este alto nivel artístico; la escultura, influenciada por los estudios anatómicos, comenzó a mostrar la realidad del cuerpo humano esculpiendo desnudos; al modificarse la participación en el dominio de las grandes comisiones artísticas y al profundizarse en los estudios anatómicos, a los temas que abordó la iglesia se sumaron la agonía de Cristo, la crucifixión y la representación de cadáveres, además, en algunos casos, la influencia del desarrollo de la ciencia, condujo al manejo de temas tales como la Cosmología, la Geografía y las Artes Liberales (Trivium: Gramática, Lógica y Retórica; Cuadrivium: Aritmética, Geometría, Astronomía y Música); asimismo, los temas que interesaron a los donadores y patronos se

enfocaron a la realización de estatuas de reyes, príncipes, papas, episcopado, pero sobre todo, el tema quedó sujeto a la demanda del cliente; esto condujo a la idealización del honor, de la gloria personal, de los sueños de heroísmo y del amor, lo cual quedó plasmado principalmente en obras funerarias, tumbas y capillas privadas; este fenómeno ayudó a resaltar la vanidad de los grandes personajes enfocando a la escultura hacia la realización de efigies, retratos y estatuas ecuestres; las aportaciones escultóricas de este segundo lapso fueron la cadera saliente, el giro del tronco, los hombros contraídos y la adición de inscripciones a las imágenes; con esta tendencia se invadieron el tímpano, las pantallas del coro, los altares, los nichos y las fachadas; tal nivel de desarrollo artístico condujo a la aparición de escuelas de arte locales, las cuales desarrollaron algunas características particulares que las distinguieron de las demás; en este lapso aparece un nuevo misticismo que se caracterizó por la secularización de la vida privada, lo que presagió la llegada del tercer lapso de este Momento de la Escultura Gótica; durante el tercer lapso la iglesia reaccionó con un intento para atraer a las masas, que se fundamentó en una vida secular y en el apoyo de sus discursos con las imágenes creadas por los escultores; por otra parte, se incrementó el empleo de los formatos reducidos, por el uso privado que se le dio a la escultura; esta tendencia puso de moda a las capillas, en las que se tendió a ostentar el poder por medio de un nuevo uso que se le dio al retrato y a las efigies funerarias, en las cuales los poderosos se mostraban en posturas devocionales; en este lapso, se buscó la unidad del lenguaje escultórico, creando estatuas con siluetas ondulatorias, ropajes con ritmos melódicos, ritmos provocados por las líneas, expresiones soñadoras, gestos delicados y detalles descriptivos; en general, la escultura tendió a una humanización de lo religioso, tratando temas tales como el sufrimiento de Cristo, el dolor humano de Cristo, la entrada a Jerusalem, el Monte de los Olivos y la propia ascensión de Jesucristo; esta tendencia idealizó la figura de María tratando de equilibrar lo real con lo etéreo, dándole, por un lado, gracia, rostro sonriente, y, por el otro, una silueta irreal y sinuosa, para con todo ello simbolizar la perfección de su espíritu; por lo tanto, la iconografía del lapso, a partir de esta humanización y de esta secularización de la vida religiosa, se enfocó a producir imágenes propicias para una meditación contemplativa individual; el trabajo tendió a masificarse y ello exigió modificar algunas técnicas de producción, por ejemplo, se acostumbró el uso de moldes,

modelos y maquetas en arcilla y yeso, lo cual permitió el trabajo en serie, llegando hasta una especialización del trabajo dentro de la cual aparecieron relicaristas, doradores, policromistas, estofadores, encarnadores, etc.; ello condujo a que la escultura apareciera en todos los edificios, representando sujetos seculares, personajes de fábulas, sátiras y mitologías, con lo cual se decoraron mobiliarios, altares, fuentes, catedrales y las fachadas de las casas de los príncipes; continuó floreciendo el arte funerario creando monumentos, arcos, efigies, nichos, y se continuó con la tendencia a crear estatuas independientes para, por último, llegar a la concepción del muro – tumba, la cual fundamentó su diseño con una orientación vertical ornamentada con epitafios y con la imagen del santo patrono; el trabajo de los escultores fue comisionado más por la sociedad secular desplazando a los encargos religiosos, lo cual influyó en la aparición de los gremios de escultores, quienes trabajaban con jornaleros y aprendices bajo su mando, ello les permitió crear dinastías, a pesar de que su situación social y económica era baja y eran concebidos más como talladores o hacedores de imágenes, que como artistas; de esta manera, el trabajo se otorgaba a un maestro que subcontrataba a los diferentes especialistas, bajo un contrato que incluía el diseño, los pagos, las fechas de entrega, los materiales, y la iconografía; entonces el maestro distribuía y supervisaba el trabajo, con la intención de crear un estilo homogéneo que le permitiera reproducir un modelo popular; cada maestro se fundamentaba en un vasto repertorio de motivos y composiciones que se repetían conformando una línea de trabajo propia del maestro, por lo cual éste aparecía como el autor de la obra, quitándole todo mérito a los especialistas quienes eran los que realizaban el trabajo escultórico; esta manera de organizar la labor artística motivó a que en este lapso, el concepto de “trabajo original” fuera muy vago; por el lado religioso, se continuaba venerando las estatuas milagrosas las cuales se acarreaban en las procesiones y se celebraban ceremonias en las que habían juegos, canciones y danzas; por último, aparecen rasgos que presagian el Renacimiento, tales como las formas angulosas, el poder expresivo de las figuras, los volúmenes compactos y balanceados, el dominio del espacio, la preocupación por la forma humana y el estilo narrativo.³⁵

³⁵ Xavier Barral i Altet/ Sophie Cuillot de Suduiraut. *Sculpture from antiquity to the present day*. "The expansion of Gothic", "Court art", p. 346-470
Sophie Cuillot de Suduiraut. *Sculpture from antiquity to the present day*. "Glow and afterglow of Gothic", p. 471-543

Las tendencias que de este Momento pueden destacarse son las siguientes:

Primera, la importancia que tiene el trabajo en grupo para la realización de obras monumentales. Segunda, que este tipo de trabajo puede provocar la pérdida del valor del “trabajo original”. Tercera, la relevancia que tiene, para el nivel artístico, el que una sociedad le dedique recursos a la escultura.

El Momento de la Escultura Renacentista se caracterizó por el hecho de que se le dio a la escultura un nuevo alcance con la finalidad de renovar la concepción y el dominio del espacio y el tiempo; tuvo la escultura una gran función en el embellecimiento de las plazas públicas, los jardines, el diseño de fachadas y la decoración de interiores; retomó importancia el retrato y se reactualizó el uso del monumento; todo ello se acentuó con el surgimiento de tres aspectos importantes: el de un nuevo humanismo (en el que se concebía al hombre como maestro de su propio destino), el de una alta valoración del diseño de las obras y el de la necesidad de una nueva representación del mundo; resurgió la importancia del autor y aparecieron los primeros biógrafos de artistas que legitimizaron su importancia, su valor y su genialidad; esta concepción condujo a la aparición de lo que se denominó la bella manera, que se fundamentó en la creencia que tenían los artistas y humanistas de que eran protagonistas de la edad de la grandeza, en la que su misión era, tanto ser parte del progreso del arte, como alcanzar la perfección de sus obras a través de la convicción de que debían de adornar como una joya, perfecta y llena de grandeza, las concepciones de su imaginación y por ello creían que eran capaces de revelar los misterios de la naturaleza; aparecieron las comisiones de grandes proyectos que tardaban hasta 20 años en realizarse y que en ocasiones quedaban inconclusas; surgió la perspectiva en los relieves, el espacio coherente y la habilidad de combinar el antiguo clasicismo con la seducción decorativa del Gótico de las cortes; estas nuevas características del diseño y de la creación artística sirvieron como modelo para la creación del arte renacentista; la organización racional del espacio se fundamentó en un supuesto orden armonioso, tanto del espacio en el que estaba la obra como del espacio que generaba el medio ambiente, y en la perspectiva lo cual

provocó que el diseño de la obra fuera pensado para ser percibido desde un solo punto de vista, desde el cual se admiraba su grandeza; se manejó de manera cuidadosa la relación armoniosa que debería de haber entre el nicho y la estatua, liberándose la escultura de la arquitectura; apareció el concepto del poder sugestivo y romántico de lo “no acabado” y ciertas tendencias que podrían concebirse actualmente como expresionistas; en este Momento se repelió el estilo Gótico a través de un cambio en las decoraciones arquitectónicas y en la “gramática” ornamental; la reactualización del retrato condujo a la aparición de la medalla como un monumento simple y miniaturizado; los escultores de este Momento también creían que para conquistar la belleza tenían que tener una vida de ascetismo y soledad; surge una obsesión por el desnudo, por la animación del cuerpo de las figuras y por la textura de su piel; esta creencia conllevó la imagen de que el individuo es un microcosmos que manifiesta una organización superior en su cuerpo y cuya belleza lo asemeja a Dios a través de la manifestación de la leyes naturales en la simetría de sus proporciones (esta idea se fundamentó en el movimiento neoplatónico), sin embargo, en otros casos, se rechazó esta idea y se propuso la relación armoniosa de cada especie bajo una correspondencia natural; la intención de alcanzar la bella manera se fundamentó en un estudio de la escultura *clásica* que se distinguió, primero, en la realización de una copia, para conocer los valores artísticos y sus técnicas, segundo, en que a esta copia se le añadía una nueva interpretación para, tercero, llegar a la nueva creación fiel a la forma y al espíritu antiguos; esta búsqueda del arte en sí mismo es reinterpretada por los artistas posteriores al Renacimiento y ello conforma los fundamentos del siguiente Momento de la Escultura.³⁶

En este Momento pueden destacarse las siguientes tendencias:

Primera, la investigación y la aplicación de los *conocimientos* “científicos” en la escultura (por ejemplo, en este Momento, la Anatomía y la Perspectiva). Segunda, la importancia que tiene el estudio y manejo de los *conocimientos* alcanzados por la escultura anterior (por ejemplo, la importancia que se le dio, en este Momento, al estudio de la

³⁶ Bernard Ceysson and Geneviève Bresc-Bautier. *Sculpture from antiquity to the present day. "Renaissance"*, p. 555-634.

escultura *clásica*). Tercera, la relevancia del diseño. Cuarta, el respeto que puede obtener un artista a través de sus biógrafos (por ejemplo, el caso de Vassari con respecto a Miguel Ángel).

El Momento de la Escultura Manierista se caracterizó, en general, por el hecho de que sus temas se supeditaron al programa general de la obra de la que formaban parte; el trabajo continuó efectuándose bajo las órdenes de un maestro que supervisaba a sus colaboradores para lograr un estilo consistente; a pesar de ello, la cuestión técnica siempre se consideró libre con tal de alcanzar una belleza ideal; la expresión de la escultura, a través del manejo de los volúmenes, fue influenciada por el trabajo que en ese Momento realizaba Miguel Ángel Buonarroti; por otra parte, la escultura introdujo dentro de su bagaje técnico: el manejo de la proporción, de la perspectiva, de la línea y del color; además, la necesidad de expresar el movimiento y el dinamismo los llevó a trabajar en la línea serpentinata, la elongación de los cuerpos, el precario balance de las figuras, la espiral sinuosa y las curvas sensuales en los cuerpos, fusionándola con las reglas clásicas del ritmo y la unidad; todo esto le dio una nueva dimensión a la expresión de la realidad del cuerpo humano, alcanzando, de esta manera, la unificación de la mentalidad moderna con los valores antiguos; históricamente, en este Momento fueron muy importantes las guerras religiosas que generó el Protestantismo, lo cual provocó un cambio en el ideal de los maestros escultores, que los llevó a la búsqueda del efecto que podría tener la obra de arte en el público, lo cual los condujo, hacia la exageración, tanto de las figuras como de sus adornos y de la ornamentación de las edificaciones, hasta llegar a efectos que cayeron en lo bizarro; este fenómeno se manifestó en la creación de decorados aplicados al embellecimiento de paredes y techos que se expresaron en molduras, guirnaldas, figurines, figuras entrelazadas, relieves, arcos, columnas, frisos, fachadas, etc., en edificaciones tales como catedrales, iglesias, altares, capillas, mausoleos, palacios, castillos y casas, así como en candelabros, cofres, máscaras grotescas, tumbas, estatuas, medallas, derramándose esto hasta la decoración de los centros de las grandes ciudades; dentro de este fenómeno destacó el diseño y decorado de los jardines y las fuentes, con los que se manejó el espejo de agua; los artistas utilizaron el estuco como material favorito con el cual pudieron modelar y moldear esta decoración,

además se manejó la combinación del mármol en todas sus tonalidades, llevándola al límite de sus efectos cromáticos; también se utilizó la pátina del bronce y la mezcla del bronce y del mármol para acentuar estos efectos; por otra parte apareció el uso de esculturas efímeras, empleadas en procesiones, carnavales, fiestas religiosas y funerarias; la extensión de esta tendencia a la vida pública llegó a la decoración bizarra de carruajes, suntuosas galeras, veletas y de los primeros relojes de mesa y pared; el espíritu de la época quedó enmarcado por la tendencia constante a la innovación, a la invención y a la creación, bajo un sistema de reproducción de las estatuas al estilo medieval, lo cual conservó la estandarización de la producción y la producción serial, lo que permitió la exportación de todo tipo de piezas; los temas que más interesaron en este Momento fueron los Dioses clásicos, las estatuas reales, la piedad, el Cristo crucificado, los santos en éxtasis y, por la influencia que provocó el Movimiento protestante, al final de este Momento, el Cristo resucitado, las imágenes que hablan al corazón y los rasgos individuales; de esta manera, se alcanza un nivel de teatralidad en la escultura que anuncia la aparición del Momento de la Escultura Barroca; por último, la escultura en España, expresa el Manierismo con el estilo Plateresco, el cual exportó al nuevo mundo.³⁷

Las tendencias que en este Momento pueden destacarse son:

Primera, la posibilidad de integrar la mentalidad moderna con los valores antiguos (por ejemplo, el caso de Benvenuto Cellini). Segunda, la búsqueda del efecto (por ejemplo, el efecto cromático que se genera al combinar el mármol negro con el rosa y con el metal). Tercera, la creación de esculturas efímeras (por ejemplo, el uso que se le dio a la escultura en las procesiones).

El Momento de la Escultura Barroca se anunció con una síntesis de las ideas anteriores, que se manifestó en una nueva interpretación del dinamismo, para crear el lenguaje propio del Barroco expresado con una “gramática” que se caracterizó por el uso de figuras retóricas, dentro de las cuales destacaron la metáfora y la alegoría; este lenguaje

³⁷ Geneviève Bresc-Bautier. *Sculpture from antiquity to the present day. "Mannerism"*, p. 635-705

continuó enfocado hacia la propaganda del Catolicismo y de la nueva creencia de la filosofía de ese siglo de que el hombre era sólo un contemplador de la divinidad, fundamentada en el descubrimiento de que la tierra era tan sólo un componente del cosmos, lo cual fue motivado por los avances científicos de Copérnico; la escultura expresó estas ideas bajo la creencia de que el hombre era una estatua viva y en movimiento, lo cual los llevó a la necesidad de expresar este dinamismo a partir de la modulación plástica y orgánica de los materiales, creando un ambiente de ficción, verosimilitud y teatralidad que los llevó a expresarse, en ocasiones, por medio de la anamorfosis, que consistió en la presentación de un objeto deformado para lograr el efecto a distancia; todo esto acentuó la relación de la escultura con las otras artes contribuyendo a la creación de un espectáculo fundamentado en esta teatralidad; la escultura bajo esta tendencia creó composiciones inestables que pretendieron realzar, tanto el movimiento, como este ensamble de emociones; tanto en el diseño de la decoración de las iglesias o de los jardines y las fuentes, la escultura abordó la representación de los elementos de la naturaleza, de la luz y su radiación, del amor profano y sagrado y la exaltación del cuerpo humano; esta tendencia a la exageración y la teatralidad llevó a una degeneración de este estilo que se manifestó en las características del Momento siguiente; por último, la escultura en España (importante por su relación con el nuevo mundo), expresó el Barroco con el estilo Churrigueresco, el cual exportó de manera más directa a México.³⁸

De este Momento, se pueden rescatar las siguientes tendencias:

Primera, la importancia que tiene el manejo de las figuras retóricas para la creación de un *lenguaje* escultórico (por ejemplo, el empleo de la *metáfora* y la alegoría). Segunda, la manera en que los descubrimientos científicos pueden impactar a la ideología dominante y, con ello, modificar la función del arte (por ejemplo, los cambios operados a partir de los descubrimientos de Copérnico). Tercera, el empleo de la teatralidad, fundamentada en la integración de varias disciplinas artísticas y la expresión de emociones, para montar espectáculos.

³⁸ Maurizio Fagiolo dell'Arco. *Sculpture from antiquity to the present day. "Baroque"*, p. 707-780

El Momento de la Escultura Rococó apareció como una degeneración del estilo Barroco que se calificó como un arte florido o pintoresco; el centro artístico se ubicó en Francia, bajo una sociedad que demandó refinación, exhuberancia y un contenido pasional, todo lo cual apareció como una reacción contra la escultura ceremoniosa y majestuosa del Barroco; se conservó la iconografía del Momento anterior alternando entre lo religioso y lo secular, convirtiéndose en una escultura decorativa, que giró entre el ornamento y la figura y el juego de la luz y el color; conservó la tendencia a la asimetría y a las líneas abstractas y no uniformes; representó el último gran Momento del arte sacro que, al final, se caracterizó por una fuerte tendencia a lo teatral, a lo pomposo, a lo aristocrático y a lo exótico, que manejó temas mitológicos y fantasiosos; se acentuó el embellecimiento de las ciudades, de los parques, de los jardines y de las fuentes, decoradas con cascadas, musas, dragones, pegasos, tritones y temas del génesis; la aristocracia y la monarquía planearon la construcción de las ciudades embelleciéndolas con estatuas, llegando a realizar espléndidas decoraciones públicas, bajo una obsesión por la virtuosidad técnica, que buscaba transmitir un mensaje claro; al final de este Momento, la burguesía, los banqueros y los magistrados en auge provocaron los inicios de lo que más adelante fue el coleccionista privado, lo que ocasionó el empequeñecimiento de la escultura, que comenzó a producir figurines en bronce y pequeñas figuras en mármol; este fenómeno provocó la aparición de nuevas técnicas cuya finalidad fue bajar los costos; apareció la caricatura, la escultura en galletas, el manejo de la porcelana, la terracota y el marfil; se crearon alegorías relacionadas con los reyes antiguos y se acentuó el manejo de la sensualidad y el erotismo llegando a la explotación del encanto de los niños; al final de este Momento se manejaron, inclusive, las muecas repulsivas, la parodia de la sociedad, la exageración de los gestos, los monstruos, las brujas, todo esto como parte de un “realismo” que hizo ver que la época no era ciega a sus imperfecciones; esta tendencia a lo grotesco anuncia el intenso movimiento de rescate e innovación que caracterizó al Momento por venir.³⁹

Las tendencias que se pueden destacar de este Momento son las siguientes:

³⁹ Francois Souchal. *Sculpture from antiquity to the present day. "Rococo"*, p. 781-841

Primera, la importancia que puede tener para el proceso de producción artística la demanda social relacionada con los temas a tratar y el nivel artístico a lograr (por ejemplo, el mercado que generó la aparición del coleccionista privado). Segunda, la relevancia que va adquiriendo la relación entre las técnicas artísticas para producir un objeto y el costo que la sociedad esta dispuesta a pagar por ello. Tercera, la posibilidad de que la escultura se torne en un espejo que refleja las imperfecciones sociales (por ejemplo, la parodia de la sociedad expresada en las esculturas de este Momento).

El Momento de la Escultura Moderna (Siglo XIX) surgió bajo la tendencia a retomar lo mejor de los Momentos anteriores y terminó con una fuerte necesidad de innovar y crear escuelas y tendencias nuevas; al inicio, el centro de inspiración fue la Revolución Francesa y se utilizó como propaganda política bajo los distintos poderes imperiales que rigieron la Francia durante la mayor parte de este siglo, al final, el centro de inspiración fueron las ideas de república y democracia, con un uso educativo que permitió “escribir la historia” en piedra y que culminó con una fuerte tendencia a la innovación; este inicio se caracterizó por el predominio de un estilo Neoclásico; la escultura invadió el espacio urbano y se construyeron edificios públicos con estatuas conmemorativas, lo que llevó a la construcción de monumentos históricos a los que se les dio un uso pedagógico; se acentuó la tendencia a la colección privada y aparecieron los primeros museos; el escultor adaptó los métodos y las técnicas a las necesidades que le señalaban sus comisiones; el aprendiz era aceptado en las escuelas sólo si demostraba tener las aptitudes que se consideraban como requisitos, pero se veía obligado a trabajar en un estudio privado para alcanzar una práctica, debido a que la academia le transmitía principalmente conocimientos teóricos; debido al uso de propaganda política en la que destacaron las estatuas del emperador del momento y su familia, la escultura se convirtió en un arma política, que le dio significado a los monarcas y puso de moda los valores clásicos expresados en el diseño de obras para ser vistas desde un solo punto, acentuando la construcción de arcos triunfales, columnas imperiales, frisos, decorados con héroes desnudos en combate, todo lo cual se destinó a la gloria militar; a partir de un resurgimiento del enfoque de la escultura hacia lo sacro aparecieron tintes

románticos en los que se resaltaron los temas relacionados con los vicios y las virtudes; por otro lado, resurgió la elaboración de estatuas que hicieron honores a todo hombre y mujer prominente y que, como novedad, se colocaron en museos; en este lapso, la exaltación de la belleza femenina junto con una tendencia al naturalismo hicieron surgir las ideas y estilos que anunciaban la modernidad; esto provocó que la escultura se integrara al movimiento del Romanticismo fundamentándose en la agitación de los sentimientos, la tensión dramática, el movimiento y el naturalismo, todo bajo una inspiración literaria y un culto al arte Gótico; resurgió la importancia del retrato, pero bajo un realismo que exigió un estudio cuidadoso del modelo; además, surgió la caricatura política; por otro lado, se dio la construcción de monumentos públicos a héroes históricos que tuvieron una función social para satisfacer necesidades educativas; el Imperio enfocó el uso de la escultura para darle una imagen oficial a todos sus recintos, creando Avenidas decoradas con estatuas de personajes famosos, ornato de teatros, y decoraciones de arcos triunfales y estaciones de ferrocarriles, etc.; el centro de inspiración se trasladó al movimiento industrial, dejando el estilo Neoclásico para transmitir las ideas de orden, justicia e infalibilidad y dejando surgir un estilo Neogótico para redecorar las iglesias y las fuentes, destinando éstas últimas como monumentos de hombres famosos; esta intención condujo al arte en general a montar exhibiciones internacionales que tuvieron como objetivo comercializarlo, lo que provocó, nuevamente, la aparición de técnicas para bajar costos, tales como la fundición en arena, el diseño por módulos, la división del trabajo y la entrega de catálogos por correspondencia; este uso de la escultura, posteriormente, se compaginó con la necesidad de afirmar la idea de la república, bajo la cual se da una lucha por obtener las comisiones que encargaban, o la creación de monumentos de corte militar, o la construcción de monumentos que resaltaron las virtudes que interesaban a la república (libertad, justicia, igualdad, etc.); surgió, contra esta tendencia Neogótica, un movimiento Realista que se enfocó hacia la expresión de hechos históricos y no de cosas religiosas o mitológicas, el cual se manifestó en la creación de esculturas cuyo tema fue el sufrimiento de la clase trabajadora, lo que se mezcló con el manejo de un simbolismo y de una perfecta anatomía con rasgos simplificados; a este movimiento se le suma una tendencia que se denominó como Neobarroca que manejó una ideología que hablaba de la larga vida al progreso industrial y al futuro de la tecnología, lo

cual se plasmó principalmente en fuentes y monumentos; esta ideología coadyuvó a la necesidad de colocar estatuas de personajes históricos en cada una de las plazas públicas de la ciudad, con la finalidad de “escribir la historia”; el fin de este siglo se presentó con la aparición del Art Nouveau, del Impresionismo y del Simbolismo; el primero se caracterizó por las líneas sinuosas y la creación de artículos decorativos como lámparas y vasos; el segundo, sin un gran impacto en la escultura, buscó la manera de plasmar la atmósfera particular de un instante en la vida; y, el tercero, inspirado por el psicoanálisis y la idea del subconsciente utilizó la imaginación para crear un realismo simplificado que llegó al borde de la abstracción; esta combinación de la necesidad innovadora y los elementos que brinda el psicoanálisis marcan los tintes con los que inició el siglo XX.⁴⁰

En este caso se pueden destacar las siguientes tendencias:

Primera, el uso que se le puede dar a la escultura como propaganda política (por ejemplo, las estatuas y bustos de Napoleón). Segunda, enfocar la función de la escultura hacia fines educativos y de propaganda (por ejemplo, la construcción de monumentos públicos a héroes históricos y a valores universales). Tercera, la posibilidad de que la escultura busque su inspiración en el arte literario (por ejemplo, la escultura del Romanticismo). Cuarta, un movimiento artístico puede constituirse en bandera de un movimiento de reacción social (por ejemplo la reacción del Romanticismo ante el Racionalismo).

