



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

POSGRADO EN ARTES VISUALES

“La fenomenología en la escultura contemporánea”

Tesis que para obtener el grado de Maestro en Artes Visuales con
orientación en Escultura presenta el alumno:

Oscar Omar Rosales Ambriz

Director de Tesis: Dra. Alfia Leiva del Valle

México D. F
Junio de 2007



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos

A cada uno de mis profesores durante la Maestría , en especial a Francisco Tous Olagorta, Dr. Julio Chávez Guerrero, Felipe Mejía Rodríguez, Ramón Cervantes Parra y Francisco Quesada García por sus valiosas aportaciones para la realización de este trabajo.

A mi esposa Aki por todo su amor y apoyo.

Índice

Página

Introducción 4

Capítulo 1. Antecedentes de la escultura contemporánea mexicana

1.1 La Ruta de la Amistad 6

1.2 El Espacio Escultórico 2

1.3 El movimiento geométrico 20

Capítulo 2. La escultura como objeto y su relación con el espacio cotidiano

Introducción (La obra de Mathias Goeritz) 22

2.1 Fenomenología y escultura 27

2.1.1 La obra de Helen Escobedo 29

2.1.2 La obra de Gabriel Orozco 37

2.1.3 La obra de Jorge Yázpik 40

Capítulo III. La fenomenología en la escultura contemporánea

3.1 Entrevista a Helen Escobedo 43

3.1.1 Análisis de la entrevista 49

3.1.2 Análisis de la obra realizada entre 1996 y 2002 50

3.2 Entrevista a Gabriel Orozco 53

3.2.1 Análisis de la entrevista 74

3.2.2 Análisis de la obra realizada entre 1996 y 2002 76

3.3 Entrevista a Jorge Yázpik 80

3.3.1 Análisis de la entrevista 84

3.3.2 Análisis de la obra realizada entre 1996 y 2002 85

3.4 La fenomenología en la escultura contemporánea
(entre el objeto cotidiano y la instalación) 87

Conclusiones 91

Bibliografía 92

Introducción

Esta investigación tiene como propósito dar puntos de análisis sobre el trabajo de los escultores mexicanos Helen Escobedo, Jorge Yázpik y Gabriel Orozco; con su obra artística más representativa del periodo comprendido entre 1996 y 2002.

El objetivo de estos análisis es mostrar al campo escultórico contemporáneo como algo que está en constante cambio, proponiendo nuevas maneras de tratar el problema de la relación entre el objeto escultórico y el espacio real en que se muestra y la línea delgada que la divide con la instalación.

El título *La fenomenología en la escultura contemporánea* parecería en primera instancia una llamada a un análisis basto sobre la teoría fenomenológica, de carácter filosófico; pero el objetivo de este trabajo se centra en algo más formal: la escultura como objeto, que tiene una proporción, escala, que puede ser recorrido, elaborado con un objeto cotidiano, que se corresponde con la persona que lo observa y cuya experiencia transcurre en un tiempo y un espacio real. La fenomenología ha sido una rama de la filosofía que se aplicó para el análisis de este tipo de obra desde que surgió el denominado Arte Mínimo (minimal art) en la década de los sesentas¹. Por lo que el título alude a la parte física más que a la filosófica.

¹ BATCHELOR David, "*Minimalismo*", 1999, España, p. 24.

La selección de los artistas no buscó encontrar concordancia formal, se seleccionaron porque sus planteamientos son totalmente encontrados. Helen Escobedo es una artista que comenzó su trabajo de manera figurativa, pasó por la abstracción y se encaminó hacia la instalación y al arte In Situ, además de que sigue presentando su trabajo de manera constante. Jorge Yázpik es un escultor que se concentra en dos elementos característicos del quehacer escultórico; la expresión del material y la capacidad técnica de dominarlo, a la vez que ha llevado su trabajo por el camino de la instalación. Gabriel Orozco es representante de la generación de artistas mexicanos de los años noventa, y mezcla al arte conceptual con sus posibilidades tridimensionales.