El Momento de la Escultura Moderna (Siglo XX) recibió influencias y aportó nuevas características a partir, principalmente de: primero, la escultura de Rodin, segundo, la revaloración, adaptación e imitación de las culturas no europeas, tercero, la ruptura con la escultura de representación, cuarto, la fuerza del movimiento industrial y tecnológico, quinto, la influencia de los nuevos avances científicos, y, sexto, la nueva visión que surgió a partir de la investigación científica de la mente; este Momento inició con un gran optimismo hacia la ciencia, la industria y la prosperidad, conservando el centro de inspiración en la

⁴⁰ Antoinette Le Normand-Romain. *Sculpture from antiquity to the present day. "Nineteenth century*

ciudad de París, en la que se concentraron los coleccionistas de arte; Rodin creó esculturas con origen literario con las que presentó las siguientes innovaciones: la creación de obras cuya forma definitiva fue un torso o fragmento de la figura con la idea de que el fragmento era más expresivo que el cuerpo entero, el manejo de sujetos simbólicos (por ejemplo, “El Pensador”) en lugar de crear esculturas simbólicas, el rescate del valor estético que posee la obra inacabada y, por último, como síntesis de estas innovaciones marcó el camino hacia la monumentalidad; además, en este Momento, también se manifestó una fuerte necesidad de romper con todas las reglas del arte, por lo que se valoró el arte primitivo y el de los niños, lo cual condujo a una investigación acerca del origen del arte; esta valoración aportó los nuevos cánones, el poder de invención por sus nuevas ideas, el manejo de lo supernatural, la revaloración del expresionismo y, por último, otorgó libertades a los artistas que les permitieron manejar posiciones de las figuras diferentes a las posturas acostumbradas en la Escultura Occidental; todo esto abrió un camino para una nueva estética lo que provocó que la escultura se alejara de la reproducción imitativa de objetos y de satisfacer una función decorativa; las influencias más fuertes que recibió la Escultura Occidental de las culturas no europeas fueron: la del África negra y Egipto, la de Oceanía, la de los Aztecas y la del Perú; el Cubismo de Picasso retomó de la escultura africana, principalmente, el método de corte directo, el empleo de formas no objetivas, nuevos temas, la máscara, la representación de la realidad inventándola y la fuerza inventiva, lo cual mezcló con la visión simultánea y la construcción de ensamblajes; estos ensamblajes cubistas transformaron la manera de hacer escultura, no tallando ni modelando, sino construyendo, a partir de una metamorfosis, tanto de los materiales (por ejemplo, la integración de un objeto de metal en uno de cerámica sin que ello pueda ser descubierto), como de la forma (por ejemplo, un coche de juguete se transforma en la cabeza de un gorila), utilizando una nueva categoría de temas nunca antes vistos y, además, la presentación de esculturas sin base y sin posibilidad de recargarse, las cuales sólo podían ser expuestas colgadas a la manera de una pintura, al estilo de las máscaras africanas; por otra parte, los ensamblajes de Picasso, al representar la realidad inventándola, coadyuvaron a la aparición de la escultura Surrealista lo que le dio una transformación extrema al retrato, al construir la imagen de una persona en simbiosis con

algunos elementos que hacían referencia a sus actividades u ocupaciones favoritas (por ejemplo, su escultura “Mujer en jardín”, 1929); en la última etapa de su vida, este artista utilizó nuevas técnicas para crear obras monumentales en concreto que representaban objetos imaginarios, con una perspectiva espacial imaginaria dentro del espacio real, que solucionó por medio de planos quebrados; dentro de la revaloración de las culturas no europeas resaltó la tendencia estética que creó Giacometti, influenciado por el arte egipcio, de reproducir el volumen centrado más en lo que sabía que en lo que veía; la aparición de la escultura Futurista aportó a las influencias de Picasso, el apoyo temático basado en: algunas teorías y principios científicos, la glorificación de las máquinas y la velocidad, la experiencia dinámica de las grandes ciudades, el impacto de la luz y el sonido y la ideología electrificante, el apoyo formal en la abstracción racional y el apoyo al proceso productivo en la utilización de nuevos materiales; una de las influencias más fuertes que cambió las reglas de la manera de hacer escultura fue la de los ready mades de Marcel Duchamp quien, además, cambió el propósito del arte (antes enfocado a la belleza, al poder, a la ideología o a la economía y el prestigio) a la pura contemplación estética, todo lo cual influyó en el manejo de la descontextualización de objetos como recurso estético y de impacto al receptor, conocido como Arte de Apropiación; el crecimiento desmedido de las ciudades requirió de un avance tecnológico para solucionar sus problemas y fue causa fundamental de la aparición del Constructivismo, el cual se fundamentó en la presentación de materiales reales en el espacio real absteniéndose de representar objetos reales con formas geométricas puras, logrando que la escultura de esta manera conquistara el espacio, estos artistas realizaban trabajos de ingeniería, considerándose a sí mismos como “ingenieros de la nueva sociedad”, con estas características crearon una cultura visual que provocó una estética contemporánea basada en la investigación científica tanto de nuevos materiales, como del espacio, el movimiento, la escritura y la luz, lo cual se manifestó en la transformación del espacio urbano y en la producción de objetos industriales, al final de cuentas se llegó a la construcción de bloques estereométricos (la presentación de volúmenes sujetos a una posible medición) basados en ecuaciones matemáticas y en un análisis a escala de todas las vista posibles, surgieron principalmente tres escuelas la rusa, la alemana y la holandesa que aspiraron a crear una nueva cultura y una nueva espiritualidad que pretendieron manifestar

en la construcción de monumentos públicos, de edificaciones y de objetos industriales cuya finalidad se centró en la intención de llevar este estilo artístico a hacer su aparición en todos los ámbitos de la vida humana; a todas las innovaciones con las que inició este Momento se sumó la que generó la aparición de la psicología científica (Freud), lo que desembocó en el movimiento de la escultura Surrealista, la cual presentó ensamblajes contruidos con objetos alterados sugiriendo algo inexpresado del profundo inconsciente, estructurado por una asociación de ideas, pensamientos, afectos y pasiones que se pretendían despertar en el receptor a través de mensajes poéticos de una esfera surreal; otra aportación de este movimiento que es importante mencionar fue la creación de figuras compuestas a partir de formas biomórficas y de una estilización abstracta del cuerpo humano; las fuertes tendencias innovadoras de este Momento conjugadas con la glorificación de la inteligencia científica, hicieron que apareciera la escultura abstracta y la construcción de móviles logrados con motores eléctricos, con lo cual pretendían representar utopías; en este Momento aparecieron dictaduras militares que provocaron un retorno al gigantismo, a la escultura heroica y al monumento; la intención de los artistas de este Momento de no crear esculturas decorativas, hizo surgir la idea de colocar las esculturas en los espacios en los que circula la gente permitiéndoles rodearlas, con la intención de crear una experiencia espiritual, en este lapso la figura más influyente fue Henri Moore quien, con estas ideas, renovó la relación de la escultura con el espacio a su alrededor, para lo que aportó innovaciones tales como: el crecimiento orgánico de los objetos y su principio dinámico, sustentado en una observación atenta de objetos naturales tales como huesos, piedras, y troncos, el interés en la continuidad de las formas logrado con la tensión de los volúmenes, el uso de los agujeros para crear una simbiosis entre el espacio interior y exterior y los volúmenes positivos y negativos y la realización de representaciones humanas con formas orgánicas o biomórficas; Moore se negó a que la escultura se sometiera a la arquitectura y la misma naturaleza de sus obras hicieron imposible que esto sucediera; los artistas ya entrados en las influencias que generaron este Momento llegaron a la exaltación tanto de los materiales con los que construían sus esculturas, como de la tecnología que empleaban para producirlas, resaltaron la monumentalidad de las obras realizadas en concreto y el resurgimiento del metal también en formas monumentales; se originó una exaltación del uso del acero debido a las ventajas

que tiene como material y en su utilización como elemento constructivo: la maleabilidad, la creación de ensamblajes que requirieron nuevas técnicas, otras formas de equilibrio, la estabilidad, la posibilidad de crear aberturas y bordes, la posibilidad de adicionar movimiento con motores y la libertad en el manejo del espacio ocupado por la escultura; estas obras se complementaron con el uso de luz eléctrica; todos los avances de este Momento modificaron la concepción del espacio escultórico para redefinirlo como un campo en el que las “fuerzas” se están intercambiando e intersectando; este cambio en el concepto del espacio escultórico aunado a que el interés de los artistas se centró en la representación de las cuatro dimensiones, provocó la búsqueda de nuevas imágenes del hombre que condujeron al cuestionamiento de su presencia en el espacio real; este cuestionamiento provocó una nueva actitud que renovó el Arte de Apropiación que ya había manejado Duchamp, pero con una relación sociológica dentro del fenómeno de la civilización y la producción masivas que se manifestó en el movimiento denominado Pop Art; de aquí en adelante, debido al poderío económico, el centro de inspiración y de origen de la mayoría de las nuevas corrientes artísticas se dio en los Estados Unidos de Norteamérica; la escultura Pop pretendió integrar el objeto de la vida diaria moderna en la construcción escultórica, manejando elementos del folclore urbano (fast food, coca cola, productos enlatados) creando un arte menos conceptual y sociológico y más individualista y subjetivo; este movimiento que acentuó el manejo de objetos de la cultura urbana coadyuvó en la aparición del Hiperrealismo, el cual trabajó con moldes de seres humanos (maniqués) cuya finalidad fue la de cuestionar su presencia en el mundo, con la intención de inmortalizar los momentos vividos como lo hace un fotógrafo (por ejemplo, Duane Hanson “The tourists”, 1970); esta tendencia Hiperrealista provocó el final del ideal humano de la forma, colocando “maniqués” y dando al traste con todas las técnicas y esfuerzos de la escultura por reproducir figuras humanas; estas innovaciones aunadas a una búsqueda del drama narrativo y una actitud voyeurista influyeron en la aparición del Happening y del Performance Art, cuyas “esculturas” incluyeron como elementos propios de la obra la presencia de seres humanos vivientes que presentaban a la manera de una escenificación teatral ante un público que, en el caso del Happening participaba en lo que ocurría, a lo cual se le dio una finalidad social y política que pretendía cambiar la conciencia de nuestras potencialidades y de nuestra relación con la

naturaleza, todo lo cual marcó la pauta para la utilización de la escultura como un medio de protesta; otro movimiento de este lapso fue el Minimalismo que negó toda relación con las escuelas de arte anteriores, trabajando con un fundamento “literal” que consistía en el manejo de formas geométricas claramente definidas situadas en una relación concreta con el espacio y el espectador, por ejemplo, concibieron el espacio de la galería de arte como la tela en la que plasmarían su obra, además emplearon colores básicos y la menor cantidad de elementos posibles, manifestando sus tendencias tanto en el diseño arquitectónico, como en la creación de objetos y en la modificación de ambientes; por otra parte, aparece el Land Art que crea sus esculturas utilizando los elementos de la naturaleza y se coloca como un movimiento ecológico, que por lo general interviene espacios abiertos; al mismo tiempo, en Italia, apareció el Art Povera que planteó el valor del proceso creativo ante el objeto artístico, empleando materiales “pobres” (de fácil adquisición en la naturaleza o reciclados) y principios de creación simples para reducir las esculturas a sus cualidades esenciales; estas nuevas corrientes escultóricas, generadas a partir de que la fuente de inspiración artística se centró en la sociedad norteamericana, tuvieron ciertas características comunes tales como: primero, sus obras, en la mayoría de los casos, fueron efímeras por lo que sólo podían publicarse en álbumes fotográficos, segundo, se inspiraron en una fuerte necesidad de escapar del inexorable desarrollo de la tecnología, tercero, la búsqueda de una renovación espiritual y un redescubrimiento de la realidad y cuarto, un rechazo a las consecuencias contaminantes del desarrollo industrial; en el lapso final de este Momento se redefinió la función de la escultura, superando la idea de concebirla como “un objeto para ser mirado”, hacia la concepción de crear “un espacio para ser vivido”, por ejemplo la propuesta que hizo el escultor Isamu Noguchi de sustituir “la escultura de un parque” por “un parque con esculturas”, en resumen se trata de crear una experiencia perceptual creando ambientes más que objetos preciosos, en los que la horizontalidad de la composición sustituye a la antigua verticalidad que predominaba en el diseño de los objetos escultóricos, en los que se buscó la manera de utilizar al mismo espectador como parte de la obra; otras tendencias de este Momento fueron, por un lado, una corriente que podría denominarse Arte de la Abyección (indigno, vil, humillante), ya que manejó temas que resaltaron aspectos que podrían considerarse como indecentes e inmorales, con la intención de protestar despertando el asco

y el rechazo del espectador como por ejemplo, temas relacionados con la depravación sexual o con la enfermedad del cuerpo humano, y, por otro lado, otra tendencia que podría denominarse Arte Banal que se fundamenta en la exaltación de los elementos inútiles y vacíos que contienen la mayoría de los artefactos industriales que produce la sociedad moderna como por ejemplo la escultura de Jeff Koons "Rabbit", 1986.⁴¹

Las tendencias que de este Momento pueden destacarse son las siguientes:

Primera, los avances sociales (ciencia e industria) pueden ocasionar reacciones contradictorias en la escultura: por un lado, la asimilación de estos *conocimientos* para renovar los procesos de producción, el uso de nuevos materiales (por ejemplo, el Constructivismo y el Arte Cinético) y el manejo de nuevos temas (por ejemplo, los sueños); y, por otro lado, la gestación de un movimiento de rechazo a estos mismos avances (por ejemplo, el Dadaísmo, el Arte de Apropiación y el Art Povera). Segunda, la manera de aprovechar las fuentes de inspiración artísticas de otras culturas (por ejemplo, la aplicación artística que de la escultura africana hizo Picasso). Tercera, la posibilidad que siempre existe de crear las cosas de nuevas maneras (por ejemplo, en el caso de los *medios* materiales, de la piedra, de la madera y del metal, al plástico, al concreto y al mismo cuerpo humano; en el caso de los *medios* de producción, del tallado y el modelado, a la construcción de objetos; en el caso de los *medios* formales, del arte de representación, al abstraccionismo, al geometrismo y al conceptualismo). Cuarta, la importancia que tiene para la innovación escultórica la ruptura con las reglas escultóricas anteriores, lo cual constituye un movimiento de interdependencia que se actualiza constantemente (por ejemplo, el Dadaísmo, el Arte de Apropiación y el Minimalismo que en su momento se fundamentaron en la ruptura de las reglas anteriores, ahora puede decirse, de alguna manera, que aparecen como movimientos académicos). Quinta, la posibilidad de romper con la manera de concebir y dominar el espacio (por ejemplo, la transformación que de su escenario hace la ambientación y la concepción de un espacio para ser vivido de Isamu Noguchi).

⁴¹ Reihold Hohl. *Sculpture from antiquity to the present day. "Twentieth century. The adventure of modern*

Considerando la importancia que tuvo el siglo XX para el contexto de elaboración de esta propuesta escultórica, considero importante resaltar las siguientes conclusiones generales del *marco referencia* de la *Escultura Occidental*:

∇ Se dio una confrontación entre el mundo tecnológico y el mundo del arte, debida a que los técnicos y especialistas se agenciaron muchas de las funciones que en el pasado habían estado en manos de los artistas, ante esta realidad, los artistas reaccionaron abandonando el mundo de la representación en el que veían amenazada su primacía y se encasillaron en el reducto de su pura esencia, este acto de introversión y enclaustramiento del nuevo arte <depurado> y <esencial> fue un reflejo de su instinto de supervivencia.⁴²

∇ En algunos casos, el ideal escultórico se centró en la parte conceptual de la obra desdeñando el esfuerzo de la tradición escultórica.

∇ Todo esto coadyuvó a la consolidación de un escultor independiente (por ejemplo, Duchamp, Beuys y Koons), ya no sujeto a comisiones, que pudo expresar de manera directa y sin rodeos el asco, la vergüenza y la impotencia de lo humano ante, primero, el nivel destructivo, deshumanizador y contaminante de la vida moderna, por el enfoque bélico que se le dio a la ciencia; segundo, ante la uniformidad social, lo rutinario, lo aburrido, lo desmotivante y lo falta de finalidades de la vida capitalista y consumista; y, tercero, ante la ciega aceptación y la pasividad de la gente como respuesta a esta situación.

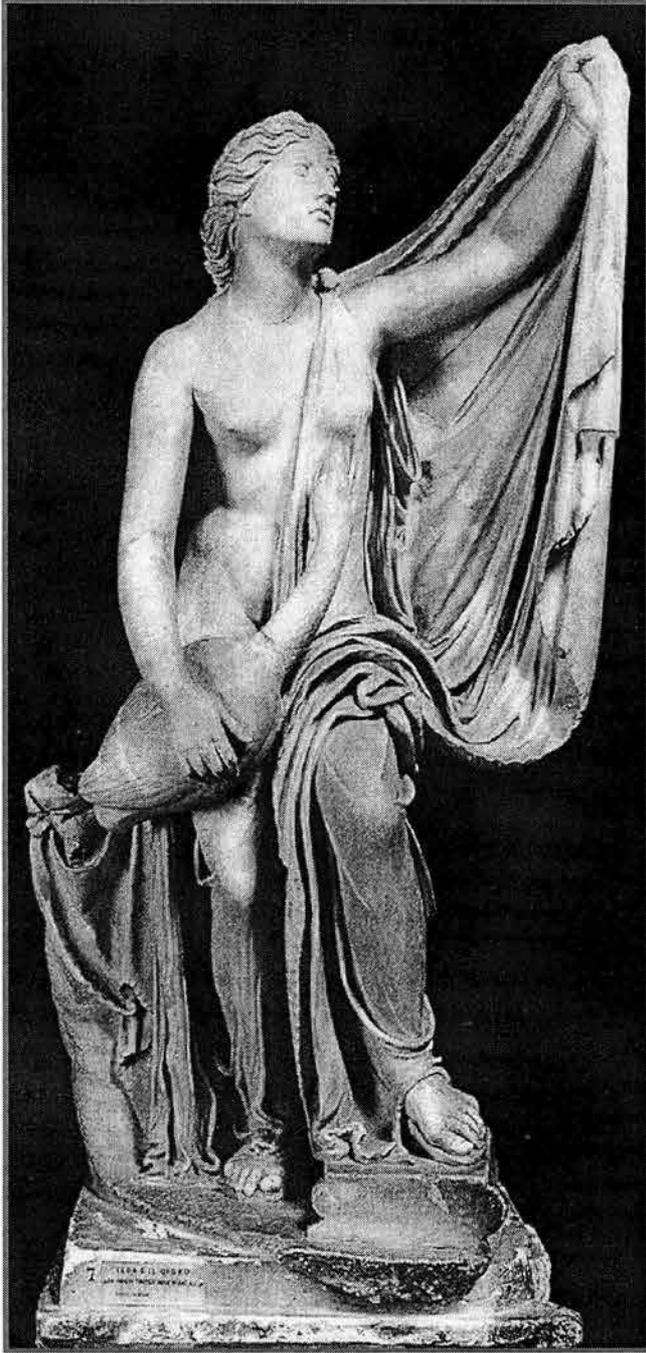
∇ A este respecto, Umberto Eco considera que en la primera mitad del siglo XX la apertura (la ambigüedad del mensaje artístico) y la tendencia a expresar la realidad en términos del devenir, se convirtieron en algunas de las finalidades explícitas de los artistas lo que se debe a la problemática y actitudes que se manifestaron con la

Sculpture", p. 951-1148

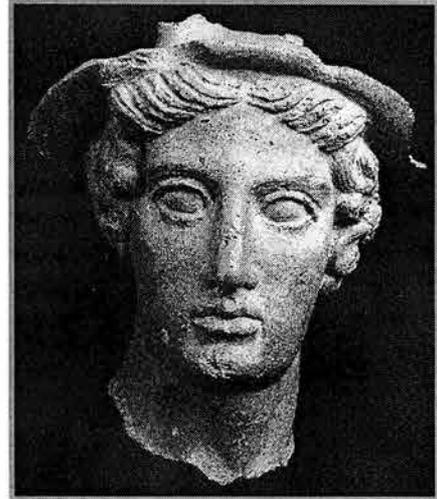
⁴² Xavier Rubert de Ventós. *El arte ensimismado*, p. 25

ideología de la época (lo cual fue mencionado en el apartado destinado al *concepto de poética*).

∇ Eco considera que esta apertura es una constante de todas las obras de arte de todas las épocas, pero que nunca antes se había instaurado como finalidad propia de los artistas.



Momento Escultura Griega
Leda y el cisne



Momento Escultura Etrusca
Cabeza Mercurio



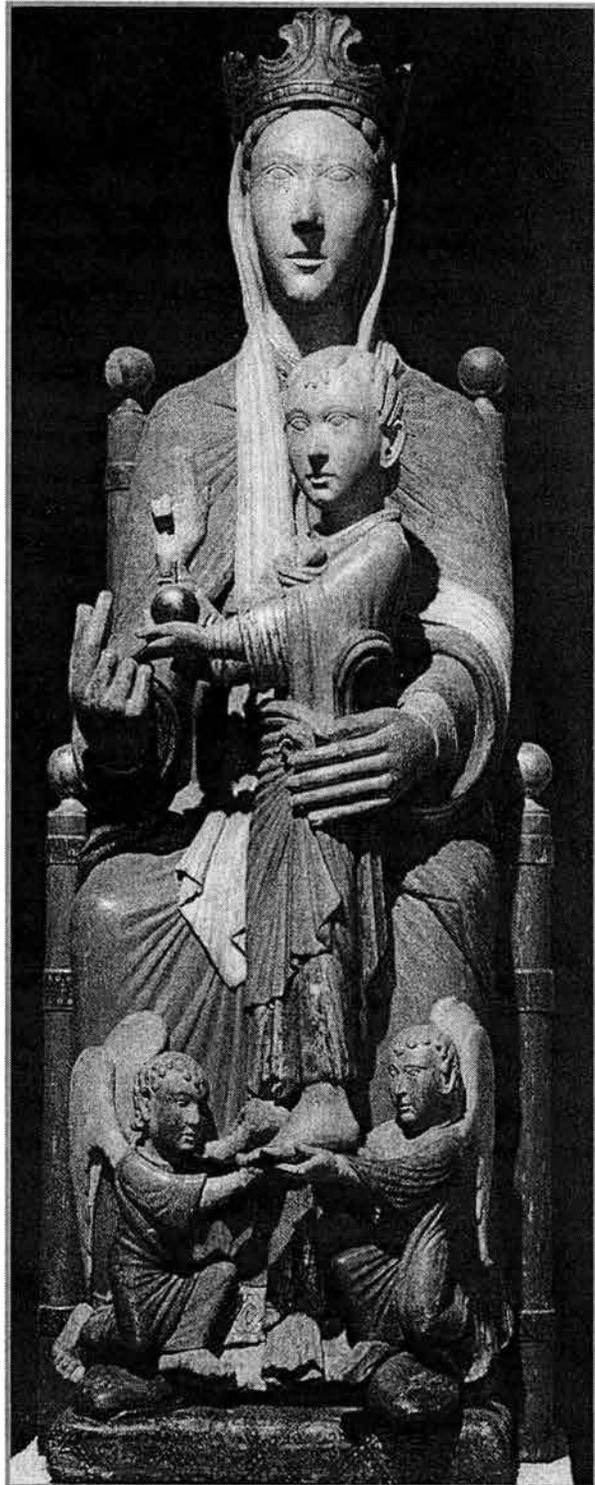
Momento Escultura Romana
Escultura ecuestre Marco Aurelio



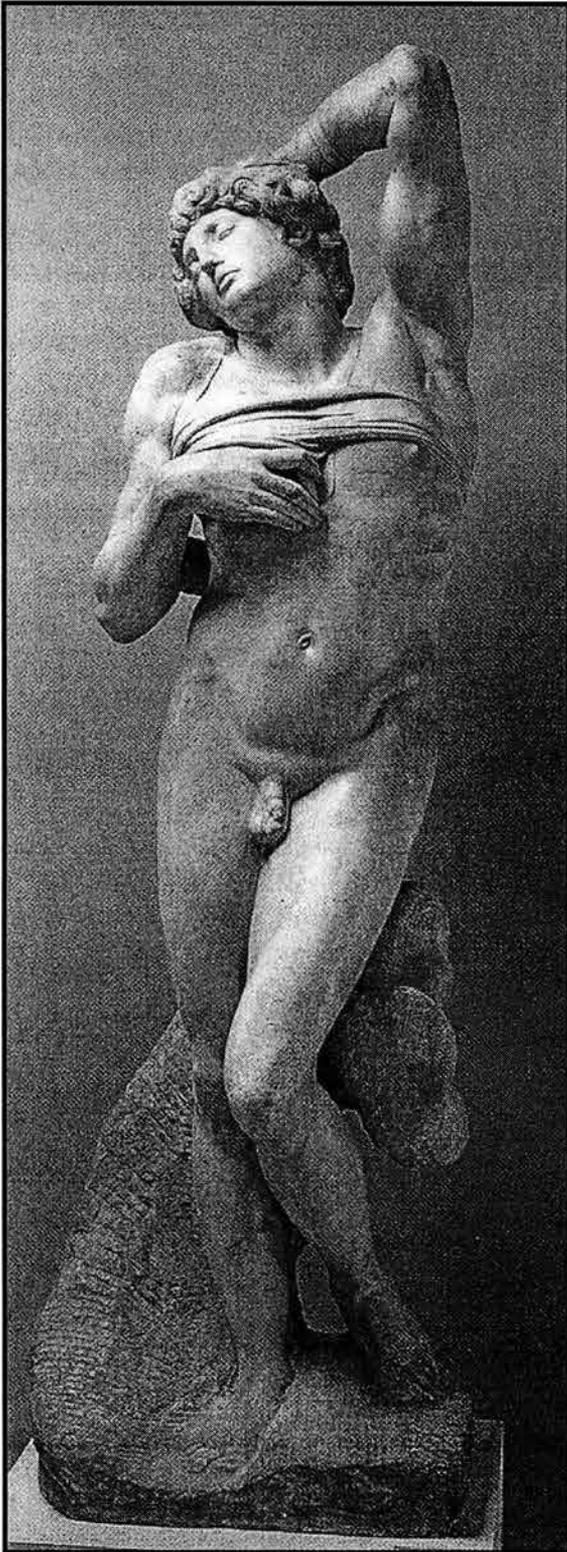
Momento Escultura Bizantina
Grupo de cuatro tetrarcas de
Constantinopla



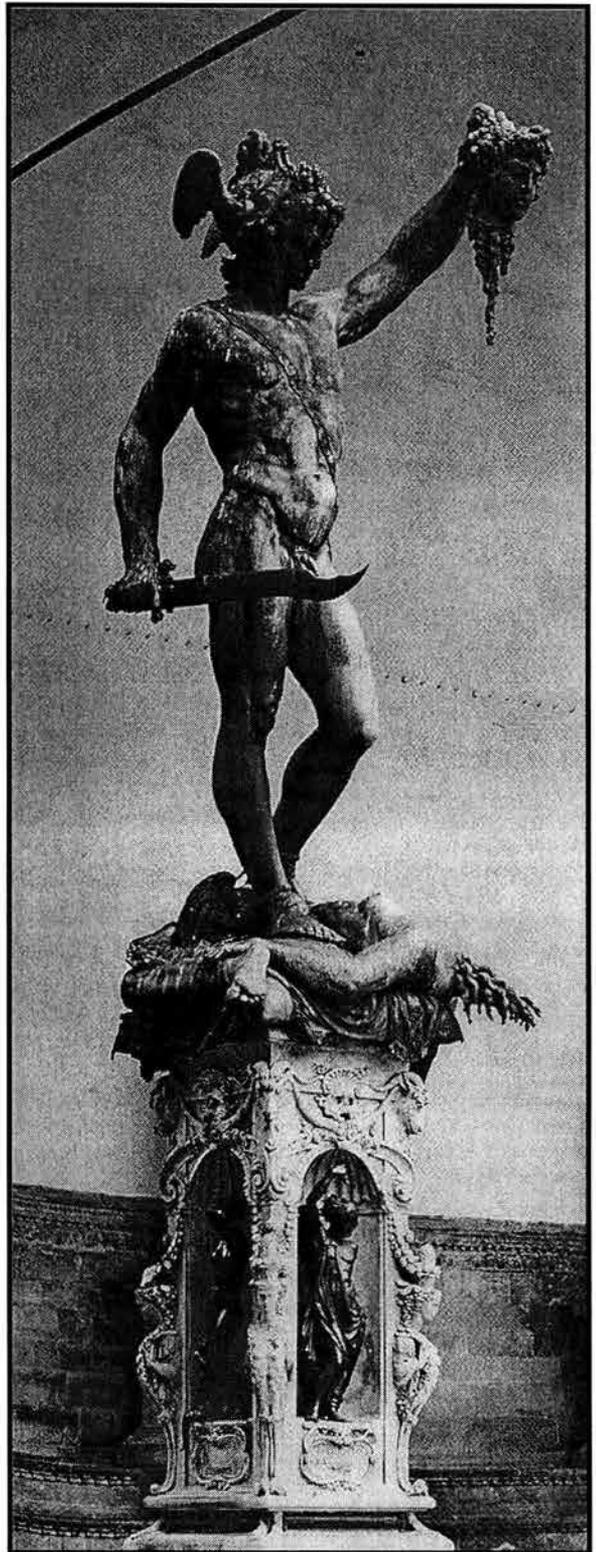
Momento Escultura Gótica
Virgen con niño



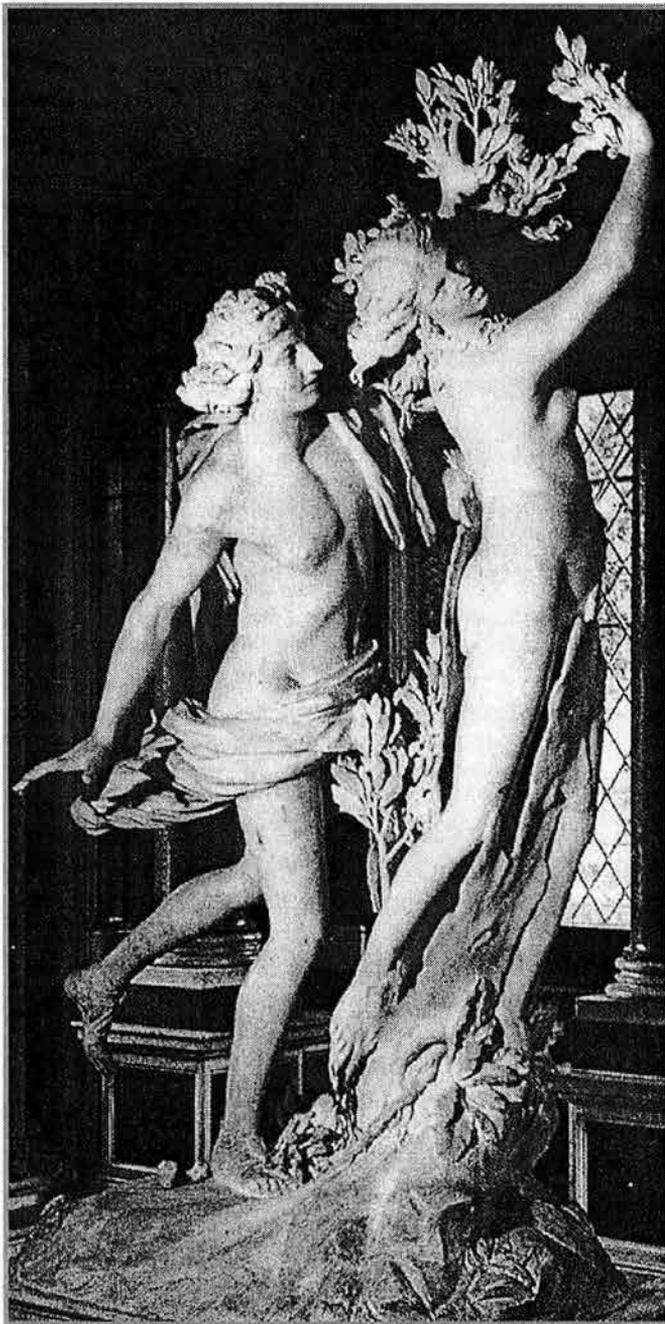
Momento Escultura Románica
Virgen con niño
La Diéje



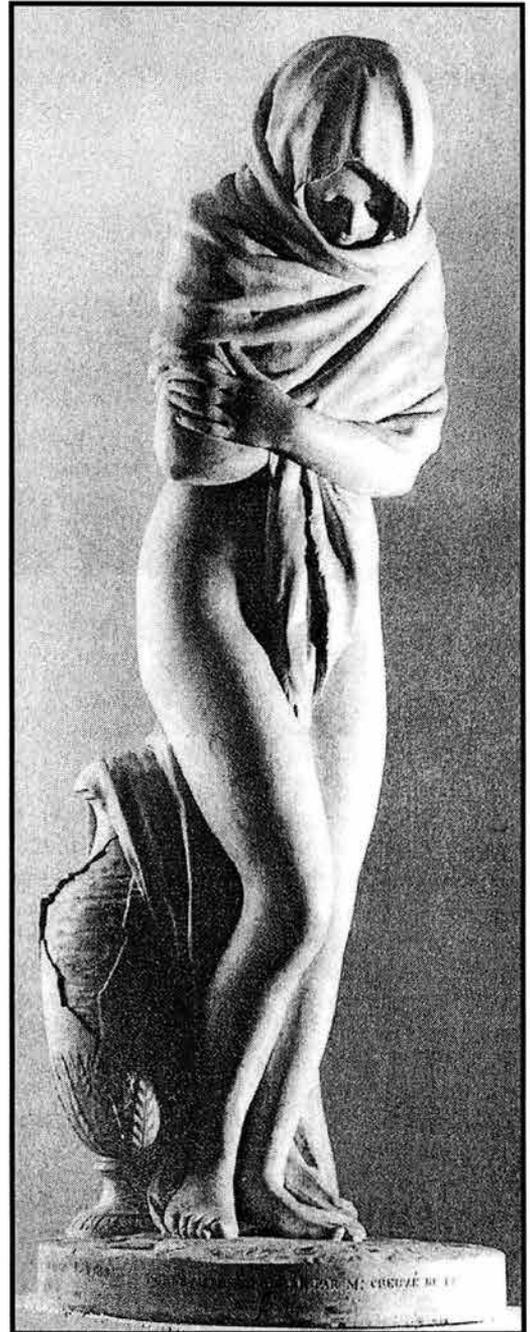
Momento Escultura Renacentista
Prisionero Tumba Julio II
Miguel Ángel



Momento Escultura Manierista
Perseo
Benvenuto Cellini



Momento Escultura Barroca
Apolo y Daphne
Gian Lorenzo Bernini



Momento Escultura Rococó
Alegoría del Invierno
Jean Antoine Houdon



Momento Escultura Siglo XIX
Coronación Napoleón
Claude Ramey



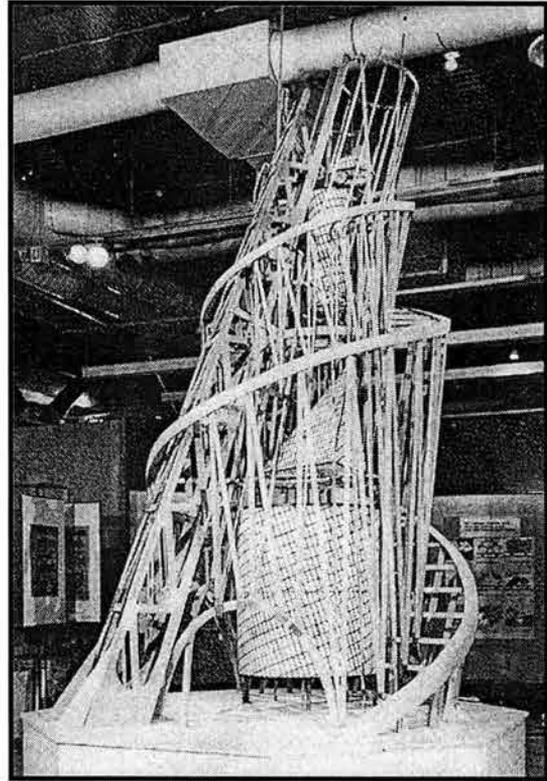
Momento Escultura Siglo XIX
Monumento Madame de Sévigné
Louis Rochet



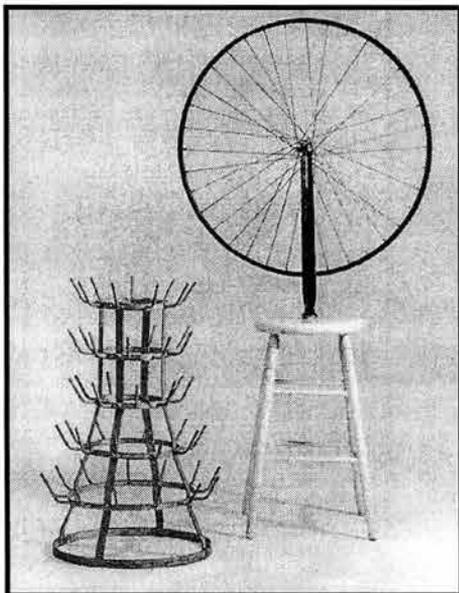
Momento Escultura Siglo XIX
Balzac
Auguste Rodin



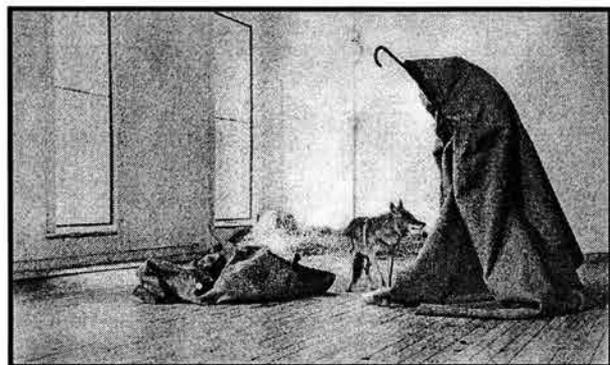
Momento Escultura Siglo XX
Jeannette III
Henri Matisse



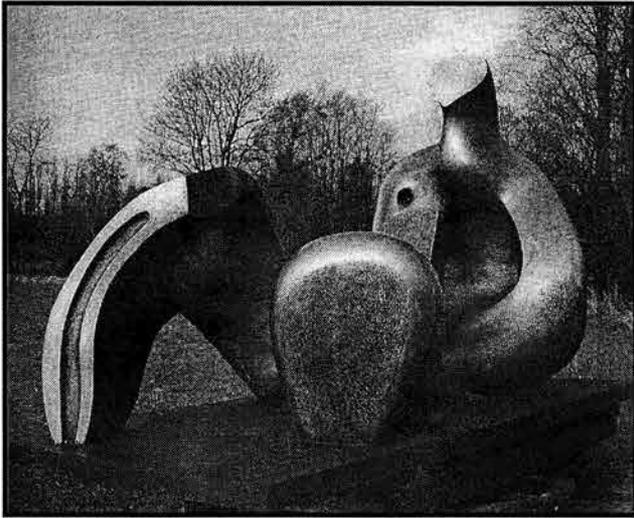
Momento Escultura Siglo XX
Modelo Monumento Tercera Internacional
Vladimir Tatlin



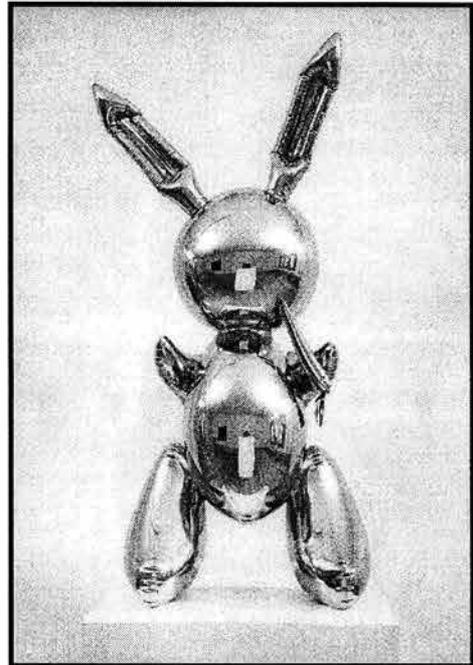
Momento Escultura Siglo XX
Ready Mades
Marcel Duchamp



Momento Escultura Siglo XX
Performance Galería René Block
Joseph Beuys



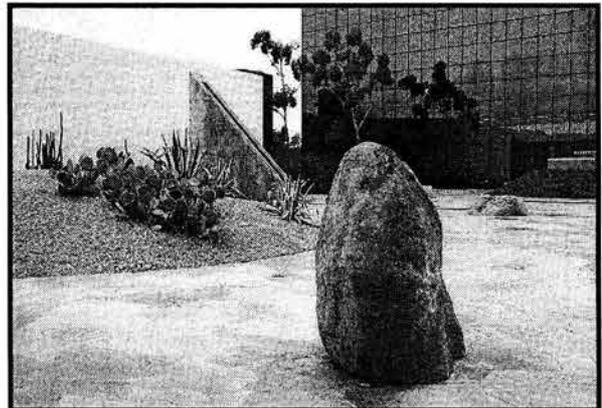
Momento Escultura Siglo XX
Henry Moore



Momento Escultura Siglo XX
Conejo
Jeff Koons



Momento Escultura Siglo XX
Turistas
Duane Hanson



Momento Escultura Siglo XX
Detalle escenario
Isamu Noguchi

2.2.2.- Escultura en México

De la misma manera, y con el mismo objetivo planteado en la Escultura de Occidente, a continuación describo la trayectoria que considero ha tenido la Escultura en México, para crear el escenario que le es propio, destacando al final de cada Momento, algunas tendencias importantes que pudieran servirme para alcanzar la *finalidad de la hipótesis*.

Escenario de la Escultura Mexicana = Momento Prehispánico + Momento de la Conquista + Momento de la Colonia + Momento de la Reforma + Momento del Porfiriato + Momento de la Revolución + Momento del Gobierno Reformista + Momento de los Discursos Actuales.

Del Momento Prehispánico destacaron como rasgos esenciales la función simbólica y espiritual de la escultura, abocada a temas cósmicos tanto de la vida natural como del hombre mismo: por un lado el sol, la luna, la fertilidad, la tierra, el agua, los vientos, y por el otro lado, la muerte, el poder, la integración de lo humano con lo animal. Dentro de este Momento destacaron por su nivel de desarrollo artístico las siguientes culturas: la Olmeca, como grandes ceramistas, escultores de cabezas, de estelas y altares colosales y talladores de piedras finas gracias al desarrollo de una técnica artística depurada, bajo una línea de simplicidad y de realismo sensual, la cual ejerció una función de cultura madre que influenció a las culturas por venir (Teotihuacana, Maya, Zapoteca y Totonaca); la Teotihuacana, como arquitectos monumentales que lograron integrar la pintura, la escultura y la arquitectura, dentro de una simplicidad geométrica y una tendencia a la abstracción lo que les permitió crear una extraña armonía con el paisaje, que nunca perdió de vista la orientación cardinal y simbólica de sus edificios y ciudades; la Maya, que asimiló algunos elementos de la cultura Teotihuacana, como grandes astrónomos, arquitectos, escultores y pintores con una línea geométrico - abstracta y una tendencia artística dinámica, mística y sensual que raya en lo teatral, a la manera de la escultura barroca; y, la Mexica, que destaca como constructora de una simetría y planificación casi perfectas, lo cual se manifiesta en la ciudad de Tenochtitlán con sus canales y soluciones urbanas, dueña de una escultura teomórfica (por ejemplo,

simbolismos de deidades), ceremonial (por ejemplo, altares de cráneos, vasos de corazón y grandes monumentos) y suntuaria (enfocada al lujo y la decoración).⁴³

De este Momento, considerándolo como una pieza clave para la Escultura Mexicana, ya que en los momentos posteriores se ha hecho referencia a ella, tanto como fuente de inspiración original, así como fuente de símbolos y elementos nacionalistas, se pueden destacar las siguientes tendencias:

Primera, la inclinación a la perfección técnica y al empleo de los *conocimientos* formales (Matemáticas y Geometría) para expresar el orden del universo como ellos lo concebían. Segunda, la función de la escultura como expresión y sustento de una ideología dominante que se tradujo en esculturas teomórficas, ceremoniales y suntuarias. Tercera, la integración de lo humano con lo animal (por ejemplo, la Cuatlicue) . Cuarta, el empleo y el logro de formas contundentes con tendencias a la geometrización y a la abstracción (por ejemplo, las esculturas de la pirámide de Quetzalcóatl en Teotihuacán).

En el Momento de la Conquista, por el nivel de violencia y de imposición cultural, vino una detención del movimiento escultórico marcado por una serie de cambios culturales cuyo angustioso y sufrido proceso fue tema de la escultura venidera.

En el Momento de la Colonia se manifestó la imposición y el predominio de las formas escultóricas europeas con un lento proceso de sincretismo cultural, que también influyó de manera total todos los procesos escultóricos futuros; los españoles trajeron las influencias de la Escultura Occidental típicas de los Momentos Gótico, Renacentista y Barroco, que se manifestaron, como era obvio, en la construcción de catedrales, iglesias y capillas, particularmente en las portadas de los templos, las puertas, las sillerías y los órganos, utilizando la piedra, la madera, el ónix, el granito, el marfil, el hueso, el estuco, la cerámica y los metales finos, la escultura desarrolló figuras de vírgenes, de la sagrada familia, del niño Jesús, de santos, de ángeles y de cuerpos humanos con vestiduras góticas;

⁴³ Raúl Flores. *Arte mexicano. Época prehispánica*, p. 5-254

el trabajo fue ejecutado por indios que copiaban las ideas, los modelos y los objetos que los españoles importaban de Europa, estableciéndose oficios, principalmente, de escultores, carpinteros, entalladores, ensambladores y violeros, que para obtener el trabajo debían pasar exámenes; los mexicas ejecutaron esta labor sin comprender, ni la cultura europea, ni la pretensión de los españoles, relacionando sus propias creencias y costumbres con las propuestas que les exigían los conquistadores, impregnando de una visión propia, principalmente, los temas de la tortura, la pasión de Cristo y la flaqueza del espíritu humano; en este Momento resalta el estilo Plateresco y el Churrigueresco; la escultura crea figuras de pie cuyo eje podía ser recto, curvo o en “S”, y, cuando deseaban expresar dinamismo, el escultor modelaba una de las piernas adelantada; se manifestó una religiosidad exacerbada, un sentido heroico de la vida y un humanismo ligado al misticismo.⁴⁴

En el Momento de la Reforma, después de que desde 1810 la escultura no había tenido ninguna manifestación importante, por la violencia que caracterizó a este período, y por el hecho de que la escultura en general sólo florece bajo una cultura madura, comenzaron a aparecer obras que importaban el canon académico de Europa, pero bajo un nacionalismo que inició la lucha para obtener una escultura mexicana, dado que se dio la oportunidad de romper con lo europeo (Napoleón Bonaparte); también apareció una revaloración, tanto por mexicanos como extranjeros, de la cultura mexicana; es importante hacer notar que la lucha, tanto cultural como política, se dio entre los mismos españoles (los nacidos en México contra los nativos españoles). Se inició un intento por actualizar la Academia de San Carlos (fundada en 1783 por Carlos III) incluyendo estudios de la Anatomía con modelo vivo, modelado, vaciado en yeso, tallado en mármol y dibujo antiguo; se dio la oportunidad de crear algunas obras a escultores mexicanos, elaborando figuras de Cristóbal Colón, Moctezuma, la Malinche, Iturbide, etc.⁴⁵

El Momento del Porfiriato se dio cuando el México Independiente manifestó su riqueza y su poder, dándose bajo el gobierno de Don Porfirio Díaz, quien encargó la

⁴⁴ Pedro Rojas. *Historia general del arte mexicano. Época colonial*, p. 68-73

⁴⁵ Raquel Tibol. *Historia general del arte mexicano. Época moderna y contemporánea*, p. 80-89

creación de obras monumentales a los europeos bajo una tendencia afrancesada, convirtiendo estos encargos en toda una institución; por ejemplo, se encargó la creación de la estatua de Cristóbal Colón, que actualmente se encuentra en el Paseo de la Reforma, al escultor francés Carlos Codier. Ante esta situación, algunos escultores mexicanos realizaron obras importantes dentro de un Romanticismo afrancesado, por ejemplo el escultor Jesús Contreras ejecutó los famosos mármoles del Alameda cuyas contorsiones simbólicas fueron inspiradas en las esculturas de Rodin.⁴⁶

El Momento de la Revolución se dio en dos lapsos: el de la revolución armada y el del gobierno revolucionario. Dentro del primer lapso, debido a los graves problemas sociopolíticos que vivió el país, no se desarrolló la escultura pero comenzaron a manifestarse las inquietudes que más tarde conformarían la ideología de los artistas. Estas inquietudes terminaron por enfrentarse a la estética porfirista en tres direcciones importantes: primera, asimilar las nuevas tendencias que evolucionaban en Europa (lo cual se acentuó por causa de que los artistas viajaron al extranjero); segunda, la búsqueda de elementos nacionalistas para integrarlos al arte; y, tercero, el empleo del arte como un instrumento de crítica contra la organización social del país.⁴⁷ El inicio del segundo lapso se puede establecer a partir de que el nuevo gobierno que surgió de la revolución comenzó a manifestar su poder. Primero, con la reforma educativa de José Vasconcelos, que fundamentó en un programa cultural orientado por tres directrices: la reivindicación de lo creado por el indio americano, el antiimperialismo y la creación de un arte humanista de primer orden;⁴⁸ con este programa fomentó la creación de un arte monumental, cívico, de servicio público y nacionalista. Segundo, a partir del intento de manejar una estética diferente a la europea, el trabajo artístico se fundamentó en cuatro fuentes: el indigenismo (resaltando los temas prehispánicos y la utilización del campesino), el arte colonial (resaltando la idea de que todo lo que se esculpe o se pinta debe ser útil al pueblo), lo popular (resaltando el genio del pueblo que se manifestaba en la talla, modelado y organización de volúmenes que se

⁴⁶ Raquel Tibol. *Op. cit.*, p. 107-108

⁴⁷ Mario Monteforte Toledo. *Piedras vivas*, p. 180

⁴⁸ Mario Monteforte Toledo. *Op. cit.*, p. 193

expresaban en la cerámica, los juguetes y la elaboración de objetos religiosos), y la ideología política (la cual resaltó todos los hechos históricos que servían a los intereses del gobierno revolucionario).⁴⁹ El programa cultural de Vasconcelos y las cuatro fuentes de la estética de este lapso condujeron a que la vida artística en México se sustentara en el binomio estado – artista y en una intensa búsqueda de la identidad mexicana, lo cual se manifestó con un vigoroso naturalismo, el manejo de volúmenes rotundos y monumentales con un acento en el ámbito étnico, para aterrizar en una tendencia Realista y Simbolista. Posteriormente, en este segundo lapso, el gobierno revolucionario enfocó sus intereses hacia la creación de las escuelas de arte al aire libre, con la intención de abrir las puertas de la enseñanza plástica al pueblo, inculcarle el realismo y el amor por los tipos y temas nacionales, animarlo a emprender obras de proporciones gigantes y vincular a los artistas con la lucha política y social.⁵⁰ Los escultores que iniciaron la renovación de la escultura en este Momento fueron Manuel Centurión, Fidias Elizondo, José María Fernández Urbina e Ignacio Asúnsolo. El escultor que dio origen a la Escuela de Talla Directa fue Guillermo Ruiz; de este movimiento académico surgió la primera generación conformada por escultores como Oliverio Martínez, Carlos Bracho, Federico Canessi y Luis Ortiz Monasterio; dentro de esta generación destaca el caso singular de Mardonio Magaña por su trabajo de tintes populares de talla en madera. Dentro de la segunda generación de este movimiento se encuentran escultores como Juan Cruz, Fidencio Castillo y Francisco Zúñiga. Dentro de estos artistas, el gobierno revolucionario siempre se inclinó preferentemente sobre alguna figura a la que consideró como escultor oficial. Dentro de los iniciadores la figura oficial fue Ignacio Asúnsolo, cuyo estilo partió de la figura humana con caracteres físicos locales sin desligarse del academicismo europeo, lo cual expresó en el monumento a la Patria del Castillo de Chapultepec (ciudad de México), El héroe de Nacozari y muchas estatuas del edificio de la Secretaría de Educación Pública (ciudad de México). Guillermo Ruiz como principal representante y fundador de la Escuela de Escultura y Talla Directa realizó obras como el Morelos (Pátzcuaro), el general Mariano Escobedo (Monterrey) y el monumento a la Reforma (Michoacán). Dentro de la primera generación la figura oficial fue Luis Ortiz

⁴⁹ Mario Monteforte Toledo. *Op. cit.*, p. 193-194

⁵⁰ Mario Monteforte Toledo. *Op. cit.*, p. 202

Monasterio el cual creó un hermetismo simbólico a partir de la descomposición, subversión y reorganización de los elementos importantes de la escultura griega, egipcia y mexicana, lo cual expresó, por ejemplo en: la Fuente de Nezahualcóyotl en Chapultepec (ciudad de México), el monumento a la Madre (ciudad de México) y los relieves del edificio de la Escuela Nacional de Maestros (ciudad de México).⁵¹

De este Momento, se pueden destacar las siguientes tendencias:

Primera, la asimilación de los *conocimientos* plasmados en las obras escultóricas de otros pueblos para aplicarlos a los fines de la revolución (por ejemplo, el monumento a la Patria del Castillo de Chapultepec). Segunda, dentro de este proceso de asimilación y aplicación la posibilidad que existe de crear obras originales (por ejemplo, el Morelos en Pátzcuaro). Tercera, la necesidad de incluir elementos nacionalistas, que se manifestó en una tendencia naturalista con un acento en lo étnico (por ejemplo, Razas de Luis Ortiz Monasterio). Cuarta, la valoración del genio de las producciones artesanales del pueblo mexicano (por ejemplo, el caso del escultor Mardonio Magaña). Quinta, la relación establecida entre el estado y los artistas, lo cual provocó un arte cívico de servicio público que inició bajo los auspicios de José Vasconcelos.

El Momento del Gobierno Reformista se manifestó cuando el gobierno revolucionario alcanzó una estabilidad que lo convirtió en el sostenedor de un status quo y no ya en el propulsor de un cambio. Durante este período se hicieron dos tipos de escultura, la de la llamada Escuela Tradicional y la de las nuevas tendencias de la estética contemporánea que trajeron los escultores mexicanos que viajaron al extranjero. Estos últimos, por su parte, importaron una estética propia de movimientos escultóricos que se dieron en Europa desde principios de siglo. En este Momento influyeron fuertemente: la transición que generó la segunda guerra mundial, éstas y otras nuevas tendencias de la escultura que llegaron a nuestro país por medio de los escultores que emigraron de Europa

⁵¹ Mario Monteforte Toledo. *Op. cit.*, p. 200-207

y, por último, los inicios de la fuerte influencia cultural que generó Estados Unidos de Norteamérica sobre nuestro país (la cual tuvo su momento culminante en los años sesentas). Al mismo tiempo, el gobierno, por su parte, intentando defender su posición e ideología fundó el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura como el mayor aparato ideológico del estado en el campo de la cultura artística con los propósitos de: desarrollar un arte propio, conocer el arte universal y proteger el arte nacional. Ante esto, los artistas independientes reaccionaron formando el Bloque Nacional de Artistas y el Frente Nacional de Artes Plásticas sustentados en el manejo de las corrientes vanguardistas de la estética europea y americana. El INBA se burocratizó, se construyeron museos y la política constructora del régimen de Alemán inició el auge de la Integración Plástica, cuya meta era llegar a un arte integrado de verdadero estilo mexicano, por medio de una unidad expresiva que en este caso fue la Arquitectura.⁵² La estética debía partir de la estructura espacial y no de cualquier añadido que no formara parte de la concepción original.⁵³ La obra más importante de esta integración fue la Ciudad Universitaria. Se acentuó la influencia de la cultura norteamericana aportando nuevos artistas y nuevas tendencias las cuales se pueden resumir en cuatro direcciones principales: la realista figurativa, la neorrealista con tendencias abstractas, la expresionista y la abstracta.⁵⁴ Sumados a estas tendencias, se dieron en nuestro país movimientos artísticos centrados en el Geometrismo, en el Arte Cinético, en el Op Art, en el Minimal Art y en el Conceptualismo. Estos nuevos movimientos junto con los desafíos político - sociales que se dieron en 1968 provocaron que el gobierno adoptara una actitud centrada en la preservación de su régimen, generando un lenguaje de apertura democrática, creando el Consejo Nacional de las Artes y financiando el proyecto de la Ruta de la Amistad. Todo lo cual coadyuvó a que la escultura en nuestro país quedará dominada por cuatro características: el alejamiento de la estética figurativa, el alejamiento de la intención política, la tendencia monumental integrada a la arquitectura y la aparición de la mujer como protagonista.⁵⁵ Finalmente el estado comenzó a financiar obras con estas nuevas tendencias

⁵² Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. *Escultura mexicana. De la academia a la instalación*. p. 253

⁵³ *Ibidem*, p. 246

⁵⁴ Mario Monteforte Toledo. *Op. cit.*, p. 232

⁵⁵ Mario Monteforte Toledo. *Op. cit.*, p. 246

como por ejemplo el Espacio Escultórico. Dentro de los escultores de la Escuela Tradicional se pueden mencionar Juan Olaguíbel, Luis Ortiz Monasterio, Miguel Miramontes, Tomás Chávez Morado, Francisco Zúñiga y Juan Cruz. Dentro de los artistas que introdujeron las nuevas tendencias de la estética contemporánea se pueden mencionar a Rufino Tamayo, a Manuel Felguérez, a José Luis Cuevas y a Alberto Gironella. Uno de los artistas extranjeros más importantes, porque influyó en las manifestaciones escultóricas posteriores, fue Mathías Goeritz. Otro caso importante, aunque no estuvo en México, porque su obra dio una lección a los artistas mexicanos acerca de lo que se puede hacer con la inspiración en el pasado prehispánico, fue Henri Moore. Dentro de los artistas que intervinieron en el movimiento de la Integración Plástica se encuentran David Alfaro Siqueiros, Tomás Chávez Morado, Francisco Zúñiga y Diego Rivera. Dentro del movimiento Neorrealista con tintes abstractos, Geles Cabrera y María Elena Delgado. Dentro del movimiento expresionista, Francisco Marín, Charlotte Yazbek, Tosia de Rubinstein. Dentro del movimiento abstracto, Germán Cueto, Jiménez Botey, Herbert Hoffman, Waldemar Sjolander, Olivier Seguin, Manuel Felguérez y Mathías Goeritz. Dentro del Geometrismo, Sebastián y Hersúa. Dentro del Cinetismo, Federico Silva, Mallard y Lorraine Pinto. Dentro del Op Art, Feliciano Béjar. Dentro de la escultura monumental, Helen Escobedo, González Gortázar y Jorge Dubón. Los artistas encargados de la labor principal del Espacio Escultórico fueron Helen Escobedo, Manuel Felguérez, Mathías Goeritz, Hersúa, Sebastián y Federico Silva.⁵⁶

Las tendencias que se pueden destacar de este Momento son los siguientes:

Primera, la importancia que tiene en la estética nacional: la estética del arte occidental (por ejemplo, todas las vanguardias del siglo XX), la llegada de artistas extranjeros como representantes de los movimientos artísticos de esta estética (por ejemplo, Mathías Goeritz) y los cambios generados por los escultores mexicanos que viajan al extranjero (por ejemplo, Manuel Felguérez). Segunda, la consideración del arte como un arma ideológica para preservar el gobierno (por ejemplo, el Espacio Escultórico de Ciudad Universitaria como resultado de la apertura democrática del gobierno). Tercera, la constante

⁵⁶ Mario Monteforte Toledo. *Op. cit.*, p. 200-247

formación de grupos para lograr un mayor acceso a los recursos, alcanzar la posibilidad de acceder a los espacios urbanos y poder ejercer una fuerza política (por ejemplo, los grupos artísticos integrados durante los años setentas). Cuarta, la integración de disciplinas artísticas (por ejemplo, la Ciudad Universitaria). Quinta, los cambios en las posturas del gobierno pueden generar un cambio en las corrientes artísticas que reciben su apoyo y sus recursos (por ejemplo, la Ruta de la Amistad). Sexta, la aparición de la mujer en el ámbito de la escultura ha abierto la posibilidad de abordar la escultura con una temática renovada (por ejemplo, Pareja de María Elena Delgado).