Para conocer más del pensamiento de cada uno de ellos, se incluyen entrevistas que dejan ver los motivos de su creación, de las que se presenta un análisis.

En el capítulo uno, se presenta un análisis cronológico de los proyectos que a mi consideración, marcaron el camino a la escultura contemporánea; La Ruta de la Amistad, El Espacio Escultórico y el movimiento escultórico geométrico en México de los años ochenta.

En el capítulo dos, empieza el planteamiento de la escultura y su relación con el espacio real, se da una introducción al tema con el trabajo del artista Mathias Goeritz y un primer análisis de la obra de los artistas seleccionados para la investigación.

El capítulo tres comienza con las entrevistas a Helen Escobedo, Jorge Yázpik y Gabriel Orozco, después se realiza un análisis de sus planteamientos en el área de la escultura, se muestra su trabajo realizado en el periodo de 1996 al 2002 y se continúa con el análisis que ya se había comenzado en el capítulo dos. Se concluye la investigación en la última parte del capítulo tres proyectando la situación de la escultura contemporánea, sus nuevos lenguajes y su presentación como un objeto más de la vida cotidiana.

Capítulo 1. Antecedentes de la escultura contemporánea mexicana

1.1 La Ruta de la Amistad

El panorama artístico mexicano de los años cuarenta estuvo caracterizado, por el debate sobre el rumbo que debería seguir el arte mexicano, continuar con las ideas del muralismo, o buscar nuevas formas de creación artística.

Durante el periodo del presidente Miguel Alemán la ciudad de México comenzó a tener grandes cambios basados en el crecimiento económico e industrial. Fue en este periodo que comienza la construcción de uno de los proyectos más importantes tanto artística, como socialmente de la historia de la Ciudad de México: La Ciudad Universitaria.

La importancia de que se haya concebido un proyecto como la Ciudad Universitaria para el posterior desarrollo de la escultura moderna, fue que se tuvo como eje rector la integración de la pintura la escultura y la arquitectura desde una perspectiva que correspondiera a los cambios artísticos internacionales. Si bien, hasta ese momento el muralismo era el movimiento artístico más fuerte, fue la construcción de la Ciudad Universitaria la que buscó dar una visión de la identidad nacional sin recurrir en su totalidad a los temas y los medios de la escuela mexicana de pintura, y al fusionarse con formas y conceptos de la arquitectura moderna, acercó a la escultura al panorama artístico nacional.

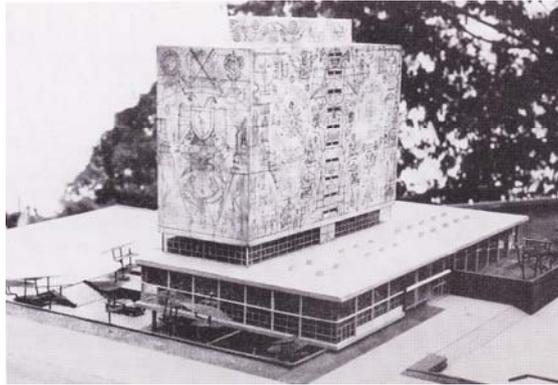
En la Ciudad Universitaria se pudo observar el problema principal por el que pasaba el arte en ese momento: dar una proyección moderna, pero que no perdiera su carácter nacionalista. Los arquitectos encargados de la planeación de ciudad universitaria fueron Carlos Lazo, Mario Pani y Enrique del Moral, Los encargados de la planeación de la biblioteca fueron Juan O´Gorman, Gustavo Saavedra y Juan Martínez Velasco; el estadio Olímpico por Augusto Pérez Palacios, Raúl Salinas, Jorge Bravo Jiménez y Diego Rivera; el edificio de rectoría por Mario Pani, Enrique del Moral, Salvador Flores y David Alfaro Siquieros.