El Momento de los Discursos Actuales toma como algunas de sus fuentes de inspiración: la rabia y el descontento social que provocó el movimiento estudiantil de 1968 y la trágica manera en que culminó, lo cual tuvo como una de sus manifestaciones la desacralización de la obra de arte y un desprecio hacia los sistemas de distribución y comercialización del arte; otra fuente de inspiración la constituyó el manifiesto de la Arquitectura Emocional de Mathías Goeritz, dentro del cual se exige “que la arquitectura – escultura posea un sentido de vivencia corporal y sensitiva”,⁵⁷ “... estas obras se pueden definir como extraños híbridos que irrumpen en la memoria de la arquitectura y sugieren la necesidad de un contenido simbólico capaz de provocar en el espectador emoción o identificación de las formas como representaciones metafísicas... todo esto se relaciona con el surgimiento en Estados Unidos y Gran Bretaña de la estructura primaria o del Minimalismo”,⁵⁸ lo cual tuvo como una de sus manifestaciones la creación de ambientes urbanos y el Geometrismo; y, una fuente más de inspiración fue el impacto que tuvo en nuestro país la estética norteamericana, la cual aportó al proceso creativo de la escultura un énfasis en la intención, en la propuesta, en el aseguramiento de utilizar el material adecuado para formalizar el concepto, en la función de la obra y, en algunos casos, en colocar la finalidad de la obra en la experiencia cognoscitiva del receptor. Estas fuentes de inspiración aterrizaron en la realización de los trabajos artísticos de manera colectiva, con una fuerte reflexión enfocada hacia el proceso de producción, lo cual inclinó las tendencias a romper

⁵⁷ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. *Op. cit.*, p. 342

⁵⁸ Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. *Arquitectura Emocional*. Rita Eder, p. 72

con la manera tradicional de producir objetos artísticos, lo que coadyuvó a buscar nuevas maneras dentro de las estéticas contemporáneas para aterrizar en la creación de ambientes y espacios para ser vividos. El trabajo colectivo generó la aparición de grupos artísticos tales como Proceso Pentágono, Tepito Arte Acá y Arte Otro. Estos grupos crearon propuestas a partir de una producción colectiva sustentadas en la búsqueda de formas heterodoxas, instalándolas en la calle con la intención de funcionar como obras reflexivas y de transformación social. Otras tendencias que se manifiestan en otros escultores fueron por ejemplo: el regreso a una posición individualista en la que se recuperó el objeto artístico tradicional, pero concibiéndolo como un “objeto herido”,⁵⁹ la tendencia a conservar las maneras de la tradición escultórica; la *Instalación* como práctica contingente de la escultura, la cual pretende vincular los conceptos de arte con los conceptos vida y los conceptos de arte como creación con los de arte como actividad cognoscitiva; la relación del campo natural con el campo escultórico, resaltando el vínculo del hombre con la naturaleza; y, por último, el *Arte Alternativo* principalmente caracterizado por emplear varias disciplinas artísticas al mismo tiempo y por difundirse en espacios alternativos a los del gobierno y sus museos y a los de la iniciativa privada. Algunos artistas importantes que destacan en este Momento son: dentro del grupo Proceso Pentágono, las figuras de Felipe Ehrenberg y Carlos Finck con una preocupación político social; dentro de los grupos que se formaron bajo la influencia de la Arquitectura Emocional destaca el grupo Arte Otro con las figuras de Sebastián y Hersúa; dentro los escultores que recuperaron el “objeto herido” destacan Javier Marín y Francisco Toledo; dentro de los que conservan la tradición escultórica destaca el caso de Jorge Yázpik; dentro de los artistas que realizan instalaciones destaca la figura de Gabriel Orozco; dentro de los artistas que emplean la relación del campo natural con el campo escultórico se puede mencionar a Kyoto Ota; y, finalmente, dentro del *Arte Alternativo* destaca Abraham Cruzvillegas.

Las tendencias que de este Momento pueden resaltarse son las siguientes:

⁵⁹ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. *Op. cit.*, p. 344

Primera, la fuerza que tienen en las temáticas artísticas, los movimientos de protesta que se manifiestan contra la cultura en general (por ejemplo, Vínculo de Kyoto Ota), Segunda, la posibilidad de romper con la manera de concebir y dominar el espacio (por ejemplo, la “instalación como práctica contingente de la escultura”,⁶⁰ la que considera al espacio como una oportunidad en la cual se integran el arte y la vida, para generar un manejo empírico del espacio y del tiempo). Tercera, un nuevo enfoque del arte que pone su finalidad en la *experiencia cognoscitiva* (por ejemplo: Lluvia Ácida de Helen Escobedo). Cuarta, el manejo de una temática que hace referencia a la relación hombre - naturaleza (por ejemplo, Nórdico de Kyoto Ota). Quinta, cierta tendencia a retomar la tradición escultórica (por ejemplo, Jorge Yázpik). Sexta, la necesidad de encontrar espacios alternativos a los que ofrece el gobierno y la iniciativa privada.⁶¹

Considerando la importancia que obviamente tiene la escultura en México para el contexto de elaboración de esta propuesta escultórica, considero importante resaltar los siguientes comentarios:

∇ La escultura, en general, en nuestro país ha tenido dos grandes épocas la de las culturas prehispánicas y la del siglo XX.

∇ En la del siglo XX han tenido relevancia tres fuerzas que inspiran el movimiento escultórico: primero, el afán de encontrar un estilo nacional, segundo, la búsqueda de elementos artísticos, estéticos y temáticos originales dentro de la gran tradición prehispánica, y, tercero, la necesidad de mantenerse actualizado y creando soluciones que respondieran a las influencias de las nuevas corrientes que exportaron al mundo tanto Europa, como Estados Unidos de Norteamérica, con las cuales infundieron admiración y respeto.

⁶⁰ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. *Op. cit.*, p. 347

⁶¹ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. *Op. cit.*, p. 339-351



Cultura olmeca
Cabeza monolítica



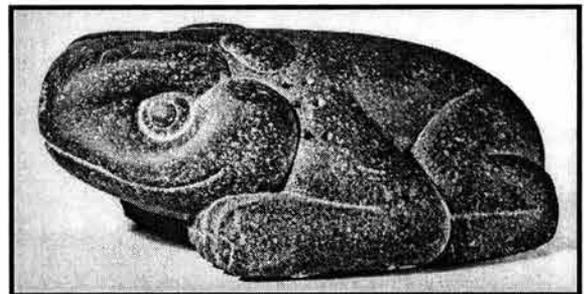
Cultura teotihuacana
Pirámide de Tláloc y Quetzalcóatl



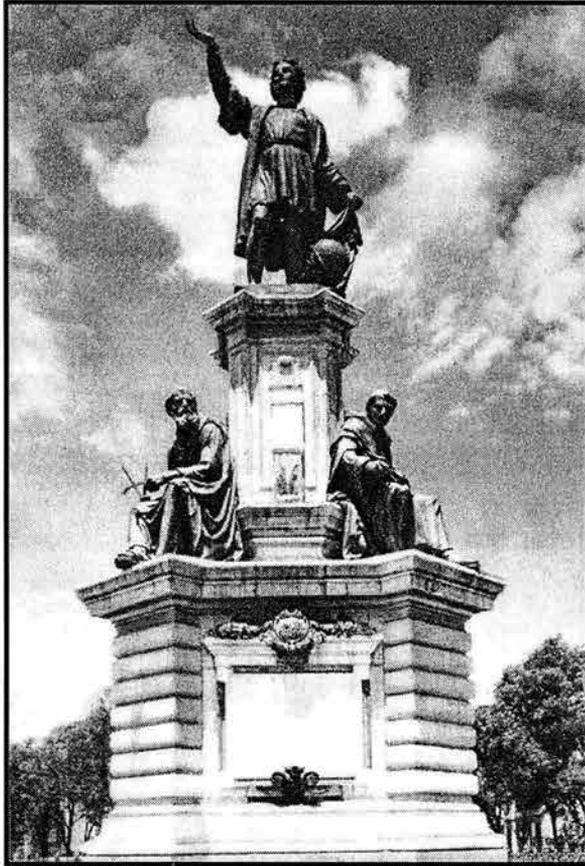
Cultura maya
Figurilla de barro cocido



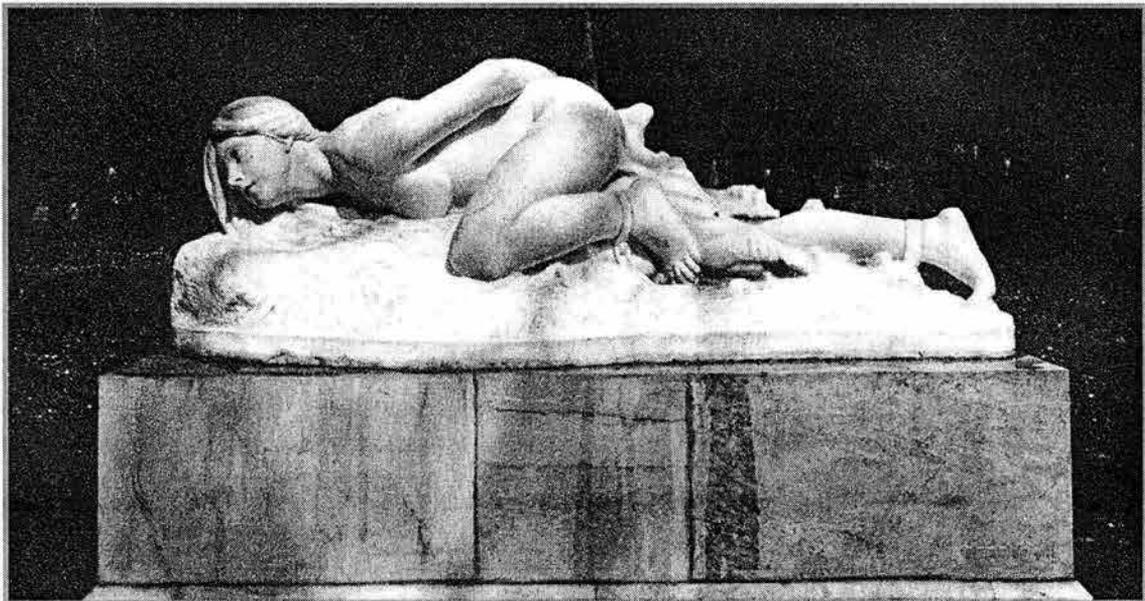
Cultura totonaca
Palma



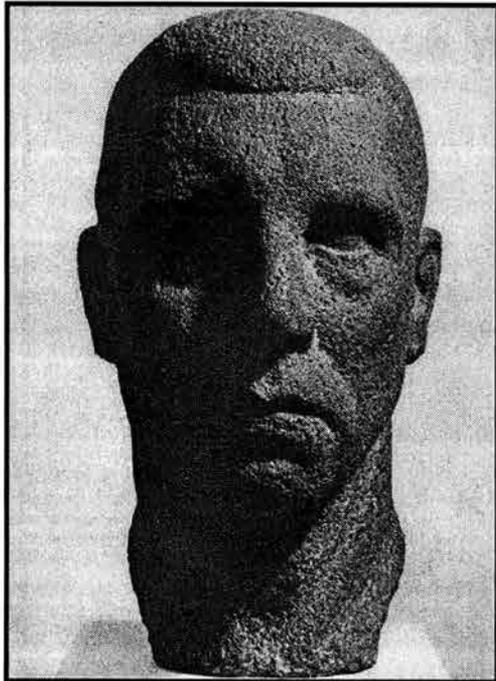
Cultura azteca
Rana



Momento Escultura Porfiriato
Monumento a Colón
Carlos Cordier



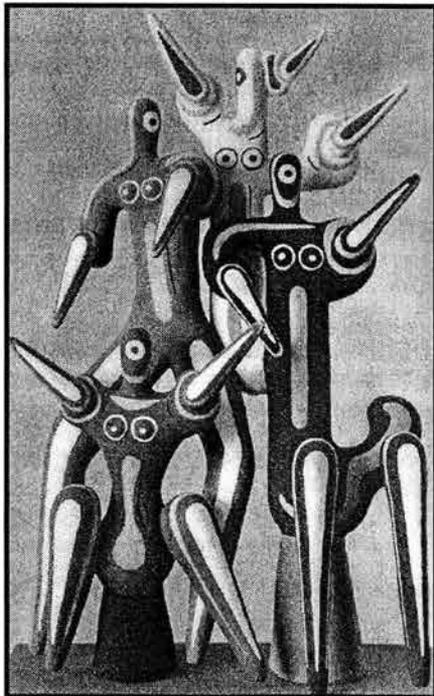
Momento Escultura del Porfiriato
Malgré tout
Jesús F. Contreras



Momento Escultura de la Revolución
Goitia
Ignacio Asúnsolo



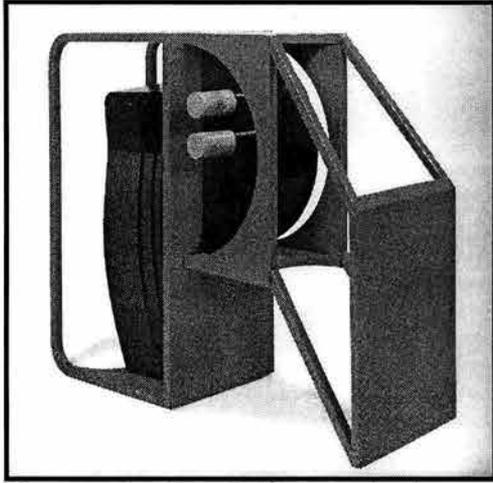
Momento Escultura de la Revolución
Monumento a Morelos
Guillermo Ruiz



Momento Escultura de la Revolución
Grupo
Ruiz Ortiz Monasterio



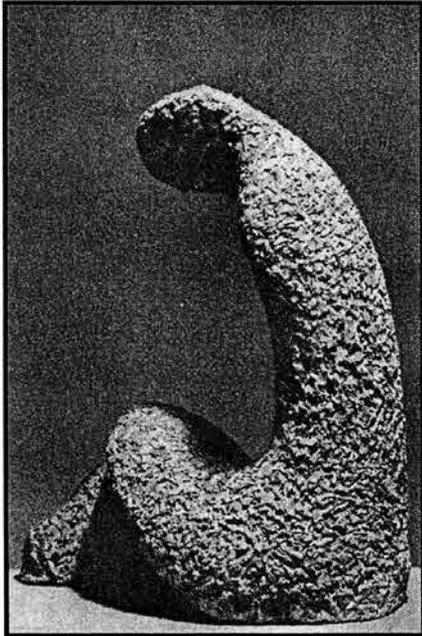
Momento Escultura del Gobierno Reformista
Escuela Tradicional
Tomás Chávez Morado



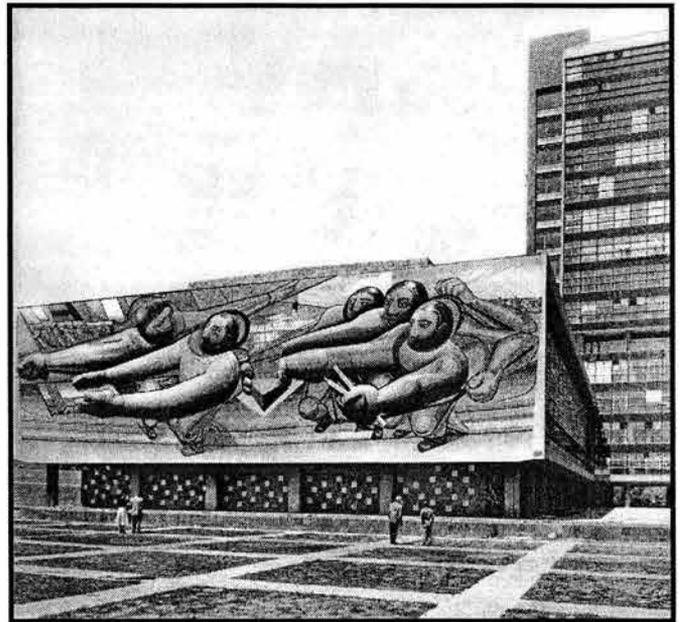
Momento Escultura Gobierno Reformista
Sin Título
Manuel Felguérez



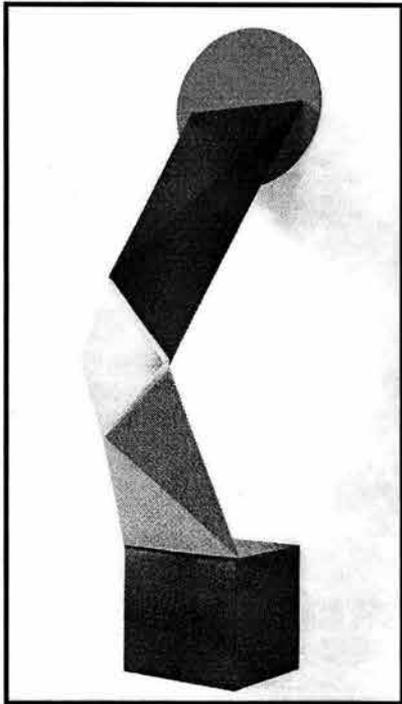
Momento Escultura Gobierno Reformista
El animal herido
Mathías Goeritz



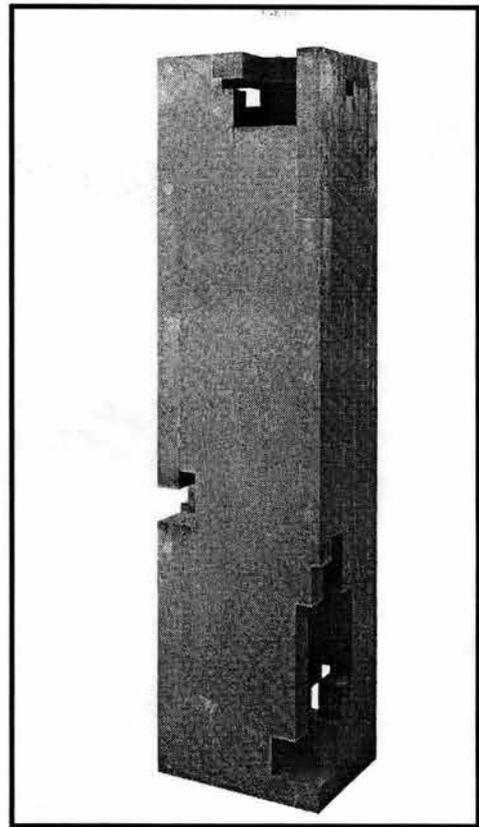
Momento Escultura Gobierno Reformista
Mujer sentada
Geles Cabrera



Momento Escultura Gobierno Reformista
Rectoría Ciudad Universitaria
David Alfaro Siqueiros



Momento Escultura Discursos Actuales
Estructura de puente
Sebastián



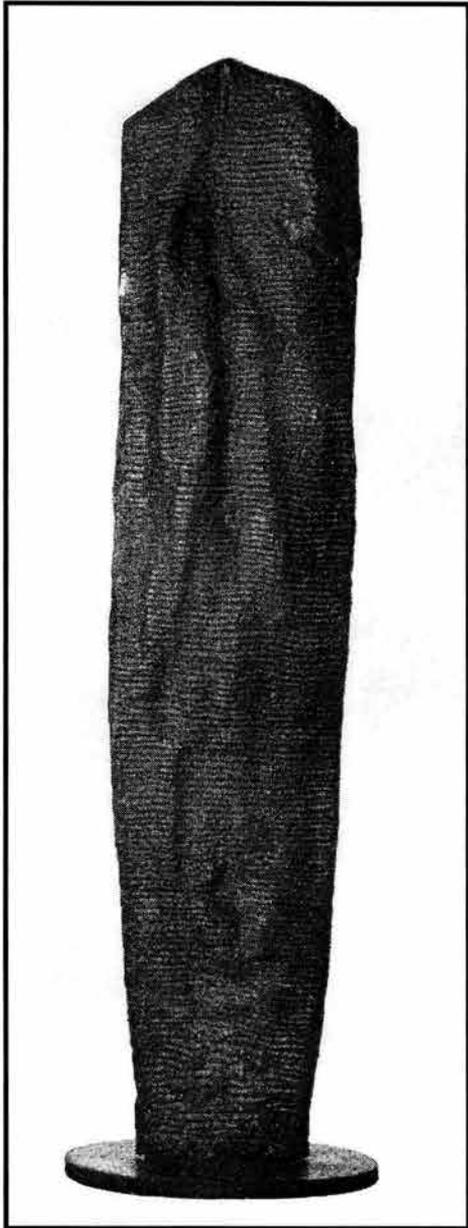
Momento Escultura Discursos Actuales
Sin título
Jorge Yázpik



Momento Escultura Discursos Actuales
Sin título
Javier Marín



Momento Escultura Discursos Actuales
Liebre
Francisco Toledo



Momento Escultura Discursos Actuales
La aurora
Kiyoto Ota



Momento Escultura Discursos Actuales
Los refugiados
Helen Escobedo



Momento Escultura Discursos Actuales
Citroën BS alterado
Gabriel Orozco

2.2.3.- Situación sociopolítica de México

De acuerdo a la *metodología*, para esclarecer algunos elementos que pudieran ayudarme a clarificar la *poética de la propuesta*, a continuación describo la situación que he vivido en México y dentro la cual me he formado como persona interesada en la escultura, destacando del pasado solamente aquellas tendencias que en la vida actual siguen teniendo relevancia y acentuando las tendencias que se dieron a lo largo del siglo XX.

Dentro de los antecedentes que determinan la situación sociopolítica con la que nace el siglo XX, considero importante destacar las siguientes tendencias: a la centralización del poder y de la riqueza; al fuerte arraigo con lo religioso, lo cual le da un lugar preponderante a la religión cristiana; a la hispanización que determinó la cultura actual; a generar una vida política restringida para sostener un régimen dictatorial; y, a establecer las bases para fundamentar un estado moderno ideado bajo los modelos europeos.⁶²

La ideología que domina al inicio del siglo XX se puede sintetizar con las siguientes tendencias: a imponer la autoridad por el temor; a restringir la libertad de todos los sectores hacia la autoridad dictatorial; y, a convencer al pueblo de que la prosperidad de los de arriba era lo que mejor convenía a los de abajo.⁶³

Dentro de la primera mitad del siglo XX se destacan tres Momentos: el primero, que fue el Momento de la destrucción, se caracterizó por una intensa guerra que pareció no conducir a ningún lado y la aparición de una serie de caudillos que enarbolaban principios que iban desde la democracia hasta el comunismo cuya finalidad fue acabar con el Porfiriato; el segundo, que fue el Momento reformista, dentro del cual se estableció un gobierno centralizado que buscó rescatar los ideales democráticos de Porfirio Díaz, se estableció el Partido Nacional Revolucionario (que después será el PRI), se inició la Reforma Agraria y las organizaciones obreras, se reestructuraron la educación y la cultura y, por último, se dio

⁶² Daniel Cosío Villegas/ Ignacio Bernal/ Alejandra Moreno Toscano/ Luis González. *Historia mínima de México*, p. 1-134

⁶³ Mario Monteforte Toledo. *Op. cit.*, p. 151

la Expropiación Petrolera; y el tercero, que fue el Momento de la consolidación, se caracterizó por el afianzamiento del PRI en el poder, convencidos de ser los herederos de la revolución, lo cual llevó a una estabilidad económica que hizo posible la aparición del llamado Milagro Mexicano.⁶⁴

Las tendencias dominantes durante la primera mitad del siglo XX fueron: una toma de conciencia de la nacionalidad entre todas las clases sociales; la aspiración a una justicia social que distribuyera la riqueza de manera equitativa entre todos los sectores sociales; la aceleración del desarrollo capitalista; la creencia de que una economía cerrada y protegida era lo que más convenía para alcanzar la riqueza del país; y, una política exterior fundamentada en un nacionalismo.

Dentro de la segunda mitad del siglo XX se destacaron dos Momentos: el primero, que se caracterizó por el derrumbe político del PRI, el cual inició con los movimientos estudiantiles del 68, dejando ver que la estructura total del sistema había sido rebasada y no respondía ya a las necesidades que expresaba la aparición de una nueva realidad, manifestándose esta crisis con una cadena de sexenios que luchaban inútilmente por salvar la situación y que provocó, al final, una guerra interna entre los llamados dinosaurios y un grupo de jóvenes encabezados por Carlos Salinas de Gortari que lograron sembrar las bases para una aparente entrada de México al primer mundo intentando recobrar, con resultados catastróficos, el Milagro Mexicano y culminó cuando un partido de oposición logra ganar las elecciones presidenciales; y el segundo, que se caracterizó por el derrumbe económico del Milagro Mexicano, que se hizo evidente por la devaluación constante del peso, el aumento del desempleo, la falta de recursos para el adecuado crecimiento de todos los sectores del país, el abandono del campo, los altos índices de crecimiento de la población urbana, la incapacidad de dar servicios básicos a la población, el crecimiento desmedido de la deuda externa, etc.⁶⁵

⁶⁴ Eduardo Blanquel. *Historia mínima de México*, p. 135-156

⁶⁵ Daniel Cosío Villegas/ Lorenzo Meyer. *Historia mínima de México*, p. 157-179

La ideología que domina durante la segunda mitad del siglo XX operó bajo las siguientes tendencias: a confiar en que la política neoliberal y por tanto la apertura del país hacia el extranjero, colocaría a México como un país del primer mundo; a creer que para la lograr lo anterior era necesaria la modernización del país, para lo cual se requirió de una renovación tecnológica de todos los sectores y de la apertura democrática; a enfocar el objetivo de la economía hacia la rentabilidad de la inversión privada y a la acumulación del capital; y, a entrar de lleno en el proceso de globalización.

Dentro de los inicios del siglo XXI se da la guerra de poder entre tres grupos: uno que podría considerarse como conservador (PRI y reyezuelos creados por el Sistema anterior), otro que podría considerarse como liberal (PAN, representado principalmente por el nuevo presidente Vicente Fox Quesada, la iniciativa privada y Estados Unidos) y uno más, que surge de la fractura del grupo conservador que se mantiene aprovechando los errores cometidos por los otros dos grupos y que no define claramente sus intenciones (PRD y partidos menores). Dentro de esta guerra se dan opiniones encontradas que impiden la reestructuración del país por el exacerbado conflicto de intereses.

La ideología dominante con la que inicia el siglo XXI presenta las siguientes tendencias: a vivir bajo la sombra de la crisis; a creer que la apertura democrática triunfó porque hubo un cambio de partido en el poder; a reconocer abiertamente por parte del gobierno la dependencia de los Estados Unidos de Norteamérica; y, a confiar el apoyo de la fuerza política en la publicidad que se hace en los medios masivos de comunicación.

La realidad que vive el arte en México y la ideología con que inicia el siglo XXI, en mi caso personal, se manifiesta de la siguiente manera:

∇ Para poder trabajar en la escultura dependo de lo que gano en actividades periféricas o en actividades ajenas al arte, lo que me ha permitido involucrarme en proyectos de investigación teóricos de mi propio interés.

∇ La manera en que me afecta esta situación en el desarrollo de mi trabajo relacionado con la escultura es que el avance es muy lento, tanto en la realización de la obra, como en la investigación teórica.

2.2.4.- Academia de San Carlos

Uno de los pasos más importantes de esta *metodología* diseñada para esta tesis fue destacar los conocimientos teórico - prácticos que experimenté y asimilé durante mi estancia en la Academia de San Carlos, los cuales me resultaron relevantes para la realización de la *conceptualización y ejecución* de la *serie de esculturas*, de la *exposición* y del proceso de análisis de la propuesta.

Mi estancia en esta Academia transcurre desde 1997 a la fecha. Durante este período he realizado dos maestrías en el área del posgrado en Artes Visuales, una con orientación al Arte Urbano y la otra, a la Escultura.

Durante este período he experimentado y asimilado la ideología y las tendencias formales que imperan dentro de la Academia. A través de los diferentes maestros y discípulos, tanto nacionales como extranjeros, con los que compartí esta vivencia, considero que recibí las siguientes influencias, tanto teóricas como prácticas.

2.2.4.1.- Conocimientos teóricos

Una de las búsquedas que inspiraron este trabajo fue la de encontrar la *poética* de una propuesta escultórica que hiciera posible obtener un *conocimiento artístico y estético* para el autor. Para lo cual, ya que el concepto de *poética* de esta tesis implicó alcanzar un estado de conciencia con relación tanto a los *medios*, el *objeto* y el *modo de imitación*, como al *programa operativo* de la propuesta escultórica, fue necesario realizar una revisión de los *conocimientos teóricos* recibidos en esta Academia, para ser capaz de manejar un sustento teórico que me permitiera aclarar cuál fue la *realidad perseguida* por esta propuesta y poder de esta manera dar un paso en el proceso de *madurez*.

Durante la vivencia que he tenido en la Academia me acerqué fundamentalmente a las siguientes teorías.

Con la intención de aclarar mi exposición de este panorama, dividí el conjunto de teorías que imperan en la Academia en dos niveles, el primero, al que considero más cercano a la producción de objetos artísticos, en el que incluí las teorías relacionadas con la Geometría, las Matemáticas, la Psicología y el *lenguaje escultórico*; y, el segundo, al que considero más cercano a la interpretación de estos mismos objetos, en el que incluí las teorías relacionadas con la Sociología, la Semiótica y la Historia del Arte. Estos niveles tienen una relación de interdependencia y proporcionan los elementos necesarios para alcanzar una valoración, en el primer caso, más cercana a lo estético y lo escultórico y, en el segundo caso, más cercana a sus implicaciones temáticas.

Teorías cercanas a la producción

Geometría y Matemáticas

La Geometría y las Matemáticas, tanto las que manejo desde los inicios de mi vida académica y profesional, como las aportaciones que me dio la Academia al realizar mis trabajos, me han permitido concebir y ordenar racionalmente el volumen de las esculturas y el espacio de exposición. Asimismo, la interrelación que existe entre estos volúmenes y este espacio. De la misma manera, estos *conocimientos*, me ayudaron a entender y manejar la concepción del *espacio escultórico* como un campo en el que las “fuerzas” se están intercambiando e intersectando,⁶⁶ lo que me permitió integrar estos conceptos en la idea de *serie de esculturas*.

Por otro lado, con la *proporción áurea*⁶⁷ aprendí la importancia del manejo conciente y premeditado que se puede hacer de las proporciones de los diferentes elementos que se puedan incluir o no en las esculturas y el efecto estético que se manifiesta cuando una composición es armónica, ya que la *proporción áurea* resulta, aparentemente, de una ley natural que se manifiesta en estas proporciones que guardan los elementos constitutivos de

⁶⁶ Reihold Hohl. *Sculpture from antiquity to the present day. "Twentieth century. The adventure of modern sculpture"*, p. 951-1148

⁶⁷ La cual se trata de una proporción que divide un continuo, Todo, en dos segmentos desiguales, Mayor y menor, los cuales mantienen la misma relación mutua, Mayor entre menor, que la totalidad del continuo mantiene con el primer segmento, Todo entre Mayor. Henckmann, W./ Lotter, Konrad. *Op. cit.*, p. 212-213

un cuerpo con cada una de sus partes y cada parte con el cuerpo mismo, otorgándole así al cuerpo un ser con una apariencia Divina que se fundamenta en la *necesidad* (que no puede ser de otra manera) y *unidad* (el ser propio de cada ente) de sus proporciones.⁶⁸ Esto me llevó a investigar y representar formas orgánicas, para lo cual la *simetría dinámica*⁶⁹ me ayudó, a través de su estudio de los patrones de crecimiento de los seres animados, a concebir la posibilidad de crear formas que poseyeran un crecimiento armónico que mantuviera un equilibrio constante, dentro del dinamismo interno que contiene este desenvolvimiento de la forma original.

Psicología

Las teorías de la Psicología, tanto las que estudié en los niveles académicos anteriores como las que estudié dentro de la Academia, sobre todo las relacionadas con el arte y la percepción, me permitieron hacerme de una concepción para explicar de manera coherente las posibles impresiones que puede tener una escultura en el público, de qué manera jerarquiza su percepción y en qué orden puede ocurrir.

Por ejemplo, con la teoría de la Gestalt entendí que los datos sensibles particulares son dominados por estructuras totales, a saber: el tono es dominado por la melodía, una estrella por una constelación, una escultura por la serie.⁷⁰

Además, con esta misma teoría, pude comprender: que un manejo adecuado de las formas cóncavas y convexas puede transformar perceptualmente los vacíos de la escultura en volúmenes que forman parte integral de la escultura; que la postura de una determinada forma puede transmitir una expresión de una emoción; que el manejo adecuado de los ángulos de impacto y refracción de la luz y del claro - oscuro en las superficies afectadas pueden cambiar la expresión y emoción que transmite la escultura; que la postura equilibrada

⁶⁸ Pablo Tosto. *La composición áurea en las artes plásticas*, p. 9-17

Jay Hambidge. *The elements of dynamic symmetry*, p. vii-xvii

Luca Pacioli. *La Divina Proporción*, p. 59-75

⁶⁹ La ley del diseño natural basada en la relación proporcionada de formas o magnitudes de las partes en un todo reflejada en el crecimiento del hombre y de las plantas. Jay Hambidge. *Op. cit.*, p. 1

⁷⁰ Henckmann, W./ Lotter, Konrad. *Op. cit.*, p. 229 y 230

o desequilibrada de una pieza puede provocar estados anímicos determinados; que las direcciones y la suma de las líneas y los planos pueden transmitir la sensación de movimiento o de monumentalidad.⁷¹

Otro ejemplo, que me ayudó a conceptualizar la propuesta de esta tesis, fue la teoría de la percepción serial, la cual me hizo ver con mayor claridad la posibilidad de que a través del movimiento y el cambio de perspectiva que sufre el receptor al recorrer una exposición, a final de cuentas, éste se quede con la impresión total de la serie y no de alguna escultura en particular.⁷²

Lenguajes escultóricos

De la interrelación entre la Geometría y la Psicología pude entender el concepto de *lenguaje escultórico* como un modo *intemporal* de construir, de *formalizar conceptos* y de materializar imágenes. Esta interrelación se debe a que las formas geométricas que constituyen las diferentes secciones de una escultura, según la teoría de la Gestalt, pueden ser dominadas por una estructura total, si se integran estas secciones de manera adecuada y coherente, lo cual puede llegar a hacer evidente la esencia de un arquetipo escultórico (algunos ejemplos que yo utilicé fueron: *árbol, cavidad, planta, espiral, hendidura, invasión, cuerpo, divergente y símbolo*). Este lenguaje es *intemporal*, porque los elementos que utiliza remiten a formas básicas de la naturaleza en general. Este lenguaje *formaliza conceptos* en el sentido de que logra hacer analogías entre los arquetipos espaciales y el significado de algunos conceptos. Por último, este *lenguaje escultórico* puede materializar imágenes por medio, tanto de esta *intemporalidad*, como de esta posible *formalización de conceptos*.⁷³

⁷¹ Rudolf Arnheim. *Arte y percepción visual*, p. 1-500

⁷² José Fernández Arenas. *Arte efímero y espacio estético*, p. 32 y 33

⁷³ Josep Cerdà. *Arquetipus espaials. I patrons de llenguatge tridimensional*, p. 1-10

Teorías cercanas a la interpretación

Sociología

De estas teorías, tanto las que manejo desde los inicios de mi vida académica y profesional, como las que me aportaron mis estudios en esta Academia, entendí que mi propia visión de la escultura es resultado del proceso de culturización en el que he estado y seguiré inmerso. En primer lugar, el “peso” de ser mexicano (conquista, tercer mundo, pobreza, falta de investigación y promoción del arte, dependencia de las filosofías y corrientes artísticas primer mundistas, etc.), en segundo, mi realidad como estudiante de la Academia de San Carlos y, en tercero, mi vida personal sujeta a todo este proceso. Por todo lo anterior, algunos de los fines y aspiraciones que trasladé al diseño de la *serie de esculturas* fueron: primero, la necesidad de plasmar y comunicar la manera en que se expresa la vida a través del movimiento (influenciado por la teoría de la relatividad y la teoría del movimiento de Aristóteles); y, segundo, que esta expresión la intenté insinuar a través de la *imitación o-culta* estructurada en esta propuesta (influenciado por las tendencias artísticas que se manifiestan en el Momento de los Discursos Actuales de la *Escultura en México*). Ahora entiendo que las causas o motivos que me llevaron a hacer esto, se debieron a que desarrollé una visión perspectivista de la escultura.

Otro resultado de este proceso de culturización, que considero negativo, fue que intenté darle a mi obra un sentido de mayor arraigo dentro de mi cultura bautizándola como “Dialéctica de la Soledad”.

Analizando esta última situación me di cuenta de que no es necesario hacerle “pegotes” a una obra, sino que la condición ideológica de la misma queda expresada inconscientemente, de manera clara o encubierta, es decir como un elemento tan propio que es inseparable.

Semiótica

Se trata de la teoría de la *semiosis* (es decir, el proceso por medio del cual algo adopta la función de signo), la cual divide su estudio en tres dimensiones: la *semántica*, que

considera la relación de los signos con los objetos a que se refiere (por ejemplo, el hecho de que una ‘flecha’ designe ‘una dirección’); la *pragmática*, que considera la relación de los signos con los intérpretes (por ejemplo, el hecho de que las personas han aprendido lo que es una ‘flecha’ y lo que es ‘una dirección’); y, la *sintáctica*, que considera la relación formal de los signos entre sí (por ejemplo, la manera en que deben combinarse las líneas básicas que constituyen una flecha).⁷⁴

De los diferentes autores y teorías que estudié a este respecto, la que interesa para el *objeto de estudio de esta tesis (la poética de la propuesta)*, es la que establece Umberto Eco,⁷⁵ con la cual logré comprender los siguientes aspectos:

∇ Al construir una obra de arte se genera una estructura básica que implica una red de significados cuya definición es ambigua porque depende de un proceso de culturización, lo cual les da un mayor o menor grado de indeterminación.

∇ Este mismo grado de indeterminación provoca que la interpretación de la obra de arte sea resuelta con base en el *predominio hermenéutico del receptor* (es decir, que el receptor interpreta con base en lo que ha vivido, su nivel cultural y la ideología dominante de su época). Este fenómeno es propio de la comunicación artística.

∇ Esta mecánica de comunicación artística determina que el receptor sea quien designe el valor estético que pueda tener o no la obra de arte.

Pienso que tal vez este conjunto de aspectos influyeron de manera importante en mi decisión de bautizar la *serie de esculturas*, la cual me dejó la sensación que ya mencioné en el apartado anterior.

⁷⁴ Nicola Abbagnano. *Op. cit.*, p. 940, 1034-1036, 1077

⁷⁵ Umberto Eco. *Tratado de semiótica general y Obra Abierta*

Historia del Arte

De los diferentes autores y teorías que estudié a este respecto, tanto de los que leí durante mi vida profesional, como de los que aprendí a manejar durante mis estudios en esta Academia, fui capaz de hacerme de una metodología que me sirvió para analizar la posible significación de las obras de arte en contraposición a su forma. El método que propone Erwin Panofsky me fue de utilidad para establecer un criterio y un orden que me permitieron analizar la propuesta.

Dentro la metodología de Panofsky resulta fundamental distinguir el nivel de la descripción *pre-iconográfica*, el nivel del análisis *iconográfico* y el nivel de la interpretación *iconológica*, los cuales Erwin Panofsky aplica para analizar algunas obras del Renacimiento. Dentro del primer nivel se describen los asuntos primarios, los cuales pueden ser fácticos (las posturas de las figuras) o expresivos (los gestos de estas mismas figuras), constituyendo estos últimos el universo de los motivos artísticos. Dentro del segundo se analizan los asuntos secundarios, los cuales constituyen el universo de las imágenes, historias o alegorías, las cuales pueden deducirse a partir de las combinaciones de los diferentes motivos artísticos, es decir de las *composiciones*. Dentro del tercer nivel se realiza la significación intrínseca, la cual constituye el universo de los valores simbólicos, es decir los principios subyacentes que ponen de relieve la mentalidad de una nación, de una época o de una clase social.

La descripción *pre-iconográfica*, la del primer nivel, implica una experiencia práctica o sensible. El análisis *iconográfico*, el del segundo nivel, implica una actividad inteligible o un conocimiento. La interpretación *iconológica*, la del tercer nivel, implica una intuición sintética del contenido.⁷⁶

El criterio y el orden a los que me llevó la metodología de Panofsky me permitieron analizar la propuesta a través de las categorías, conceptualizadas para este caso, de *codificación técnica* (inspirada de alguna manera en el análisis *pre-iconográfico*) y de

⁷⁶ Erwin Panofsky. *El significado de las artes visuales*, p. 45-60

codificación morfológica e icónica (inspiradas en el análisis *iconográfico*). El nivel de la interpretación *iconológica* no aplicó para este análisis debido a que se contrapone con las intenciones de la *poética de la propuesta*.

Al aplicar esta metodología durante el proceso de autorreflexión de la propuesta se me abrió un panorama que me permitió, primero, conocer y entender los diferentes niveles con los que se puede describir, analizar e interpretar una obra; segundo, ordenar y aplicar estos niveles en la propuesta; y, tercero, como resultado de este estudio, aclarar, en la propuesta, cuáles fueron los *medios*, el *objeto* y el *modo* de imitación con los que se llevó a cabo dicha propuesta.

2.2.4.2.- Conocimientos prácticos

La educación en los talleres depende de cada profesor. La enseñanza se transmite de una manera directa y práctica, es decir que los estudiantes, por un lado, aprenden un método de producción con objetivos concretos y, por otro lado, al observar y analizar cómo trabaja el profesor en su propia obra y al tener presentes, dentro del taller, algunas de las esculturas que él realiza, aprenden a trabajar sobre los materiales. Además, también aprenden de los métodos, maneras y recursos que traen y van desarrollando los compañeros de taller.

A continuación resumo las influencias más importantes que me aportaron los diferentes talleres de producción en los que tomé clases.

Taller de arte urbano

Aunque este taller forma parte de la maestría en arte urbano la cual cursé con anterioridad, ciertos *conocimientos* y bases metodológicas que ahí adquirí me fueron de tal utilidad que las he integrado como parte de mi manera de trabajar la cual desarrollé, tanto desde los inicios de mi vida académica y profesional, como a partir de lo que ejecuté durante mi participación en este taller.

Me di cuenta de que cuando se realiza un proyecto de esta naturaleza es necesario fundamentarlo con una investigación acerca de los recursos que se tienen, del tema que se propone, y de su relación con el *contexto físico* (análisis del sitio de exposición y de sus posibilidades), *psicológico* (aspectos relacionados con la percepción y la jerarquización que de ella hacen los posibles receptores) y *social* (el nivel económico y cultural predominante de los posibles receptores). Con esta investigación es posible perfeccionar las ideas, las técnicas y los procedimientos para llevar a cabo un proyecto de esta naturaleza.

Uno de los conocimientos del *contexto psicológico* que me ayudó a diseñar esta propuesta fue el de la perspectiva perceptual que me aportaron los proyectos urbanos. Este conocimiento consiste en entender que la percepción visual, táctil, aromática y acústica de los objetos que existen en el espacio y el tiempo se unifican en la mente del receptor en un

efecto que decidí llamar *visión global*⁷⁷, es decir, que la percepción de un acontecimiento es resultado de la unificación que el cerebro del receptor hace de todas las percepciones sensoriales que tuvo durante el mismo. En este caso, el acontecimiento consiste en la serie de percepciones que el receptor tiene durante el recorrido de una exposición, al final del cual el receptor se queda con una *visión global* y no con la de cada una de las obras en particular.

Taller de talla en piedra

Ciertos conocimientos y bases metodológicas que adquirí en este taller me fueron de tal utilidad que las he integrado como parte de mi manera de trabajar la cual desarrollé, tanto desde los inicios de mi vida académica y profesional, como a partir de lo que ejecuté durante mi participación en este taller.

Esta manera de trabajar me permitió primero, planear el trabajo para una *serie de esculturas*, en vez de hacerlo para una pieza en particular; segundo, darme cuenta de que para estar conciente de la problemática y las dificultades que se enfrentan al ejecutar una escultura es conveniente realizar bocetos y maquetas; tercero, darme cuenta de que las maquetas se deben llevar a cabo en materiales con cualidades similares a las del material que se piensa utilizar; cuarto, darme cuenta de que es necesario realizar un análisis crítico de las formas propuestas, tanto para estar seguro de su viabilidad, como para revisar que el trabajo conserve la línea de investigación formal y conceptual propuesta; y por último, quinto, darme cuenta de que este proceso concluye con la elección de un boceto o serie de ellos para llevarlo a la etapa de ejecución.

Además, también me permitió, en la etapa de ejecución: primero, manejar herramientas manuales y equipos eléctricos, para acelerar la ejecución del trabajo; segundo, darme cuenta de la seguridad que es necesario mantener en esta etapa para evitar daños

⁷⁷ Este concepto se desarrolló en este trabajo y se fundamentó, por un lado en el concepto de *percepción serial* de Fernández Arenas y por el otro en la teoría psicológica de la Gestalt.

Según Arenas, la *percepción serial* consiste en que la actividad de percepción en el espacio urbano afecta a todos los sentidos del receptor de una manera efímera. José Fernández Arenas. *Op. cit.*, p. 32 y 33

Según la teoría de la Gestalt, los datos sensibles particulares son dominados por estructuras totales. Henckmann, W./ Lotter, Konrad. *Op. cit.*, p. 229-230

personales, tanto en el procedimiento adecuado como en la protección personal; tercero, ser capaz de reconocer diferentes tipos de piedra y su calidad, así como los sitios en dónde se pueden conseguir; cuarto, identificar las posibilidades expresivas del material; quinto, darme cuenta del proceso completo de talla en piedra; sexto, determinar qué proceso es el más idóneo para lograr las formas que se pretenden; séptimo, darme cuenta de cuáles son los valores escultóricos (por ejemplo, armonía de la composición, tensado de superficies y líneas, facturado de superficies, etc.) y de cómo alcanzarlos; octavo, decidir cómo elaborar los acabados finales dependiendo del tipo de piedra de que se trate; y, noveno, analizar y criticar las esculturas realizadas.

Durante mi estancia en este taller realicé cuatro esculturas de formato pequeño: una en cantera gris y tres en mármol.

Taller de metales

Ciertos conocimientos y bases metodológicas que adquirí en este taller me fueron de tal utilidad que las he integrado como parte de mi manera de trabajar, la cual desarrollé, tanto como resultado de los estudios que realicé anteriormente, como a partir de lo que hice durante mi estancia en este taller. Dado que los trabajos previos a la etapa de ejecución son similares a los del taller en piedra, me abocaré a lo que en la etapa de ejecución me ayudó a completar esta manera de trabajar.

Ello me permitió, primero, identificar, tanto el metal, como el tipo de perfil y de lámina que se requieren para el logro de un objetivo, así como los sitios en dónde se pueden adquirir; segundo, aprovechar las posibilidades expresivas del material; tercero, conocer los diferentes procesos que pueden emplearse para la escultura en metal (por ejemplo, el forjado, el remachado, la soldadura, etc.); cuarto, identificar qué proceso es el más idóneo para lograr las formas que se pretenden; quinto, darme cuenta de cuáles son los valores escultóricos (por ejemplo, armonía de la composición, tensado de superficies y líneas, facturado de superficies, etc.) y cómo alcanzarlos; sexto, decidir cómo elaborar los acabados

finales (por ejemplo: el repujado, el pavonado, el esmaltado, etc.) dependiendo del objetivo que se pretenda; y séptimo, analizar y criticar las esculturas realizadas.

Durante mi estancia en este taller realicé siete esculturas de formato pequeño: cuatro repujadas y pavonadas con una mezcla de aceite vegetal y grafito y tres esmaltadas.

2.2.5.- Obra personal

Finalmente, para identificar la *finalidad particular* con la que realicé la propuesta escultórica hice una breve síntesis de las ideas y experiencias más relevantes con las que ingresé a la maestría de escultura en la Academia de San Carlos.

Mi interés en el arte inicia en la infancia por el simple gusto de reproducir las cosas que me agradaban. Este interés, durante mis estudios universitarios, se transforma en una necesidad de expresar mis emociones a través de la pintura, no con la finalidad de hacer una carrera, sino por el simple gusto de expresarme. Por fin, como resultado de mis estudios y de un mayor interés, alcanzo un ideal de creación y de invención que me lleva a tener una actitud profesional ante el arte. En consecuencia, a partir de 1995, realizo estudios en artes plásticas y dos maestrías en artes visuales.

Mi trayectoria personal, a partir de 1995, inicia en la pintura, dentro de la cual transité desde un período de representación mimética de la realidad hasta un cierto grado de abstracción, con un móvil principalmente semántico que culminó en una expresión fundamentalmente sintáctica. Después, durante 1996, me interesé por realizar ensamblajes con materiales diversos, con el objetivo de valorar sus cualidades estéticas lo cual me permitió observar, que la lectura semántica que hacían los receptores, de los objetos incluidos en estos ensamblajes, estaba relacionada con el contexto personal en el que se desenvolvían y que el aspecto formal de estos ensamblajes sólo adquiriría gran importancia, cuando el receptor estaba relacionado con las artes visuales.

Durante mi estancia en la maestría de arte urbano de la Academia de San Carlos, en el período que abarca de 1997 a 1999, participé en tres trabajos de ambientación para el Festival del Centro Histórico y dos murales para escuelas de la Secretaría de Educación Pública. De estos cinco proyectos, por las conclusiones artísticas a las que me llevaron, quiero resaltar las experiencias que tuve tanto en la ambientación para el XV Festival del Centro Histórico, como en la realización del mural para la escuela primaria Ermilo Abreu Gómez. En el primer proyecto, denominado “Los panes de México”, una de las propuestas,

consistió en montar fotografías de eventos sociales de actualidad sobre charolas en las que se hornea el pan, con la intención de darle un doble sentido a los nombres tradicionales que reciben los diferentes panes, agregándoles un letrero que acentuaba este doble sentido. Por ejemplo: en la charola destinada a la hojaldra, se montó la fotografía de un joven palestino pateando a un anciano judío con un letrero que decía “es hojaldra”. En este proyecto me di cuenta de que el manejo del sarcasmo y del doble sentido atrajo de manera importante la atención del público. En el segundo proyecto denominado “El espíritu del niño”, se realizó un mural sobre un pared de 20 x 3.5 metros, en un segundo nivel, en el cual se plasmó un proyecto realizado por siete alumnos del posgrado, que dentro de sus elementos, incluyó algunos que se obtuvieron a partir de un concurso de pintura que se celebró entre todos los estudiantes de la escuela. En este proyecto me di cuenta del impacto que puede tener la constante presencia de un objeto artístico de grandes dimensiones en la vida de los espectadores; por ejemplo, como el efecto más importante, el hecho de que la estética del mural fue trasladada, de manera inconsciente, al periódico mural de la escuela; además, que la calidad, el *diseño* y el colorido de este periódico mejoró notablemente.

Durante el año de 1999 realicé una investigación de campo dentro del trabajo de tesis para obtener el grado de Maestro en Artes Visuales Orientación Arte Urbano. La investigación consistió en la realización de tres experimentos, dos en la plaza del centro de Coyoacán y uno en la calle de Moneda en el Centro Histórico de la ciudad de México. El objetivo principal de esta investigación fue observar lo que sucede cuando se presenta en las calles de la ciudad un objeto fuera del contexto que le da sentido y me permitió concluir que es necesario modificar algunos elementos constitutivos del objeto para alcanzar la adecuada motivación de la gente. Este experimento consistió en la colocación de una alcancía de iglesia en el primer caso a media plaza y en el segundo en una de las banquetas. Me di cuenta de que el objeto se integró de alguna manera a la vida de las plazas, sin trastocar los valores religiosos y morales de la gente. También resultó interesante observar que el objeto atrajo la atención de personas de todas las edades, desde niños hasta ancianos y de los diferentes estratos sociales que transitan por estos lugares. Otro aspecto importante fue el hecho de que al modificar algunos de los elementos constitutivos del objeto, cambió

notoriamente el impacto que éste generaba sobre la gente. Por ejemplo, se le agregó un letrero con un mensaje incomprensible, cuyo contenido fue el siguiente:

La incalculable ayuda que puedes brindar a esta causa servirá para alcanzar un nivel de perfecta armonía en este paraje histórico que has creado a ultranza dentro de los objetivos que persigue nuestra involuntaria sociedad, enfrascada en una búsqueda infatigable por remover lo inmutable de tu propio ser, cuya existencia es intransigente a las demandas de un modelo virtual, analógico y autoactualizable...

Es así como queda demostrado que tu ayuda es necesaria para llegar algún día al horizonte de un crepúsculo ocular...

No creas que por ello vas a sentir tristeza o excitación, más bien la alegría típica de un hoyo negro podrá, de esta manera, revertirse en la dialéctica de tu propio proceso creativo.

Este letrero orilló al público a detenerse e investigarlo con detalle. En otro momento, se le tapó la ranura por la que se depositan las monedas, lo cual orilló a algunos a ampliar su interpretación del objeto, llegando, en el caso de una señora, a convertirse en “instructora del uso del mismo”; y, por último, se amarró la alcancía a un basurero, lo cual orilló a algunas personas a involucrarse con el objeto, al grado de que una persona se sintió visiblemente agredida.

En síntesis, las conclusiones más importantes a las que llegué hasta este momento, fueron las siguientes:

∇ Los ensamblajes pueden adquirir importancia para el espectador, cuando éste está relacionado con las artes visuales.

∇ Es más fácil que tengan éxito los proyectos relacionados con el temperamento o el carácter del espectador, entendiendo por *éxito*, que la obra atraiga la atención del público y, de esta manera, logre establecer un diálogo con el espectador, que lo lleve a vivir una experiencia estética o cognoscitiva.

∇ El doble sentido y el sarcasmo atrae la atención del público mexicano.

▽ Es necesario modificar ciertos elementos constitutivos de un objeto que se presenta, para alcanzar la adecuada motivación de la gente.

Estas conclusiones se derivan de la experiencia particular que viví durante este experimento y, obviamente, no tienen validez universal, ya que no están sustentadas en una investigación apoyada en una metodología científica.

Además, en la búsqueda de un sustento teórico para estas conclusiones en los últimos años de trabajo, me he enfocado en analizar la situación *cultural* de México, es decir, en encontrar la relación que establece el mexicano con las cosas, con los otros y consigo mismo, para determinar formas relevantes que se articulen en este contexto, con la finalidad de que sean “consumidas” en una sociedad como la nuestra. Considero, al igual que Xavier Rubert de Ventós, que existe una absoluta circularidad entre las formas de vida y los productos que consume una sociedad”.⁷⁸ Dicho en otras palabras, existe una determinación recíproca entre las cosas que hacemos y la manera en que esas cosas nos hacen vivir. Por ejemplo la invención del automóvil partió de la satisfacción de una necesidad e implicó un diseño y la fusión de una serie de industrias ya existentes para poderlo fabricar, trajo, una vez fabricado, por un lado, la necesidad de pavimentar las calles, de rediseñar las ciudades, de inventar señalizaciones, de crear servicios implicados (talleres, gasolineras y estacionamientos) y, por el otro, el establecimiento de un estatus social y económico basado en la calidad y el costo del automóvil, el cambio del ritmo de la vida, la aparición de reglamentos y leyes, etc.

La tarea ha consistido, primero, en realizar un estudio detallado de los factores que determinan la forma, segundo, en analizar el contexto en que se vive y el bagaje cultural de los posibles receptores y, tercero, en intentar manejar coherentemente los aspectos técnicos, formales y semánticos para la concreción de obras que pudieran ser “consumidas” por la sociedad.

⁷⁸ Xavier Rubert de Ventós. *Teoría de la sensibilidad*, p. 523

3.- DESCRIPCIÓN DE LA SERIE DE ESCULTURAS

Para establecer las conexiones entre la propuesta escultórica y el contexto cultural y académico descrito en el *marco de referencia contextual* decidí dividir este apartado en cuatro partes: la primera, en la que describí el *proceso de conceptualización - ejecución* de la propuesta; la segunda, en la que enumeré los *orígenes de la concepción de la propuesta escultórica*; la tercera, en la que expliqué la *obra terminada*; y, la cuarta, en la que analicé la *exposición* de la *serie de esculturas*. Con este fundamento se podrá *estructurar la poética de la propuesta escultórica*, la cual constituye el *objeto de estudio de esta tesis*.

3.1.- Proceso de conceptualización – ejecución

Al principio, el concepto sólo lo vislumbré como un vago espejismo relacionado con mi creencia de que detrás de las formas (utilizando este concepto en un sentido muy amplio que abarca desde las formas morfológicas hasta las formas sociales, económicas y psicológicas) se manifiestan *realidades ocultas* (con este concepto intento hacer referencia al conjunto de formas en las que se ocultan las realidades de las acciones humanas, por ejemplo en la actitud de compra-venta del sexo puede ocultarse la soledad, la cual al ser traducida a un *lenguaje escultórico* puede ser referida por medio de una *cavidad*). Esta visión funcionó como el motivador que me impulsó durante todo el trabajo. Esta motivación me llevó a aclarar conscientemente el tema que quería abordar, *mi postura estética* y los valores artísticos que prefiero, lo cual me permitió definir la parte conceptual del proyecto. Después se me presentó el problema de *formalizar* este concepto, lo cual me llevó a experimentar tanto con los diferentes materiales y las posibles formas que con ellos se pueden o no crear, como con las herramientas y los procedimientos para trabajarlos. Todo esto me llevó a encontrar la manera de realizar las formas que me determinaron tanto los materiales como el concepto.