Si bien hubo diferencias desde el principio de la planeación de la Ciudad Universitaria sobre cómo debería llevarse a cabo el conjunto de edificios, fue en la Biblioteca Central donde se pudo observar la distancia que había entre los diferentes discursos.

Juan O´Gorman que fue el arquitecto encargado de la Biblioteca Central tenía una fuerte convicción por descalificar a la arquitectura internacional ya que la consideraba falta de sentimiento y alejada del carácter social de la arquitectura. En el escrito de Alejandra Escudero y Ricardo Pedrosa *La integración plástica* mencionan lo que pasó en ese momento:

“Paradójicamente, el arquitecto construye la biblioteca de la ciudad universitaria al estilo lecorbusiano como un gran cubo o “cajón” (Diego Rivera los llamaba despectivamente jaulas de vidrio o cajones)

de catorce pisos que más tarde cubre con mosaicos de colores. La obra fue calificada como un híbrido porque fue proyectada y construida bajo el concepto del llamado estilo internacionalista, y los mosaicos que la cubrían formaban un gran mural al estilo de la escuela mexicana de pintura. Siquieros comentó que se trataba de “una gringa vestida de china poblana” porque un revestimiento mexicano fue colocado sobre el cuerpo extranjero de la arquitectura”.²



“Maqueta de la Biblioteca de la Ciudad Universitaria”, México D. F

Lo arriba citado nos da un ejemplo de los cuestionamientos que generó la Ciudad Universitaria, y su búsqueda por integrar, como en el arte prehispánico, la pintura, la escultura y la arquitectura.

La Ciudad Universitaria amalgamó muchos discursos plásticos, divergentes entre sí, y que tuvieron repercusión en una nueva exploración del espacio tridimensional teniendo como eje la subjetividad y expresión del artista sobre la forma.

La Ruta Olímpica de la Amistad fue parte de la olimpiada cultural con motivo de las Olimpiadas celebradas en la ciudad de México en 1968. La ruta de la amistad constó de 19 obras monumentales, algunas de casi veinte metros de alto, realizadas por escultores de 19 diferentes países, los coordinadores del proyecto fueron Mathias Goeritz y el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez. Se trataba de un evento internacional y para una Olimpiada; consecuentemente el tema unificador tenía que ser la humanidad y la amistad. Donde quedaran representadas todas las tendencias religiosas, políticas, raciales e ideológicas, con la fuerza propia que cada escultor quisiera darle. Mathias Goeritz explica :

² ESCUDERO Alejandra, “La integración plástica: un arte a mitad de siglo” dentro del libro “*Escultura Mexicana de la Academia al instalación*”, México, 2001, p. p 255-25.

“No fue fácil, sin embargo, reunir tales representantes, no porque hubiera resistencias o tropiezos en colaborar juntos, sino por razones de ubicación geográfica o nacional. Por ejemplo, en toda África no encontramos un escultor negro que reuniera las condiciones impuestas por el tema, los había, sí, pero con muy marcada tendencia folklórica. Los escultores negros eran, regularmente, de Norteamérica y, en este caso, junto al negro había que traer también al blanco y eso ya presentaba una dualidad discutible. Igual problema se presentó con la representación de Australia, aunque lo hallamos, ciertamente, pero en Nueva York”.³

La repercusión de la ruta Olímpica de la Amistad en la escultura mexicana, es que sirvió para reforzar el camino geométrico y abstracto que había surgido a principios de los años sesenta, y que además era parte de un movimiento internacional. Esta incorporación del arte Mexicano, y más en concreto de la escultura, al panorama en ese entonces denominado vanguardista, marcó el alejamiento final con la escuela mexicana apoyada por el muralismo, que manejaba representaciones estereotipadas del mexicano y de su cultura.

Los escultores y artistas con tendencia tridimensional, vieron en la ruta de la amistad la posibilidad de poder transmitir los cambios que la época planteaba, sin necesidad de ser mexicano solamente en lo formal, sino que se entendiera, y se buscara en lo conceptual.