En la parte conceptual de la propuesta comprendí que la temática de mi trabajo artístico siempre había sido la misma y que en consecuencia la *serie de esculturas* debía enfocarse a *imitar* alguno de los temas de mi preferencia: la vida, la muerte, la comunión, la soledad, el cambio, el tiempo y el abandono (preferencias que me ligan con la *situación*

sociopolítica de México). También entendí que dentro de *mi postura estética* el arte no es pura *imitación*, ni pura *creación*, sino un producto complejo en el que el hombre se encuentra con la naturaleza a través de un objeto y su concepto, lo cual encierra un *conocimiento* que permite intuir la armonía que existe en la naturaleza, en el cosmos o en el universo, y que creo que se manifiesta, en todo momento, en los temas de mi preferencia. En consecuencia, mi trabajo debía *imitar*, de alguna manera, a esta armonía de la naturaleza, a través de un orden oculto en las formas, el cual encerrara en sí mismo un crecimiento armónico expresado por medio de la *proporción áurea*, la *simetría dinámica* y los *lenguajes escultóricos* (intento que me liga con los *conocimientos teóricos de la Academia de San Carlos*).

Al materializar las formas de mi interés, bajo el *concepto de la propuesta*, intuí que lo más adecuado era manejar el metal, la piedra y, tal vez, un objeto por las siguientes razones técnicas y expresivas: para el metal, las técnicas, porque la construcción con acero presenta ventajas para equilibrar físicamente piezas esbeltas que permiten estructurar formas abstractas provistas de espacios interiores; las expresivas, se establecieron a partir de la necesidad de manejar los *lenguajes escultóricos* con los que me identifico (*árbol, vacío, planta y espiral*). Para la piedra, las técnicas, porque su talla facilita la realización de hendiduras que permiten el manejo de espacios interiores y porque el acabado que puede alcanzarse con este material, presenta la flexibilidad suficiente para variar desde la rugosidad y aspereza del material en bruto, hasta la tersura y tensado del material ya trabajado; las expresivas, porque al igual que las del metal, permiten manejar los *lenguajes escultóricos* con los que me identifico (*cuerpo, hendidura, invasión y divergente*). Para el objeto de metal, las técnicas, quedaron definidas por el objeto mismo y por la necesidad de incluir un objeto real fuera de su contexto; las expresivas, para establecer un elemento disonante con la finalidad de crear un estado de ambigüedad en la mente del público que pudiera provocar una “lluvia” de significados.

Para *formalizar* las figuras que me determinaron tanto estos materiales como el concepto, tuve que encontrar los procedimientos más idóneos para llevarlas a cabo. El trabajo inició con la realización de bocetos y maquetas en materiales con cualidades similares a las del

metal o a las de la piedra, con la finalidad de realizar un análisis crítico de las formas propuestas, tanto para estar seguro de su viabilidad como para revisar que el trabajo conservara la línea de investigación formal y conceptual propuesta; además, este trabajo inicial sirvió para determinar con precisión el material idóneo para el tipo de trabajo a realizar.

En el caso del metal (piezas 1, 2, 3, 4 y base de la 7), las esculturas fueron estructuradas con varilla rolada en frío de 1/4 o 3/8 de pulgada de diámetro unidas con soldadura eléctrica, forradas con lámina negra de hierro calibre 18 o 16 fijada con soldadura eléctrica o con soldadura autógena; la manera de estructurar interiormente este tipo de formas, evolucionó a lo largo del desarrollo del trabajo; la estructura a la que llegué al final del proceso de producción se fundamentó en triangulaciones que recuerdan a las estructuras basadas en tetraedros (piezas 2, 4, base de la 7); por ejemplo, para construir la estructura de varilla de este tipo de formas se partió del principio de que el plano básico se establece con una línea (una varilla) y un punto (un vértice); de esta manera, se dividió una forma abstracta en formas triangulares con las cuales se obtuvieron planos sin torsión en los que el forro de la estructura (la lámina) pudo conservar su textura original porque el plano quedó perfectamente tensado; cosa contraria sucedió con las primeras esculturas de la serie (piezas 1 y 3), en las cuales el plano básico se estableció a partir de dos líneas (dos varillas); cuando las dos líneas eran paralelas se obtuvo un plano sin torsión y, cuando no lo eran, se obtuvo un plano con torsión, el cual exigió que el forro de lámina se repujara para obtener un plano cóncavo tensado; las líneas de los bordes fueron formadas mediante dobleces de la lámina de acero o unión de dos planos contiguos con soldadura eléctrica esmerilada hasta obtener una factura similar a la de un doblez. La factura de los planos, en una de las esculturas, fue repujada (pieza 1) y se realizó con martillos de punta o de bola de diferentes dimensiones; en algunas partes sólo se pulió la lámina de acero para establecer un contraste con la factura repujada. En las otras (piezas 2, 3, 4, base de la 7), se pulió la lámina de acero para definir planos rectilíneos o curvilíneos. El acabado final, en el caso de la escultura con factura repujada (pieza 1), se logró con un pavonado realizado a partir de una mezcla de aceite vegetal con grafito aplicado sobre el metal y calentado con un soplete de gas hasta lograr el acabado deseado. En el caso de las otras, se realizó el terminado con pintura de esmalte para

automóviles color óxido oscuro (piezas 2, 3 y 4) o negro (base de la pieza 7), aplicada con compresora de aire, y acabada con un pulido y encerado.

En el caso de la piedra, las esculturas fueron realizadas en mármol bego y negro (pieza 5), en mármol travertino (pieza 6) y en mármol grano de sal (pieza 7); se partió de la selección de un bloque de mármol adecuado, a grosso modo, a la forma que se pretendía realizar; con una moladora provista de discos de corte y de desbaste y con el apoyo de herramientas manuales se creó la estructura general de la obra; para empalmar plano con plano y darle a la forma una apariencia de continuidad, utilicé un plano curvilíneo tangente a ambos, lo cual ejecuté con herramientas manuales (limas y lijas adecuadas); en el caso de las hendiduras utilicé primero, la moladora con disco de corte, segundo, la rectificadora con accesorios adecuados para desbastar piedra, tercero, limas redondas y de media caña y, cuarto, lijas de diferentes graduaciones.

En el caso del objeto (pieza 8) se adquirió una alcancía de las que se usan en las iglesias y se le dio un terminado con pintura de esmalte para automóviles color oro, aplicada con compresora de aire, y acabada con un pulido y encerado a la que se le añadió un emblema eclesiástico pintado con el mismo material, pero en color óxido oscuro y aplicado con pincel y recortadas sus formas con cinta adhesiva.

Todos los conocimientos relacionados con la materialización de las formas propuestas, me ligan, tanto con los *conocimientos* que desarrollé desde los inicios de mi vida académica y profesional, como con los *conocimientos prácticos de la Academia de San Carlos*, adquiridos en los *talleres de talla en piedra y de metal*.



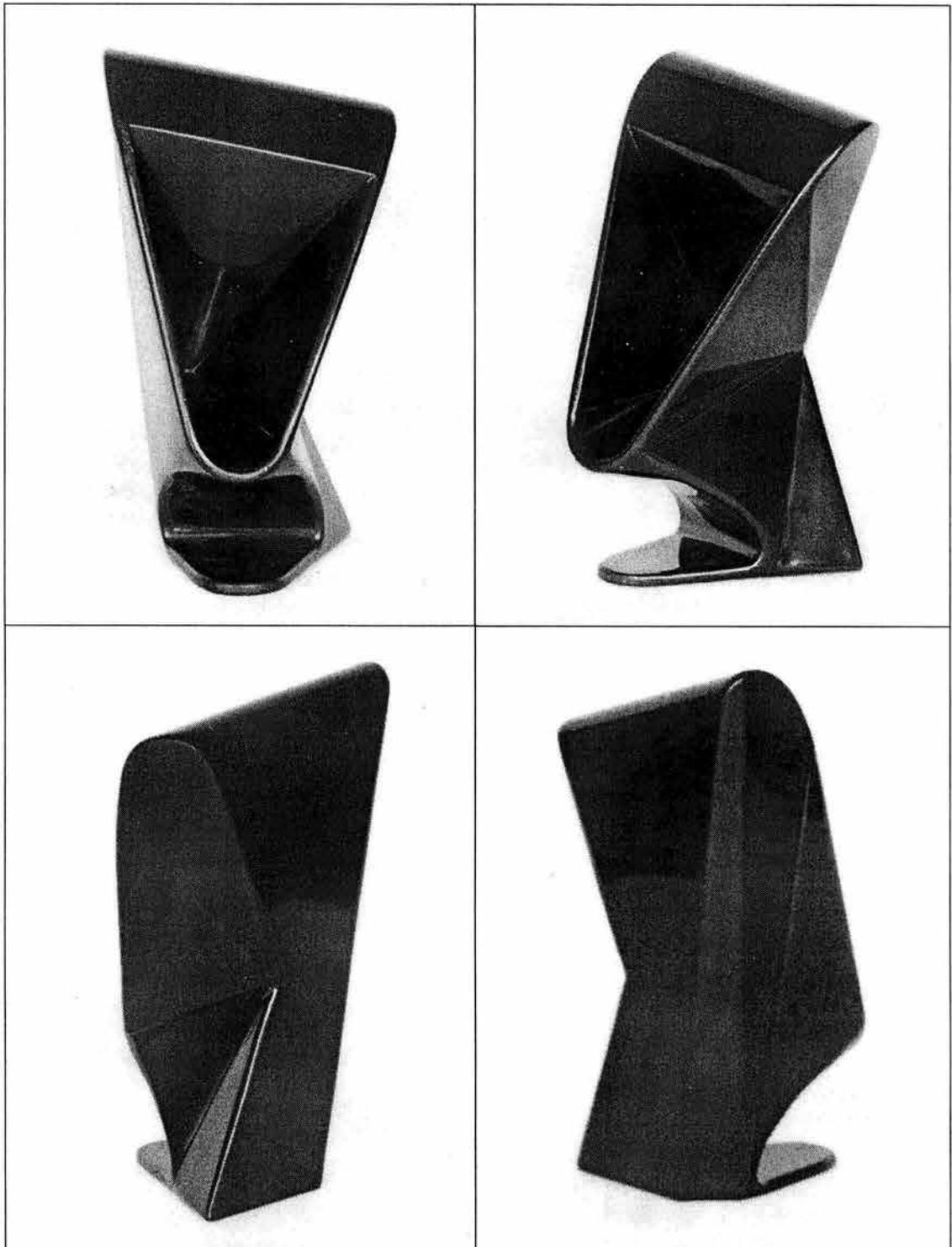
Escultura metal repujado y pavonado

Título: Uno

Dimensiones: 87 x 25 x 40 cm

Tres vistas

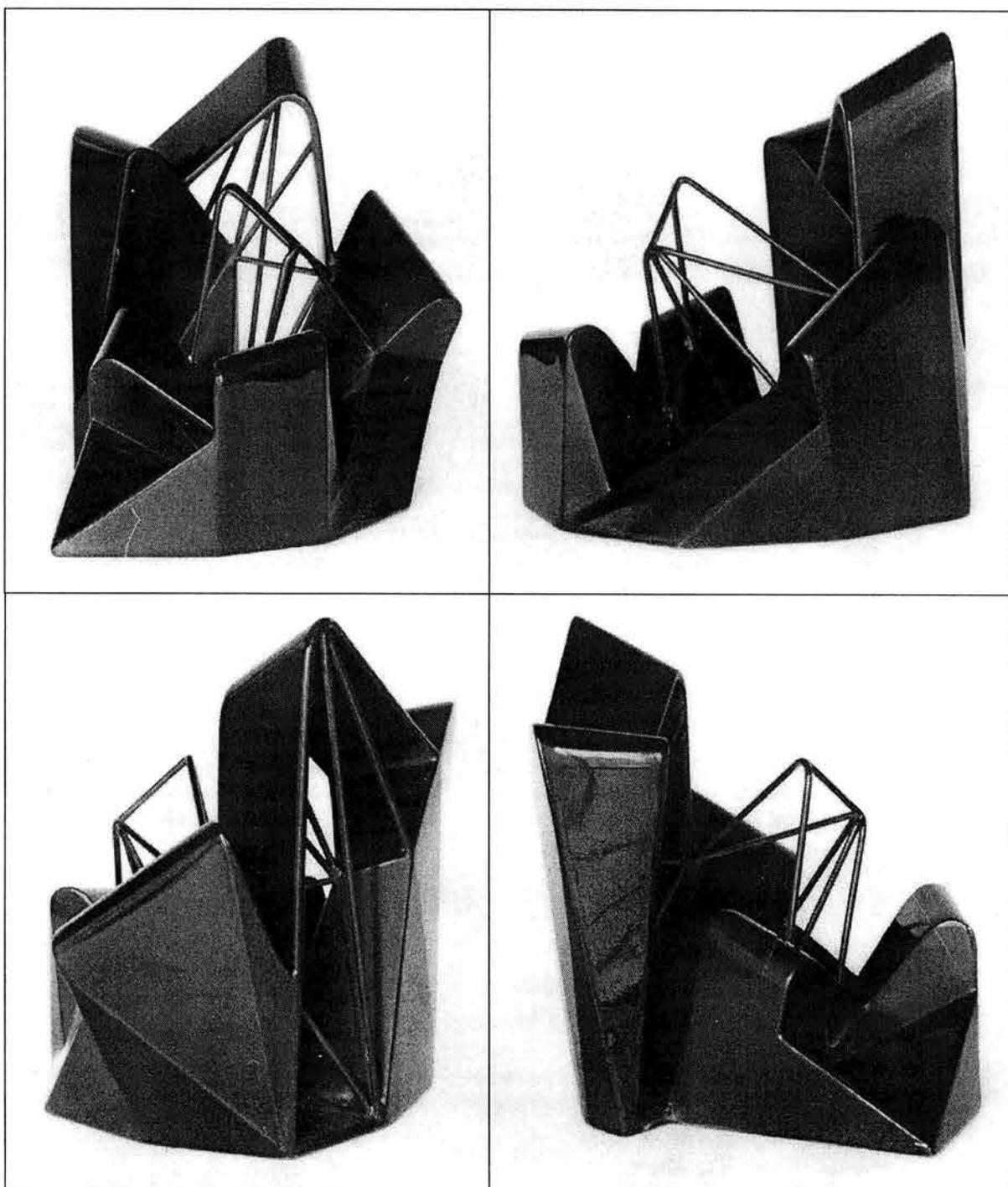
PIEZA 1



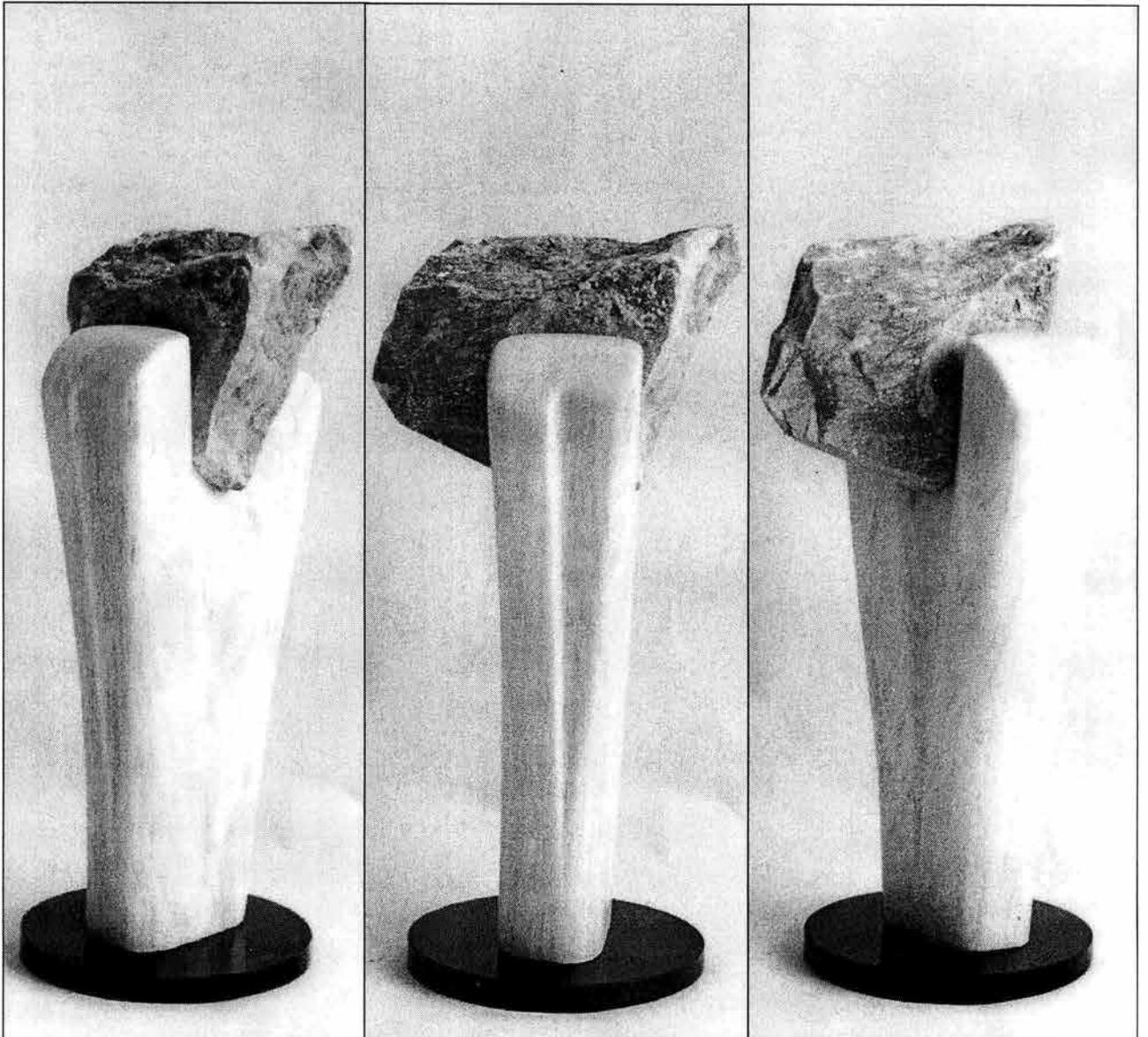
Escultura metal esmaltado
Título: Una
Dimensiones: 42 x 23 x 38 cm
Cuatro vistas
PIEZA 2



Escultura metal esmaltado
Título: Tres
Dimensiones: 92 x 20 x 33 cm
Tres vistas
PIEZA 3



Escultura metal esmaltado
Título: Seis
Dimensiones: 60 x 55 x 55 cm
Cuatro vistas
PIEZA 4



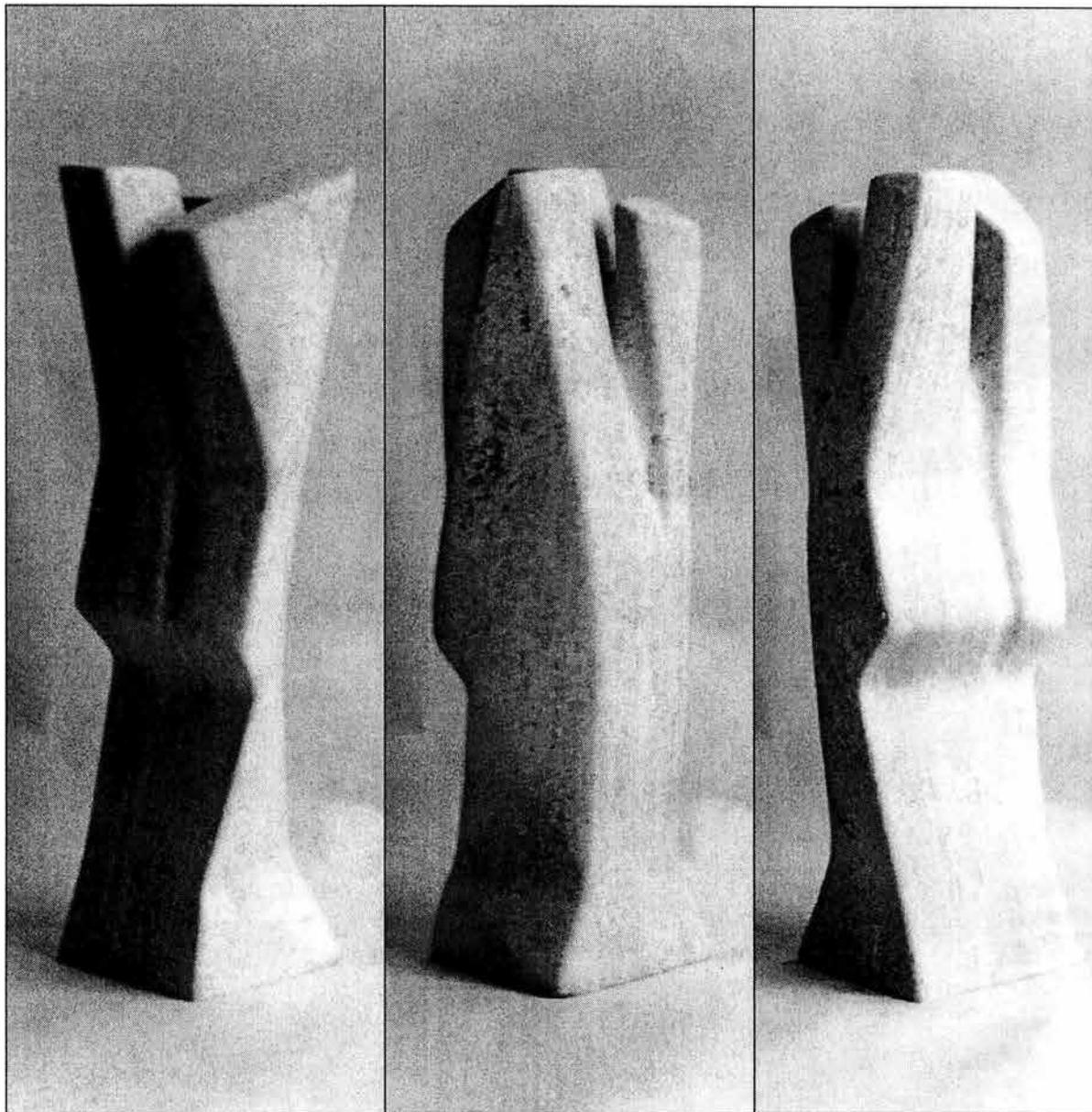
Escultura mármol bego, mármol negro y base de metal

Sin título

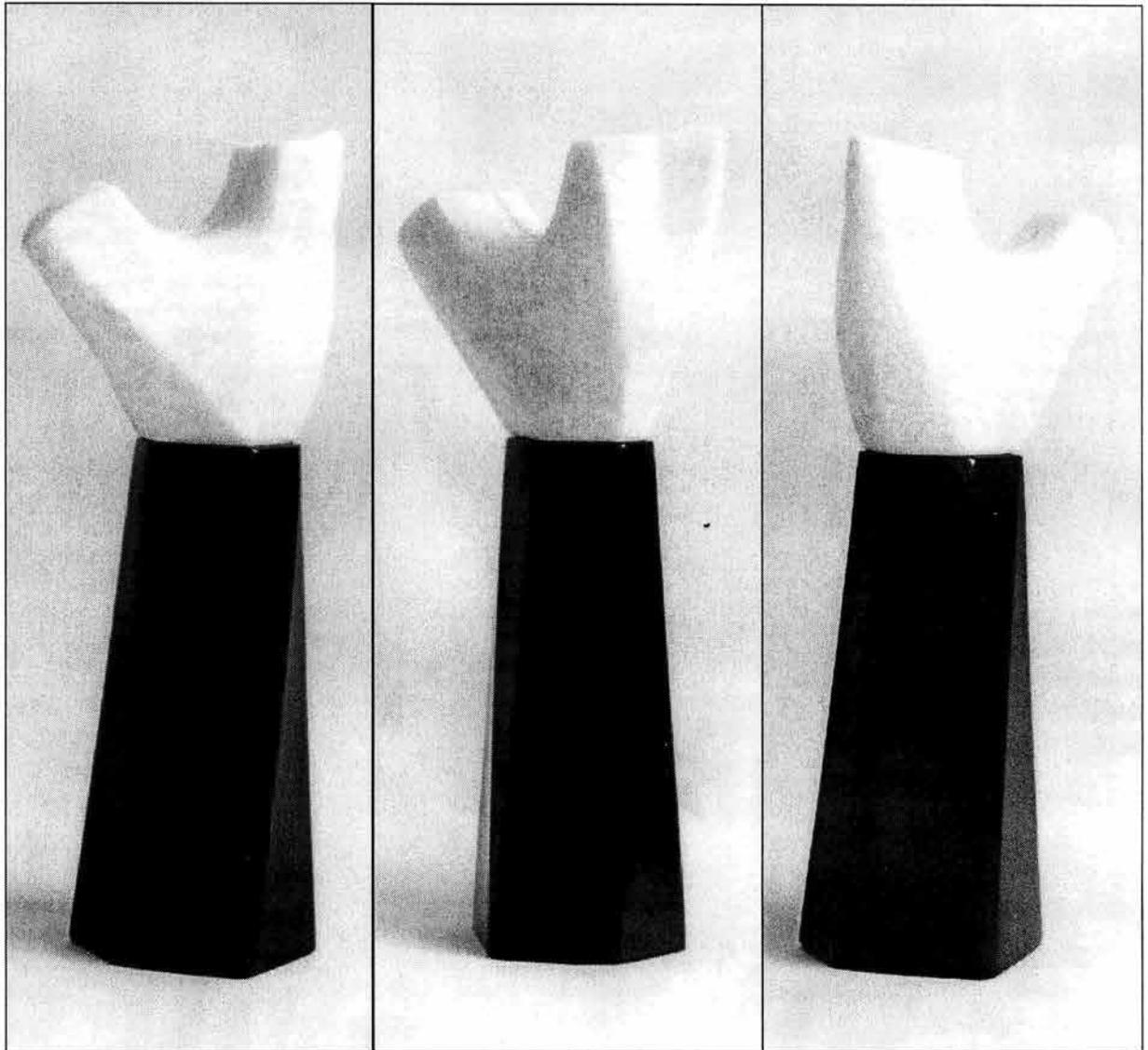
Dimensiones: 40 x 10 x 20 cm

Tres vistas

PIEZA 5



Escultura mármol
Título: Dos
Dimensiones: 52 x 14 x 14 cm
Tres vistas
PIEZA 6



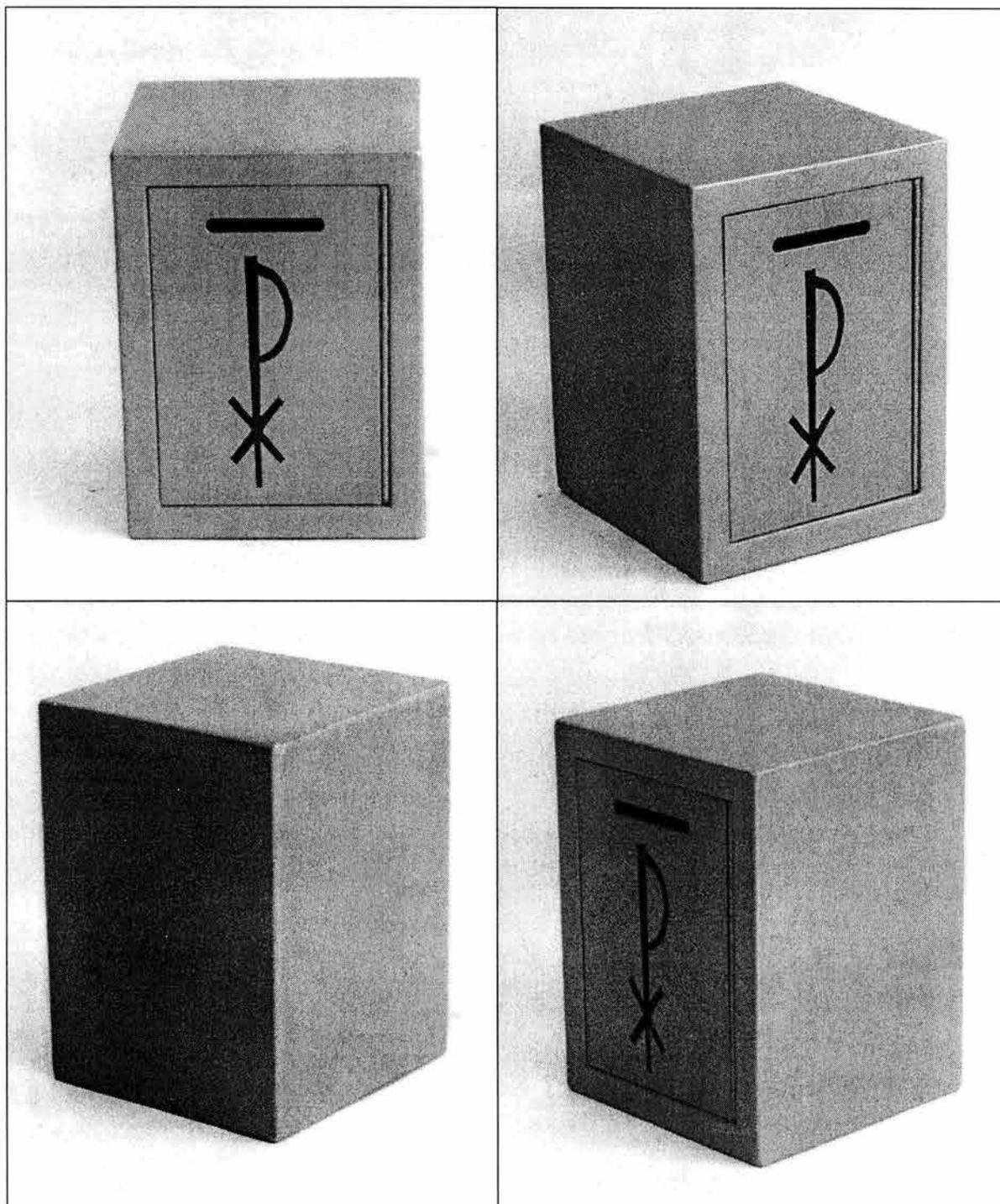
Escultura mármol con base metal esmaltado

Título: ...

Dimensiones: 40 x 10 x 20 cm

Tres vistas

PIEZA 7



Escultura metal
Título: Alcancía
Dimensiones: 20 x 20 x 20 cm
Cuatro vistas
PIEZA 8

3.2.- Orígenes de la concepción de la propuesta escultórica

Las tendencias importantes de la escultura y la literatura occidentales que de alguna manera originaron la concepción de la propuesta escultórica son:

∇ La inclinación al empleo de los *conocimientos* formales (Matemáticas y Geometría) para el mejoramiento de los *procesos creativos* con la finalidad de alcanzar los ideales que se propongan. Por ejemplo, durante el proceso de ejecución de la *serie de esculturas* me di cuenta de que era necesario trabajar con un *diseño* previo y definido, para evitar, tanto que las decisiones improvisadas alteraran la integración de todos los elementos que conformaban a cada una de las piezas, como que estas decisiones se hicieran notorias en la composición final de la obra. Lo cual me ayudó a entender, como lo mencioné en la *introducción*, que al dibujar el acento de la creación recae sobre la sensibilidad y la expresión y al hacer escultura este acento recae sobre la razón, la creación y la invención.

∇ La intención de personificar conceptos a través de una codificación morfológica, lo cual me llevó a encontrar un *lenguaje escultórico* para esta propuesta sustentado en algunos arquetipos espaciales.

∇ La posibilidad de que la escultura se torne en un espejo que refleja las imperfecciones sociales, lo cual me llevó a intentar *formalizar*, con el *lenguaje escultórico*, una serie de conceptos relevantes para la propuesta.

∇ La manera de aprovechar el poder de la invención en la escultura africana, lo cual me llevó, a decidirme a intentar concretar en algunas piezas de la serie, formas que integran las figuras humanas y animales. Por ejemplo en la pieza 1, 3 y 4.

∇ La posibilidad de utilizar diferentes maneras de concebir y dominar el espacio, como lo hacen algunos movimientos escultóricos de la segunda mitad del siglo XX,

de donde surgió la idea de crear una propuesta escultórica sustentada en la concepción que se emplea en esta tesis de *serie de esculturas*.

▽ El manejo del recurso de la abstracción en la escultura, en particular los ejemplos de las obras de los escultores Henri Moore e Isamu Noguchi, lo cual me hizo inclinarme por el manejo de este recurso como elemento fundamental en la *serie de esculturas*.

▽ El Arte de Apropiación, en particular los ejemplos de los ready mades de Marcel Duchamp, por lo que incluí como parte de la *serie de esculturas* un objeto descontextualizado de su realidad.

▽ La concepción del movimiento en la filosofía de Aristóteles me permitió intentar codificar el tiempo a través del cambio. La Poética de la Obra Abierta de Umberto Eco me dio ideas acerca de la posible manera con la que esta propuesta podría entablar un diálogo con el público.

▽ La teoría del movimiento de Aristóteles me dio ideas para conceptualizar el tiempo de la manera en que intenté representarlo:

Para Aristóteles el movimiento tiene lugar entre contrarios: algo que no era blanco deviene blanco, aquel que no era sabio se transforma en sabio. Por lo tanto, el movimiento tiene lugar de un término a su contrario. Pero los contrarios no son suficientes para explicar el cambio, es necesario un tercer principio, el sujeto que permanece a lo largo del proceso y que es afectado por los contrarios. En todo cambio hay, pues, algo que permanece, algo que desaparece y algo que aparece en el lugar de esto último. Lo que aparece como resultado del cambio es denominado “forma”: su contrario, es decir, el punto de partida del cambio, será obviamente, la carencia de tal “forma”, lo cual se denomina “privación”. El cambio, por lo tanto, no proviene de la privación en sí misma, sino de la privación que afecta a un sujeto. Por ejemplo, si un hombre se hace músico, el movimiento parte del hombre, pero parte del hombre no en tanto que es, sino en tanto que no es músico.⁷⁹

⁷⁹ Aristóteles. *Acerca del alma*, p. 44-46

En esta representación, el *tiempo* se concibe a través del cambio y no como una magnitud horizontal que puede ser dividida en segundos, minutos, horas y días; es decir, el cambio que se concibe como el vehículo del *movimiento*. En este proceso de cambio, lo que desaparece, es la unicidad de cada una de las esculturas; lo que aparece, por medio de la comunión entre el espectador y la *serie de esculturas*, es la *ecósfera serial*, es decir la experiencia estética; y lo que permanece, es el espectador y la materia con la que se formaron las figuras.

Las tendencias importantes que recibió la concepción de la propuesta por parte de la escultura y la literatura mexicanas son:

- ∇ Las esculturas de Mathías Goeritz y Sebastián me hicieron reforzar la idea de trabajar con un *diseño* previo y definido.
- ∇ Los *conocimientos teóricos y prácticos* que recibí como estudiante de la Academia de San Carlos me dieron los fundamentos indispensables, tanto para conceptualizar, como para ejecutar la *serie de esculturas*.
- ∇ Por otro lado, la lectura del libro El Laberinto de la Soledad, que leí después de realizar las esculturas de la serie, me dio la idea para bautizarla.

Para Paz, la *soledad* es algo inherente al ser humano: es el fondo último de la condición humana. El nacimiento es separación y ruptura con el seno materno, la vida es una lucha por encontrar una comunión con el mundo y la muerte un misterio que inevitablemente nos lleva a enfrentar la soledad. Dice Paz “Nacemos solos y morimos solos”.

Ante esta situación, durante la vida, el amor es una promesa del fin de nuestro exilio, sin embargo, en el mundo actual es una experiencia prácticamente inaccesible. Todo se opone a él: moral, clases, leyes, razas y los mismos enamorados. Asimismo, el aparato religioso

de las culturas arcaicas que preservaba al ser humano de la soledad es tan sólo un accesorio secundario del hombre moderno: su Dios es el trabajo y el dinero.⁸⁰

En el caso de la *serie de esculturas*, cada pieza simboliza un *tiempo* diferente en la dialéctica entre la unicidad y la *ecósfera serial*.

⁸⁰ Octavio Paz. *Laberinto de la soledad*, p. 341

3.3.- Obra terminada

Codificación técnica

Considero que su descripción a detalle se encuentra en el apartado anterior.

La serie consta de cuatro esculturas de metal, dos de mármol, una que vincula el metal y el mármol y un objeto de metal .

Las dimensiones de las esculturas de metal son, en el caso de la de factura repujada 87 x 25 x 40 cm; en el caso de las otras tres son, en una 42 x 23 x 38 cm, en otra 92 x 20 x 33 cm y en la otra 60 x 55 x 55 cm.

Las dimensiones de las esculturas en piedra son, en el caso de la de mármol bego vinculada con otra en mármol negro, 40 x 10 x 20 cm y, en la caso de la de mármol travertino son, 52 x 14 x 14 cm.

Las dimensiones de la escultura que vincula el metal y el mármol grano de sal son, 60 x 18 x 30 cm.

Las dimensiones del objeto de metal son, 20 x 20 x 20 cm.

Codificación morfológica

Elementos

Dentro de la *serie de esculturas*, el objeto de metal tiene un valor formal poco significativo debido a que es un objeto importado de la realidad.

Las esculturas en metal crean un juego entre sus formas abstractas y el propio espacio interior que contienen. Se trata de un movimiento de líneas, planos y volúmenes fundamentados en formas triangulares que crean un discurso contradictorio que establecen sus polos opuestos entre el vértice y el arco, lo cóncavo y lo convexo, lo claro y lo oscuro y los espacios interiores y exteriores.

Cada una de las esculturas se caracteriza por conservar proporciones armónicas en su estructura, por presentar direcciones definidas: unas piezas ascienden, otras absorben, otras penetran, otras rodean y otras se encierran. Además, las composiciones manifiestan un orden particular que dirigen el *movimiento*: unas son abiertas y otras cerradas.

Serie

La *serie de esculturas*, con sus formas abstractas, y el objeto, con su forma concreta, crean un juego dialéctico con el espacio exterior, a este juego le llamé *ecósfera serial* (la palabra *ecósfera* la utilicé porque su significado sintetiza el *programa operativo* de la serie: por un lado, la *esfera* como un volumen delimitado por la fuerza que a manera de generatriz ejercen la esculturas y, por el otro lado, el *eco* como un reflejo del *lenguaje escultórico* expresado a través de la repetición de las proporciones armónicas y de las formas definidas en cada una de las esculturas). Se trata de un movimiento de líneas, planos y volúmenes que con su ciclicidad unifican a la serie creando una *ecósfera* propia que le da sentido a las diversas formas abstractas y al juego que se da entre el espacio interior de cada una, con el espacio exterior de esta *ecósfera serial*.

El objeto de metal aporta a la *ecósfera serial* un elemento de anclaje con la realidad por su estructura geométrica pura de formas concretas, en contraposición a las formas abstractas de las esculturas.

Arquetipos espaciales

La comunicación entre la serie y el receptor se da a través de un *lenguaje escultórico* fundamentado en arquetipos espaciales. Se trata de un *lenguaje sintáctico* que se expresa a través de formas *intemporales* que *formalizan* conceptos y que pueden materializar imágenes. Por ejemplo, para concretar algunos referentes conceptuales se emplean los siguientes arquetipos espaciales: la forma de *árbol* (pieza 1), la forma de *cavidad* (pieza 2), la forma de *planta* vegetal (pieza 3), la forma de *espiral* (pieza 4), la forma *hendidura – invasión* (pieza 5), la forma *cuero – hendidura* (pieza 6), la forma *divergente* (pieza 7) y el *símbolo* (pieza 8).

Por medio de este *lenguaje sintáctico* pretendo *formalizar* a través de los arquetipos espaciales, diferentes conceptos: el arquetipo de *árbol* para *formalizar* la ramificación de opciones, el arquetipo de *cavidad* para *formalizar* el vacío, el arquetipo de *planta* para *formalizar* el enraizamiento, el arquetipo de *espiral* para *formalizar* el crecimiento, el arquetipo de *hendidura – invasión* para *formalizar* la agresión, el arquetipo de *cuerpo – hendidura* para *formalizar* la separación, el arquetipo *divergente* para *formalizar* la dirección ascendente, y el arquetipo de *símbolo* para *formalizar* el concepto de intemporalidad.

El concepto de ramificación, *formalizado* a través del arquetipo de *árbol*, refiere al crecimiento vertical que se encamina hacia la dirección que ofrece la menor resistencia, lo cual puede observarse en la pieza 1 a través de su formato vertical y de la bifurcación que sufre en su parte superior, la que pretende hacer alusión al patrón de crecimiento vegetal dicotómico.⁸¹ El concepto de vacío, *formalizado* a través del arquetipo de *cavidad*, refiere a la matriz materna como el receptáculo de la vida que produce nueva vida, lo cual puede observarse en la pieza 2 a través del vacío que “absorbe” la forma esencial de esta pieza, la que pretende hacer alusión al espacio que conforma una oquedad.⁸² El concepto de enraizamiento, *formalizado* a través del arquetipo de *planta*, refiere al sustento no visible que la conecta con el suelo, lo cual se puede “conjeturar” en la pieza 3 a través de la señal que brinda la base que le da soporte a toda la estructura, la que pretende hacer alusión a la relación esencial que tiene el vegetal con la tierra.⁸³ El concepto de crecimiento, *formalizado* a través del arquetipo de *espiral*, refiere a la fuerza de la evolución de algunas plantas, lo cual se puede percibir en la pieza 4 a través del desarrollo semihelicoidal que traza el eje de los elementos materiales que la conforman observados desde su montea superior, lo que pretende hacer alusión al ritmo oculto con el que crecen las plantas.⁸⁴ El concepto de agresión, *formalizado* a través del arquetipo de *hendidura - invasión*, refiere a la separación

⁸¹ Josep Cerdà. *Op. cit.*, p. 25 y 111

⁸² Josep Cerdà. *Op. cit.*, p. 29

⁸³ Josep Cerdà. *Op. cit.*, p. 25 y 111

⁸⁴ Josep Cerdà. *Op. cit.*, p. 62

provocada por una fuerza externa, lo cual se puede observar en la pieza 5 a través de la piedra apoyada en una base que en su parte superior está escindida por la mitad creando una overtura que da acceso a una piedra que, por un lado, esta en bruto y, por el otro, está labrada, lo que pretende hacer alusión a la fuerza, natural y humana, capaz de provocar una escisión.⁸⁵ El concepto de separación, *formalizado* a través del arquetipo de *cuerpo - hendidura*, refiere a la división que provoca el crecimiento natural, lo cual se puede observar en la pieza 6 a través de las diferentes escisiones que pueden observarse en la piedra, lo que pretende hacer alusión al proceso de fraccionamiento que, como consecuencia necesaria, genera el crecimiento.⁸⁶ El concepto de dirección ascendente, *formalizado* a través del arquetipo *divergente*, refiere a una overtura cóncava apoyada en una base que asciende verticalmente, lo cual puede observarse directamente en la pieza 7, lo que pretende hacer alusión a un equilibrio entre las fuerzas de tensión y compresión.⁸⁷ El concepto de intemporalidad, *formalizado* a través del arquetipo del *símbolo*, refiere a un volumen geométrico puro, lo cual puede observarse directamente en la pieza 8 a través de la forma cúbica, lo que pretende hacer alusión a los elementos primordiales, intemporales e impersonales que se encuentran en toda estructura material y mental.⁸⁸

Codificación icónica

Dentro de la propuesta se presenta una alcancía de iglesia católica con un símbolo eclesiástico que aporta a la *ecósfera serial* un elemento irónico que pretende acentuar la presencia de una *realidad oculta* en la *serie de esculturas*. Se trata de un recipiente cerrado con una hendidura estrecha en la parte frontal por donde se echan monedas, las cuales solamente se pueden sacar si se abre la puerta que conforma la cara frontal de la alcancía. El símbolo está relacionado directamente con el sagrario del altar.

Además, la propuesta está conformada por una *serie de esculturas* abstractas que, por lo tanto, no poseen una *codificación icónica* clara, sino que ésta permanece difusa a

⁸⁵ Josep Cerdà. *Op. cit.*, p. 57, 70, 98 y 102

⁸⁶ Josep Cerdà. *Op. cit.*, p. 57 y 102

⁸⁷ Josep Cerdà. *Op. cit.*, p. 25, 70, 98 y 119

⁸⁸ Josep Cerdà. *Op. cit.*, p. 116

través de sus arquetipos espaciales, con la intención de acentuar de nuevo la presencia de una *realidad oculta* en la *ecósfera serial*. Las esculturas presentan tan sólo formas parecidas a algunos objetos de la realidad natural.

Finalmente, en esta argumentación acerca de la *obra terminada*, no se incluyó lo que podría designarse como una “decodificación morfológica”, debido a que pienso que el estudiante de arte no debe dar explicaciones acerca de lo que signifique o deje de significar su obra; es decir, una sola persona no puede ser juez y parte al mismo tiempo. Además, en el *programa operativo* de la *poética de la propuesta* se menciona, dentro de las intenciones que el autor tuvo al realizar la propuesta, que uno de los objetivos explícitos fue el de generar un mensaje ambiguo, para ser coherente con el concepto de *obra abierta*, como elemento esencial de la *serie de esculturas*. Por lo tanto, si el autor efectuara una interpretación cualquiera de la *serie de esculturas* estaría contradiciéndose, haciendo de una “*obra abierta*”, una “obra cerrada”.

Conclusiones

∇ La escultura aislada basada en formas abstractas dispone de un menor número de recursos para concretar un referente conceptual, que por ejemplo la escultura figurativa; porque no es lo mismo expresarse con palabras sueltas, como lo hace un bebé, o con oraciones sueltas, como lo hace un niño, que con un discurso coherente y bien estructurado, como lo hace un adulto.

∇ Por lo tanto, se trata de un objeto y un conjunto de esculturas aisladas que al interrelacionarse encajan dentro de un conjunto que puede ser percibido como una *serie de esculturas*. Debido al efecto que genera la *ecósfera serial*.

∇ La inclusión de un objeto fuera de contexto, como un elemento de anclaje con la realidad, intentó funcionar como un detonante semántico para motivar al público a darle una interpretación a la *serie de esculturas*; debido a que esta inclusión puso en

debate a un elemento primordial, intemporal e impersonal, con una *serie de esculturas* abstractas no codificadas.

∇ En esta propuesta, la organización del objeto y de las esculturas se presenta en una *serie* para asegurar, al menos, que el receptor tenga un punto de referencia, que posiblemente lo relacione con un referente conceptual.

∇ El concepto tradicional de *originalidad* del arte no coincide con la realidad que el artista vive, sino que parece un concepto creado por teóricos que nunca han tenido la experiencia de un *proceso creativo*. Como, por ejemplo la concepción de originalidad bajo un concepto que “designa la unicidad y novedad de una obra de arte por su contenido y su forma”.⁸⁹ Lo que resulta muy difícil de cumplir, aún tomando en cuenta las obras de los más grandes escultores, porque la influencia de los avances anteriores son los que permiten las nuevas creaciones. Tal vez, uno de los casos que de alguna manera podría satisfacer esta definición sería el de Picasso. Porque algunas de las novedades más importantes a las que llegó Picasso fueron, por un lado, la manera en que concibió la forma en que vemos y, por el otro, el recurso original con el que logró representarla. Este recurso fue el de la visión simultánea, el cual rompió con la representación basada en la perspectiva renacentista.

∇ En consecuencia, insistiendo en esta búsqueda, un elemento original que puede aportar cada artista que decide realizar una *serie de esculturas* de este tipo, radica en encontrar un procedimiento que conecte inextricablemente los *medios* y el *modo* de producción, con el *objeto de imitación*, es decir, que la *originalidad* radica en encontrar el procedimiento adecuado que permita obtener los resultados artísticos, estéticos y temáticos que se buscan.

∇ Con base en la teoría de la Gestalt entendí que era posible hacer que los espacios vacíos formaran parte integral de la propuesta a través de un manejo adecuado de las

⁸⁹ Henckmann, W./ Lotter, Konrad. *Op. cit.*, p.184

formas cóncavas y convexas, ya que de esta manera se pueden transformar perceptualmente los vacíos de la escultura, en elementos determinantes de la forma.

∇ Fue muy importante en la propuesta la interrelación que pude hacer entre la Geometría y la Psicología para diseñar un *lenguaje escultórico*, ya que las formas geométricas que constituyen las diferentes secciones de la escultura, según la teoría de la Gestalt, pueden ser dominadas por la estructura total, si se integran estas secciones de manera adecuada y coherente, lo cual puede llegar a hacer evidente la esencia del arquetipo escultórico al que se hace referencia.

∇ Lo anterior fue resultado de un proceso de *maduración* que puede notarse en el hecho de que en algunas piezas se trabajó sin un *diseño* previo y definido, lo cual se manifiesta en una integración deficiente entre sus partes. En cambio, en las piezas en las que sí se partió de un *diseño* previo y definido, se puede percibir una mejor integración entre sus diferentes elementos.

∇ En última instancia, todo proyecto artístico conduce al encuentro de *conocimientos artísticos y estéticos* que tienen relevancia para el artista mismo, sin que ello suponga que posean validez universal alguna. Esto se debe a las tres actividades que generan *conocimiento*: la *imitación*, la *interpretación* y la autorreflexión.

∇ En mi caso personal, al reenfocar mi trabajo de la pintura a la escultura encontré que al pintar, el acento de la creación recae sobre la sensibilidad (en el sentido de estar viendo lo que se va a imitar) y la expresión (en el sentido de que esta sensibilidad despierta emociones) porque se le puede dar rienda suelta a las emociones y, en un momento dado, se pueden aprovechar los accidentes que se provocan y, al hacer escultura este acento recae sobre la razón (en el sentido de que es necesario satisfacer un *diseño* con todas sus especificaciones), la creación (en el sentido en el que hay que poder manipular los materiales para alcanzar los resultados

buscados) y la invención (en el sentido de que a veces es necesario originar nuevas técnicas y recursos) porque es muy difícil dar rienda suelta a las emociones, cuando los materiales son piedras o metales.

∇ Esta evolución personal transitó de lo figurativo a lo abstracto y fue precisamente el abstraccionismo lo que me hizo buscar y encontrar la tercera dimensión.

∇ El manejo de un cierto nivel de abstraccionismo interrelacionado con el manejo de un *lenguaje escultórico* puede provocar en el público, sin importar su nivel de conocimientos artísticos, la sensación de que existe una *realidad oculta* insinuada en la *serie de esculturas*. Esto puede deberse a que un *lenguaje escultórico*, en primer lugar, es *intemporal* y, en segundo lugar, porque los elementos básicos que utiliza remiten a la sensibilidad más primitiva de las personas.

3.4.- Exposición

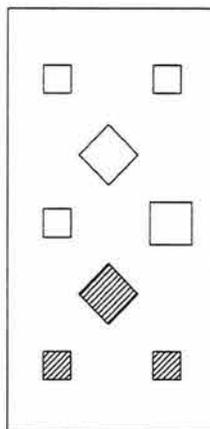
Durante el transcurso del primer semestre de la maestría, y con el vago espejismo acerca de las *realidades ocultas*, decidí solicitar una sala para exponer dentro de la Academia de San Carlos, con la certeza de que los espacios de que dispone y crea el interior de la Academia eran los adecuados para materializar este vago espejismo y la esperanza que me abría esta posibilidad para el desarrollo de una propuesta aún ni siquiera vislumbrada.

Seis meses antes de la *exposición*, me informaron que el espacio que habían destinado sería la sala uno de esta antigua escuela. Visité, con la intención de estudiarlo, este espacio en repetidas ocasiones con una cuádruple intención: primera, encontrar la mejor manera de vincular el espacio con la obra y el concepto; segunda, seleccionar el conjunto de piezas que entrarían en la *serie*; tercera, completar este estudio con la decisión acerca de las características de las bases para cada una de las esculturas; y cuarta, la decisión de si hacía falta o no crear nuevos elementos para esta propuesta.

Con los resultados de esta investigación, comencé a trabajar para culminar la *serie de esculturas*. Este esfuerzo generó una serie de necesidades, dentro de las cuales considero importante mencionar: las decisiones con relación al arreglo geométrico con el cual se vinculó el espacio, la obra y el concepto; las decisiones de completar esta triple vinculación con los acabados de las piezas y el juego cromático que se dio en la materialización de la propuesta; las decisiones acerca de la disposición final de las piezas para provocar en el público una intuición que pudiera acercarlo a “sentir” la realidad - concepto; las decisiones con referencia al número de piezas que era importante incluir, para que el espacio no se “sintiera” ni vacío ni saturado y, además, diera solución a las demás necesidades. Ante la complejidad de este panorama requerí del consejo de varias personas dentro de las cuales quisiera mencionar la participación de los maestros Francisco Javier Tous Olagorta y Octavio Gómez Herrera.

Una vez concluido este proceso, presente en esta sala, con el conjunto de piezas, bases y luces, experimenté la manera en que impactaban los diferentes esquemas de solución que había creado. El arreglo final al que llegué, como resultado de mis procesos racionales,

emocionales e intuitivos, y al que fui conducido, como resultado de las realidades, los espacios y las luces, fue el que presento a continuación.



ACCESO

El día 14 de agosto del 2003 se inauguró la *exposición* que duró abierta al público seis semanas bajo el título “Dialéctica de la Soledad”. Para poder describir las experiencias y conclusiones que obtuve durante este período decidí bifurcarlas en dos vertientes. La primera que se refiere, tanto a lo que como autor de la obra experimenté, como a lo que pude concluir a partir de los *conocimientos* que quedaron expuestos en el *marco de referencia*. La segunda, tanto a las que experimenté a partir de los comentarios de los espectadores, tanto de los artistas, como del público en general, como a las conclusiones que fui derivando a partir de ellas.

De la primera vertiente considero importante mencionar las siguientes experiencias:

∇ No sólo fue un error bautizar la instalación, con el nombre “Dialéctica de la Soledad”, sino que ni siquiera debió haber sido bautizada con ningún nombre, porque al vivir lo que sucedió dentro de la *ecósfera serial* llena de público me di cuenta de que, tanto en el folleto (que entregué a la entrada de la *exposición*), como en el escrito de presentación, era intrascendente.

∇ La *exposición* generó un impacto positivo en el estado de ánimo de algunos de los receptores, que a lo largo de esta tesis he llamado *ecósfera serial*, que expuse en

el apartado análisis formal de la *obra terminada* y que intento explicarme a partir del concepto de *visión global* que desarrollé en el apartado dedicado a los *conocimientos prácticos adquiridos en la Academia de San Carlos*.

∇ El *proceso creativo* es incierto e impredecible, dado que los resultados obtenidos jamás los pude prever en el *proceso de conceptualización – ejecución*.

De la primera vertiente considero importante mencionar las siguientes conclusiones:

∇ De las influencias que recibí del taller de arte urbano de la Academia de San Carlos retomé el efecto de la *visión global*, traducida al manejo de una *serie de esculturas* y un objeto. Este resultado podría circunscribirse dentro del ámbito de la ambientación con la idea de “... crear un espacio para ser vivido”.

∇ En el caso de las esculturas ‘Una’, ‘Seis’ y la ‘Alcancía’ la factura connota un trabajo industrial. En contraposición a esto, las esculturas ‘Uno’, ‘Dos’, ‘Tres’, ‘...’ y ‘Sin título’ la factura denota un trabajo artesanal.

∇ Esta contraposición, aunque no fue provocada a propósito, no desarticuló el efecto serial de la propuesta, porque la relación de unas piezas con otras, quedó fundamentada en los elementos formales.

∇ Después de este análisis y de una *visión global* de la *exposición*, llegué a la concepción de que el *movimiento* de la vida puede expresarse formalmente a través del cambio (en la continuidad serial de la propuesta), la proporción (en la *proporción áurea* y la *simetría dinámica*), la correspondencia (en el juego de contrarios entre lo claro y lo oscuro, lo blanco y lo negro, el vértice y el arco, lo cóncavo y lo convexo, los espacios interiores y exteriores, lo convergente y divergente), y la *intemporalidad* (en el *lenguaje escultórico* que “habla”, a través de los arquetipos espaciales)

De la segunda vertiente considero importante mencionar las siguientes experiencias:

∇ Parte de los espectadores, tanto artistas como público en general, confirmando la vivencia que mencioné en la primera vertiente con relación al impacto positivo de la *serie de esculturas*, expresaron de diferentes maneras, que la disposición de las esculturas era adecuada dentro del espacio disponible y que era de su agrado.

∇ Algunos de los escultores que conocen mi trabajo, en especial los que tienen conocimientos especializados del metal, consideraron que uno de los acabados que empleé en algunas esculturas fue inapropiado, porque impide la apreciación natural del material, lo que conlleva a una trasgresión de la apariencia de un material a otro (por ejemplo, que el metal pueda parecer madera u otra clase de material).

De la segunda vertiente considero importante mencionar las siguientes conclusiones:

∇ Considero que la producción artística, al contrario de la producción enfocada al consumo, no debe enfocarse a satisfacer al público, porque cada individuo degusta dentro del marco de referencia que le proporciona su propia experiencia.

∇ En consecuencia, los valores artísticos, temáticos y estéticos de la producción artística deben fundamentarse en la propia convicción e intención del artista y de lo que pretende con su obra.

∇ Por lo tanto, creo que la calidad de la obra debe alcanzarse enfocando los esfuerzos hacia el mejoramiento del proceso de producción y hacia el perfeccionamiento del producto terminado.

∇ Pienso que las opiniones de los espectadores, ya sean de artistas o del público en general, deben orientarse para renovar tanto el proceso de producción como el producto terminado:

∇ Como se trata de elaborar objetos artísticos, creo que nunca hay que perder de vista que lo que se está haciendo debe ser un objeto valioso y que, por lo tanto, debe tender a la perfección. A pesar de que en la

actualidad las nuevas tendencias artísticas le han dado más importancia al concepto y han dejado en segundo término a la calidad del objeto artístico.

- ∇ En consecuencia, he tomado las siguientes decisiones para renovar mi proceso de producción:
 - ∇ Tener control sobre la decisión de utilizar o no el repujado en una pieza.
 - ∇ Continuaré fabricando con soldadura eléctrica la estructura que realicé en cold roll.
 - ∇ Realizaré el fijado del forro de lámina a la estructura con una punteadora, para evitar el uso de material de aporte (es decir, el electrodo que se usa en la soldadura eléctrica o el alambre de acero que se emplea en la soldadura autógena con mezcla de oxígeno – acetileno).
 - ∇ Realizaré la unión entre las diferentes láminas que conforman la epidermis de la pieza con un proceso de soldadura con electrodo metálico y protección de gas inerte o alguna otra alternativa que permita obtener mejores resultados en el proceso de soldadura entre láminas de alto calibre.
 - ∇ Utilizaré una roladora con la intención de mejorar el proceso de creación de planos curvilíneos.
 - ∇ Los dobleces de lámina para crear planos rectilíneos los seguiré realizando con una dobladora manual.
 - ∇ En el proceso de coloración del metal, y con la intención de evitar la trasgresión de la apariencia de un material a otro, probaré el pavonado en frío utilizando algunos productos patentados, ya que al pintar con pintura de esmalte estas piezas se perdió la expresividad de frialdad que tiene el metal y que era importante para la materialización del concepto.

- ∇ En la realización de las estructuras, pretendo seguir trabajando dentro del ámbito geométrico abstracto enfocado en las deformaciones del tetraedro.
- ∇ Para ello, pretendo fundamentarme en la elaboración de bosquejos con maquetas tanto de cartón y hojalata (que permiten el juego con diferentes módulos), como metálicas (que permiten trabajar la estructura libremente), con la doble intención de resolver algunos problemas de producción y atizar el *proceso creativo*.
- ∇ A partir de la experiencia que tuve al elaborar una de las piezas, he decidido experimentar más intensamente, tanto en las maneras como en las alternativas que presenta la integración de la piedra con el metal.



Sala 1: Antigua Academia de San Carlos
Dos vistas
14 de Agosto de 2003

4.- ESTRUCTURACIÓN DE LA POÉTICA DE LA PROPUESTA

A partir de las conexiones encontradas en el apartado anterior, se establecieron las relaciones con las diferentes partes que definieron la fusión de la teoría que establece Aristóteles en La Poética, con La Poética de la Obra Abierta de Umberto Eco: para Aristóteles (*medios, objeto y modo*), para Eco (*programa operativo*) y para la propuesta la fusión de ambas concepciones completadas con una *finalidad particular*, lo cual me permitió estructurar la *poética de la propuesta* propiamente dicha.

El concepto tradicional de poética incluye los *medios*, el *objeto* y el *modo*; el moderno, el *programa operativo*; por lo tanto con la intención de fusionar ambos conceptos, la expresión de los *medios*, el *objeto* y el *modo* se realizó con un enfoque típico de un *programa operativo*; a esta fusión decidí darle una *finalidad particular* con la intención de completar el planteamiento de la *poética de la propuesta*.

4.1.- Finalidad particular de la propuesta

Tal vez lo más difícil en el trabajo artístico es que quede clara la finalidad del trabajo, o el para qué se está trabajando. Sin embargo, debería de jugar un papel preponderante en la creación, para evitar la presentación de trabajos fuera de contexto y que no conducen a sitio alguno. Para, de alguna manera, evitar esto, pienso que debe aclararse la *finalidad particular* que se persigue con cada propuesta.

Para esta propuesta, la *finalidad particular* parte, en primer lugar, de mi creencia en que todo proyecto artístico conduce al encuentro de *conocimientos artísticos y estéticos*, que tienen relevancia para el artista mismo, sin que ello suponga que posean validez universal alguna, y que la innovación no es un asunto que deba preocupar al artista durante el *proceso creativo*. En segundo lugar, me influyó el hecho de que, a partir de esta última afirmación, me di cuenta de que la fuente de inspiración ya no necesita de la búsqueda en lo exterior, sino que puede concentrarse en lo que va obteniendo de su propio interior, porque esto interior es ya un producto asimilado de lo exterior con los condimentos propios de quien ejecutó esta asimilación. En tercer lugar, que la manera personal en que pude expresar

esta *finalidad particular* fue a través de la Geometría y las Matemáticas reasimiladas, proceso que acentúa lo racional y lo creativo, y de mi creencia en que detrás de las formas se manifiestan *realidades ocultas*, proceso que acentúa la insinuación y la ambigüedad. En cuarto lugar, de que estas *realidades ocultas* se pueden expresar a través de un juego interrelacionante entre los espacios positivos y negativos. Por último, en quinto lugar, la idea de que en esta *serie de esculturas*, la percepción total del receptor se puede unificar en su mente para generar un efecto que le puede hacer tener la sensación, precisamente, de una *realidad oculta*.

Por lo tanto, la *finalidad particular* de esta propuesta puede quedar expresada de la siguiente manera: **el trabajo artístico plasmado en una *serie de esculturas* provoca la gestación de *conocimientos e intuiciones* en el artista, tanto en su *proceso de conceptualización - ejecución*, como en el de *exposición* y durante la autorreflexión que efectúe para ambos procesos, por lo tanto, el *conocimiento* y la intuición parten de la inspiración del artista, cuya fuente es un “objeto” subjetivo oculto en su propio interior al que pretende imitar y que, al intentar exteriorizarlo sufre una transfiguración al confrontarse con la realidad material, todo lo cual, al presentarlo en un nuevo espacio - tiempo decidido y compartido (sitio de la exposición), lo lleva a una autorreflexión que le permite renovar este proceso; es decir, renovar la *imitación oculta*.**

4.2.- Establecimiento de las partes que conforman la poética de la propuesta

A partir de la teoría que establece Aristóteles en La Poética y del uso que de ella hace Umberto Eco (expuestas en el apartado *concepto de poética*), quedó claro que las partes a resolver para establecerla son, por un lado, los *medios*, el *objeto* y el *modo* y, por el otro, el *programa operativo* que los integra y les da sentido. Por lo tanto, resolví estas partes para la propuesta de la siguiente manera:

4.2.1.- Medios de imitación

Con la intención de dejar clara la manera en que utilicé este concepto dentro de la *poética de la propuesta*, me permití hacer la siguiente analogía: así como la poesía emplea tanto *medios* materiales como *medios* formales para elaborar las obras literarias, de igual manera en la propuesta utilicé los siguientes *medios*:

Medios materiales

Así como en la poesía se tienen que emplear tanto materiales para plasmar la escritura (tinta, carbón, pergamino, papel, etc.) como instrumentos con los que plasmarla (bolígrafo, máquina de escribir, impresora, etc.) y un procedimiento adecuado para ejercer los instrumentos sobre el material (caligrafía y diferentes técnicas de escritura), en la propuesta (considerando que de manera completa ya fueron descritos todos estos materiales, instrumentos y procedimientos en el apartado *proceso de conceptualización - ejecución*) utilicé principalmente como materiales para plasmarla, el metal, la piedra, el esmalte, el pavón, la cera, etc.; como instrumentos con los que plasmarla, principalmente el martillo, el cincel, la soldadora, la moladora, la rectificadora, la cortadora, la dobladora, la pulidora, etc.; y como procedimientos, principalmente, los trabajos propios del herrero (corte, doblado, pulido, etc.), del hojalatero (repujado, lijado, pintado, etc.), del cantero (cincelado, pulido, acabado, etc) con el fin de materializar las formas con las que pretendí crear el discurso de la propuesta. Como un añadido a estos recursos que pueden manejar tanto la poesía como la escultura, en esta propuesta se empleó la inclusión de un objeto descontextualizado con su realidad, pero que, de alguna manera, entró a formar parte del discurso.

Medios formales

Siguiendo la misma analogía, en la poesía la letra, los signos de puntuación y sus reglas de uso representan los elementos primarios con los que se estructura el elemento secundario que son las palabras, su clasificación y sus reglas sintácticas, con las cuales se construyen los elementos terciarios que son las oraciones, los párrafos, y por fin las obras literarias; homologando, en la propuesta los elementos primarios son: los puntos (manifestados como vértices), las líneas (manifestadas como bordes), los planos y los volúmenes los cuales aparecen combinados, de tal manera que crean un juego que representa la condición de posibilidad de existencia de los elementos secundarios que aparecen en un contraste entre lo claro y lo oscuro, lo blanco y lo negro, el vértice y el arco, lo cóncavo y lo convexo, los espacios interiores y exteriores, lo convergente y divergente que definen direcciones que ascienden, absorben, penetran, rodean y encierran para estructurar el *movimiento* que permite entrever conceptos *intemporales* que “hablan” acerca de la ramificación de opciones (a través del arquetipo de *árbol*), el vacío (a través del arquetipo de *cavidad*), el enraizamiento (a través del arquetipo de *planta*), el crecimiento (a través del arquetipo de *espiral*), la agresión (a través del arquetipo de *hendidura – invasión*), la separación (a través del arquetipo de *cuerpo – hendidura*), la dirección ascendente (a través del arquetipo de forma *divergente*) y, la intemporalidad (a través del arquetipo de *símbolo*), todo lo cual brinda el sustento de la posibilidad de aparición del elemento terciario, como un discurso que a partir de los arquetipos espaciales *formaliza* conceptos para, de acuerdo al concepto de *obra abierta* y al objetivo específico de dejar un mensaje ambiguo, dejar en manos del público la posible materialización de las imágenes de los valores simbólicos de la propuesta.

En consecuencia, de acuerdo tanto a la *finalidad particular*, como al proceso íntegro de esta propuesta, concluyo que el “objeto” subjetivo a imitar se intentó expresar formalmente por medio: **del concepto de *visión global* (expresado en la *exposición*); del concepto de *movimiento* (expresado en la continuidad serial de la propuesta); del concepto de *proporción* (expresado en la *proporción áurea* y la *simetría dinámica*); del concepto de *correspondencia* (expresado en el juego de contrarios entre lo claro y lo**

oscuro, lo blanco y lo negro, el vértice y el arco, lo cóncavo y lo convexo, los espacios interiores y exteriores, lo convergente y divergente); y, del concepto de *intemporalidad* (expresado en el *lenguaje escultórico* de la propuesta).

4.2.2.- Objeto de imitación

En la propuesta se intenta hacer referencia, a través del manejo de todos los recursos ya mencionados, **a la manera de ser de la vida, es decir, a la naturaleza de la vida.** Esta naturaleza resultó ser el “objeto” subjetivo de imitación, la fuente de inspiración oculta en mi propio interior, en otras palabras **la propuesta fue la *imitación o-culta* de la naturaleza de la vida.**

4.2.3.- Modo de imitación

Respetando la analogía, así como en la poesía se puede comunicar un acontecimiento unas veces poniendo la narración en boca de un personaje o bien directamente por sí mismo, en la propuesta se dejó este papel a la *serie de esculturas*.

En conclusión, la *manera de imitar* que descubrí durante el proceso de autorreflexión fue la de manejar *series de esculturas* para crear *ecósferas seriales* que me permitan transfigurar mi fuente de inspiración en espacios decididos y compartidos; es decir, en términos del arte actual, crear un espacio para vivirse por medio de una escenificación, que utilice como personajes a una *serie de esculturas* que “dialoguen” acerca del “objeto” subjetivo para dar a entender la *imitación o-culta*.

4.2.4.- Programa operativo

Se trata de un intento por escenificar un tema relacionado, como ya se mencionó, con el movimiento, el cual pretende ser narrado por el juego que se da entre las esculturas y el objeto por un lado, con la ecósfera serial que generan por el otro; lo que queda referido por los conceptos que formalizan los arquetipos espaciales.

Este juego inicial se intento lograr por medio de la ciclicidad de las formas, de la *ecósfera serial* y del discurso contradictorio que juega con las polaridades geométricas que conforman la totalidad de la serie.

Este intento favorece la interpretación *abierta* de la *serie de esculturas*, es decir que los vacíos que se establecen en la comunicación, por el manejo de formas abstractas y de un *lenguaje escultórico*, provocan que no quede bien definida la conexión entre el significante (formas) y el significado (concepto), por la ambigüedad de esta clase de *lenguaje*, vacíos que pueden representar elementos de *catarsis*, es decir que entre lo abstracto y lo ambiguo se puede generar una emoción en el receptor que lo puede conducir a concretar un referente personal para la obra, acotada por el *lenguaje escultórico* y la *ecósfera serial*, o a escapar de ella, es decir, negarse a interpretarla.

5.- CONCLUSIONES GENERALES

Con el objetivo de satisfacer las *finalidades de la hipótesis* estas conclusiones se dividieron en tres apartados, con la intención de mostrar de manera más clara algunos argumentos que responden a dichas *finalidades*:

De la poética de la propuesta al proceso de madurez

A partir de la *poética de la propuesta* esclarecí cuál fue la *realidad perseguida* por esta propuesta para luego llevar a cabo un proceso de comparación entre la *realidad perseguida* y lo que efectivamente se logró en la *exposición* para, de esta manera, encontrar los ámbitos que debo conservar, mejorar y eliminar en los procesos de *conceptualización – ejecución* y de *exposición*, lo que me permitió obtener un *conocimiento artístico y estético* sobre la propuesta, lo cual concibo como dar un paso hacia la *madurez* de mi trabajo.⁹⁰

La *poética de la propuesta* me condujo a establecer con claridad que la *realidad perseguida* por la *serie de esculturas* fue la *imitación o-culta*. En esta tesis se entiende por *imitación* la reproducción imitativa de la realidad entendiendo que lo que se imita no es directamente a los hombres, sino a sus acciones, las cuales necesariamente se imitan de una de estas tres maneras: o bien las acciones se representan como eran o son, o bien como se dice o se cree que son, o bien como deben ser. Además, se entiende por *realidades ocultas* al conjunto de formas en las que se ocultan las realidades de las acciones humanas (por ejemplo, en la actitud de compra-venta del sexo puede ocultarse la soledad). Por último, el término *o-culta* hace referencia a una disyunción que presenta dos alternativas en su significado: primero, la de un secreto escondido, es decir, algo que está porque se puede sentir e intuir, pero no se puede ver; segundo, a la *cultura* (lo que resulta de la relación de los hombres con las cosas, con los otros y consigo mismo), que refiere a un posible *conocimiento* escondido en la *serie de esculturas* que en este caso es *artístico y estético*.

⁹⁰ Esta manera de concebir un proceso para llegar a la *madurez* se sustenta en la teoría que desarrolla Juan Acha en su libro *Introducción a la creatividad artística*, p. 170-182

En síntesis, la *realidad perseguida* por la propuesta fue la de hacer sentir e intuir un posible *conocimiento* escondido en la *imitación* de las acciones humanas, las cuales se intentaron representar como son o deben ser; es decir, la *realidad perseguida* fue la *imitación o-culta*.

De la comparación entre la *realidad perseguida* por esta propuesta escultórica y las experiencias y conclusiones obtenidas durante el proceso de *exposición* obtuve los siguientes *conocimientos artísticos y estéticos*:

∇ Sustentado en el *lenguaje escultórico* de la *serie de esculturas* y el arreglo geométrico con el cual se intentó vincular el espacio, la obra y el concepto, pude darme cuenta de que la referencia a la *realidad perseguida*, en este caso, fue muy ambigua y casi imposible de evaluar.

∇ El bautizo de la *serie de esculturas* con el nombre Dialéctica de la Soledad no contribuyó de ninguna manera a que esta ambigüedad disminuyera.

∇ En el momento de la *exposición*, la *serie de esculturas* y el arreglo geométrico sí lograron hacer sentir e intuir la *ecósfera serial* a través de la *visión global* de la propuesta, aunque ésta no alcanzó a ser dirigida hacia la *realidad perseguida*.

∇ La ciclicidad de las formas y el juego contradictorio entre los acabados, los materiales, los colores y las esculturas abstractas contrastadas con la alcancía constituyeron elementos importantes para hacer sentir e intuir la *ecósfera serial*.

Estos *conocimientos artísticos y estéticos* me permitieron dar un paso en el proceso de *madurez* sustentado en las siguientes conclusiones:

∇ Es necesario aumentar el grado de *iconicidad* (es decir, el grado de abstracción o concreción de un icono, lo que permite hacer una relación menos o más clara con su

referente) en las esculturas para que, de esta manera, tal vez se pueda reducir el nivel de ambigüedad. Esto implica llevar a cabo un replanteamiento del *lenguaje escultórico* de la propuesta.

∇ Debido a que los acabados resultan determinantes para la capacidad de expresión de los materiales, en el futuro tendré que cuidar con más detalle, a la luz de esta conciencia, las decisiones que tome al respecto. De igual manera, trabajaré con un *diseño* previo y definido de cada pieza para asegurar la mejor integración entre cada uno de sus elementos.

∇ Debido a que como resultado de esta propuesta ya me quedó clara la *realidad perseguida*, la *fuerza de inspiración*, los *medios materiales*, el *objeto de imitación* y el *modo de imitación*, los cuales ya no pienso cambiar, me resta trabajar sobre los procedimientos de producción y los *medios* formales de *imitación*, para poder acercarme a la *realidad perseguida*.

∇ En consecuencia, al alcanzarse estas conclusiones queda demostrada la *hipótesis de la tesis*, ya que se alcanzó a descubrir un *conocimiento artístico y estético* en la propuesta que me permitió dar un paso en el proceso hacia mi *madurez*, lo que espero se manifieste en mi trabajo futuro.

∇ Este paso en el proceso hacia mi *madurez* se refleja en el hecho de que el estado de conciencia alcanzado con respecto a todas las partes desarrolladas para demostrar esta *hipótesis*, me permitirá iniciar nuevos proyectos centrando mi atención en la enmiendas y afinamientos que pienso aplicar en los procedimientos de producción y los *medios* formales de *imitación*, lo cual probablemente me podrá acercar, de alguna manera, a la *realidad perseguida*.

Del proceso de madurez a su posibilidad para ser aprovechado por otros estudiantes

Para cumplir con la *finalidad de la hipótesis* que pide establecer la manera con la que se llevó a cabo este proceso de análisis para que él o parte de él pueda ser aprovechado por otros estudiantes de escultura que necesiten realizar un proceso análogo, se mencionan los pasos más importantes que se tuvieron que dar para llevar a cabo el análisis de la propuesta escultórica de esta tesis:

El primer paso fue decidir el objetivo de este análisis con la meta de delimitar el universo de autores y teorías, hacia lo que efectivamente se pretendía, por ejemplo, en este caso, se trató de plantear un proceso que permitiera ir *madurando* el *proceso creativo*, por lo que se trabajó con algunas ideas de la concepción de *maduración* que plantea Juan Acha.⁹¹

El segundo paso, bajo la concepción de *maduración* de la tesis, implicó analizar, por un lado, lo que se hizo, en términos de Juan Acha lo realizado, y, por el otro, lo que se quería hacer, en términos de Juan Acha la *realidad perseguida*.

El tercer paso, fue analizar lo realizado, para ello, en primer lugar, se buscaron teorías adecuadas al objetivo del análisis, y afines a la *postura estética* de la propuesta, las cuales se encontraron en la teoría que establece Aristóteles en La Poética y en La Poética de la Obra Abierta de Umberto Eco; en segundo lugar, se llevó a cabo la *exposición* de la *serie de esculturas*.

El cuarto paso, fue encontrar las teorías que sirvieron de apoyo para satisfacer las partes del proceso que se derivaron de las teorías adecuadas para el análisis de la propuesta. Por ejemplo, para este caso, los conocimientos teórico – prácticos relacionados con la Sociología, la *Semiótica*, la Historia del Arte, la Geometría, las Matemáticas, la Psicología y los *lenguajes escultóricos*.

⁹¹ En su libro titulado *Introducción a la creatividad artística*

El quinto paso consistió en encontrar cuál fue la *realidad perseguida* por la propuesta, con base en el análisis realizado en los pasos tercero y cuarto.

El sexto paso fue realizar la comparación entre la *realidad perseguida* por la propuesta con las experiencias y conclusiones obtenidas como resultado de la *exposición*.

El séptimo paso fue obtener los *conocimientos artísticos y estéticos* que aparecen en la propuesta, los cuales permitieron encontrar los ámbitos que se deben de conservar, de mejorar y de eliminar en los procesos de *conceptualización – ejecución* y de *exposición*.

Respuesta a los problemas recurrentes de la formulación del problema de investigación

Para satisfacer las cuestiones que se me hicieron evidentes a partir de los problemas recurrentes que quedaron expuestos en la *formulación del problema de investigación*, y con la intención de cerrar el entramado lógico que plantea este documento, me permito exponer las siguientes conclusiones:

- ∇ Para dar ideas que podrían resolver el problema de la presentación de obras anacrónicas, pienso que es conveniente que el estudiante de arte tenga claro su marco de referencia en lo estético, en lo temático y en lo artístico.
- ∇ Cuando el estudiante de arte conceptualiza ubicado dentro de su marco de referencia, le puede resultar más fácil ejecutar obras que posean una propuesta clara.
- ∇ De acuerdo a mi experiencia no basta con tener claro el *marco de referencia*, ni estar ubicado dentro de él, ni tener la habilidad para la ejecución, sino que además se requiere tener una fuente de inspiración que conduzca al *proceso creativo*.

∇ Pienso que lo que provoca la presentación de obras que no son coherentes entre lo que se ve y lo que el autor dice de ellas, es que el estudiante de arte da explicaciones cuando no debe de darlas y, por ello, creo que debe dejar esta tarea en manos de las personas que tienen estos intereses.

∇ Pienso que la tendencia a justificar la obra con el éxito obtenido en concursos y en el mercado del arte tiene dos maneras de valorarse:

∇ Puede considerarse positiva, por el hecho de que cada concurso y cada mercado tiene un “peso” dentro del ambiente artístico.

∇ Puede considerarse negativa, si este reconocimiento provoca que el estudiante de arte enfoque su producción hacia el rumbo que le señalan las opiniones de los demás, sean o no profesionales.

∇ Para tener algunas bases que permitan crear un discurso congruente entre la obra y el entorno en que fue creada es conveniente primero, tener claro el *marco de referencia* y, segundo, tener una *madurez* artística y vivencial.

∇ La falta de creatividad y de seguridad en uno mismo son causa de que algunos estudiantes de arte dediquen su obra a *imitar* a artistas famosos.

∇ Esta *imitación* se puede justificar cuando se está realizando un estudio o cuando existe una remuneración económica de por medio.

∇ Es natural, por la realidad que se vive, que los elementos artísticos y estéticos de las culturas prehispánicas aparezcan en la obra de los estudiantes, pero es recomendable que de alguna manera sean “asimilados” para ser capaces de expresarlos como parte original de la obra personal.

∇ Como, a final de cuentas, se trata de elaborar un objeto artístico (como ya mencioné en las conclusiones de la *exposición*), creo que este debe ser *valioso* y, por

lo tanto, pienso que el estudiante de arte debe intentar ser profesional en el manejo de cada una de las técnicas que requiera, tanto para elaborar su obra como para presentarla.

∇ Pienso que el desconocimiento del efecto estético de la obra, puede provocar la presentación de obras que pretenden ser subversivas sin llegar a serlo.

∇ Creo que una de las maneras con la que los estudiantes de arte de nuestro país pueden hacerse concientes de estos problemas recurrentes, podría ser que desarrollen, como resultado de un análisis tanto de su obra como del resultado de sus exposiciones, un proceso análogo al de esta tesis.

∇ Además, considero conveniente que el trabajo creativo tenga una clara concepción de las causas que lo provocan y de las finalidades que pretende el estudiante de arte satisfacer con su obra personal.

BIBLIOGRAFÍA

- Abbagnano, Nicola. *Diccionario de filosofía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996, 1206 pp.
- Acha, Juan. *Las actividades básicas de las artes plásticas*. México: Ediciones Coyoacán, 1994, 121 pp.
- Acha, Juan. *Los conceptos esenciales de las artes plásticas*. México: Ediciones Coyoacán, 1999, 107 pp.
- Acha, Juan. *Introducción a la creatividad artística*. México: Ediciones Coyoacán, 225 pp.
- Aristóteles. *Acerca del alma*. Madrid: Gredos, 1994, 262 pp.
- Aristóteles. *Tratados de lógica I (Órganon)*. Introducción, traducciones y notas de Miguel Candel Sanmartín, España: Gredos, 1994, 390 pp.
- Aristóteles. *Tratados de lógica II (Órganon)*. Introducción, traducciones y notas de Miguel Candel Sanmartín, España: Gredos, 1994, 460 pp.
- Aristóteles. *Poética de Aristóteles*. Edición trilingüe por Valentín García Yebra, España: Gredos, 1999, 542 pp.
- Aristóteles. *La Poética*. Versión García Bacca, México: Editores Mexicanos Unidos, 1996, 215 pp.
- Arnheim, Rudolf. *Arte y percepción visual*. España: Alianza Forma, 1988, 553 pp.
- Barral/ Bresc/ Bruneau/ Ceysson/ Daval/ Duby/ Dell'Arco/ Guillot de Suduiraut/ Hohl/ Le Normand-Romain/ Meschede/ Pingeot/ Rose/Souchal/ Torelli. *Sculpture. From de antiquity to the present day*. London: Taschen, 1986, 1151 pp.
- Bridwater, William. *Pequeña enciclopedia Columbia*. Buenos Aires: Columbia, 1964, 1231 pp.
- Cerdà, Josep. *Arquetipus espaials. I patrons de llenguatge tridimensional*. Barcelona: Departamento de escultura, Universidad de Barcelona, 128 pp.
- Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. *Escultura mexicana. De la academia a la instalación*. México: Landucci Editores, 2000, 453 pp.
- Cullen, Gordon. *El paisaje urbano. Tratado de estética urbanística*. Traducción José María Aymamí, Barcelona: Editorial Blume, 1974, 200 pp.
- Eco, Umberto. *Obra Abierta*. Barcelona: Planeta Agostini, 1992, 351 pp.

- Eco, Umberto. *Tratado de semiótica general*. México: Nueva Imagen, 1976, 512 pp.
- Daniel Cosío Villegas/ Ignacio Bernal/ Alejandra Moreno Toscano/ Luis González/ Eduardo Blanquel. *Historia mínima de México*. México: El Colegio de México, 1974, 179 pp.
- Fatás, Guillermo/ Borrás, Gonzalo. *Diccionario de términos de arte*. Madrid: Alianza Editorial, 1988, 400 pp.
- Fernández, José Arenas (coordinador). *Arte efímero y espacio estético*. Barcelona: Anthropos Editorial del Hombre, 1988, 554 pp.
- Flores, Raúl. *Historia general del arte mexicano. Época prehispánica*. México: Hermes, 1962, 254 pp.
- Hambidge, Jay. *The elements of dynamic symmetry*. New York: Dover Publications, Inc., 133 pp.
- Henckmann, W./ Lotter, Konrad. *Diccionario de estética*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1998, 268 pp.
- Homero. *Iliada*. Traducción y notas de Emilio Crespo Güemes, España: Gredos, 1996, 651 pp.
- Homero. *Odisea*. Traducción y notas de José Manuel Pabón, España: Gredos, 1996, 404 pp.
- Kassner, Lilly. *Diccionario de escultores mexicanos. Tomos I y II*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997, 461 y 407 pp.
- Monteforte, Mario Toledo. *Piedras vivas*. México: UNAM, 1979, 373 pp.
- Panofsky, Erwin. *El significado de las artes visuales*, Madrid: Alianza Forma, 1993, 385 pp.
- Paz, Octavio. *Laberinto de la soledad*. Madrid: Ediciones Cátedra, 578 pp.
- Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. *Volumen 3*. México: UNAM, 143 pp.
- Rodríguez, Ida Prampolini. *Dadá documentos*. México, UNAM, 1977, 324 pp.
- Rojas, Pedro. *Historia general del arte mexicano. Época colonial*. México: Hermes, 1962, 241 pp.
- Rubert de Ventós, Xavier. *Teoría de la sensibilidad*. Barcelona: Ediciones Península, 1989, 580 pp.

- Rubert de Ventós, Xavier. *El arte ensimismado*. España: Editorial Anagrama, 1963, 153 pp.
- Saussure, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*. México: Planeta Agostini, 1993, 319 pp.
- Sierra, R. Bravo. *Tesis doctorales y trabajos de investigación científica*. Madrid: Paraninfo, 1999, 497 pp.
- Tibol, Raquel. *Historia general del arte mexicano. Época moderna y contemporánea*. México: Hermes, 1962, 248 pp.
- Tosto, Pablo. *La composición áurea en las artes plásticas*. Argentina: Hachette, 1983, 315 pp.