Lista de Obra



1

ANGELA GURRIA
MEXICO



2

WILLI GUTMANN
SUIZA

³ KARTOFEL Graciela, *“Mathias Goeritz un artista plural”*, México, 1992, p.46.



3

MILOSLAV CHLUPAC
CHECOESLOVAQUIA



4

KIOSHI TAKAHASHI
JAPON



5

PIERRE SZELEKI
HUNGRIA-FRANCIA

6

GONZALO FONSECA
URUGUAY

* Imágenes tomadas del CD *Imágenes de prensa Ruta de la Amistad A. C.*, archivos del Arquitecto Pedro Ramírez Vázquez.
Patronato Ruta de la Amistad A. C. México D. F. .



7

CONSTANTINO NIVOLA
ITALIA



8

JACQUES MOESCHAL
BELGICA



9

TODD WILLIAMS
ESTADOS UNIDOS

10

GRZEGORZ KOWALSKI
POLONIA



11

JOSE MA. SUBIRACHS
ESPAÑA

12

CLEMENT MEADMORE
AUSTRALIA



13

HERBERT BAYER
AUSTRIA-E.U.A



15

ITZHAK DANZIGER
ISRAEL

14

JOOP J. BELJON
HOLANDA

16

OLIVER SEGUIN
FRANCIA



17

MOHAMED MELEHI
MARRUECOS



18

HELEN ESCOBEDO
MEXICO



19

JORGE DUBON
MEXICO

1.2 El Espacio Escultórico

La idea de crear un espacio escultórico donde se mezclaran los conceptos de seis escultores con una amplia trayectoria artística, y que dejaran de lado la producción individual para replantear el significado del arte público, representa, a mi consideración, uno de los momentos más importantes de la historia del arte mexicano.

Generar una escultura o un proceso escultórico monumental que no cayera en la alegoría cívica o en los procesos de comercialización de escultura urbana, fue la premisa para la construcción del espacio escultórico; aunado al momento histórico por el cual pasaba la escultura: rechazo a las formas tradicionales de elaboración como la talla y los vaciados, y la búsqueda de una verdadera integración con el espacio urbano.

La propuesta fue generada en 1977 por el Doctor Jorge Carpizo, entonces Coordinador de Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México y presentada al rector Doctor Guillermo Soberón. Si la construcción de la ciudad universitaria fue un ejemplo de lo que se podía hacer con respecto a la integración plástica, el espacio escultórico generaba un verdadero discurso dentro de los parámetros de la escultura, la arquitectura y el arte urbano. Los puntos que se presentaron al rector fueron los siguientes:

1. Movimiento geométrico monumental. Busca su apoyo en la tradición y en la vanguardia de nuestro país para fortalecer la modernización del mismo.
2. Rebase el arte privado, incorporándose a la gran tradición del arte público.
3. Conecta, así mismo, el actual movimiento escultórico con la escultura prehispánica sobre la base de unos rasgos comunes de estilo y concepto.⁴

Artistas participantes

Helen Escobedo (1934)

Nació en la ciudad de México en 1934, fue nombrada jefe del departamento de Artes Plásticas de la UNAM, en 1974 fue designada directora de Departamento de Muestras y Galerías de la dirección general de Difusión Cultural UNAM, en 1978 se le nombró investigadora de tiempo completo de la Coordinación de Humanidades del Espacio Escultórico.

Manuel Felguérez (1928)

Nació en Zacatecas. En 1949 y 1950 estudió en París, fue profesor de la Escuela de Diseño Industrial de la UNAM, de 1969 a 1970. De 1970 a 1973 enseñó en el taller experimental de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. En 1973 fue nombrado investigador de la UNAM. En 1974 fue designado miembro del Instituto de Investigaciones Estéticas.

Mathias Goeritz (1915)

Nació en Danzing, Alemania, estudió artes en Berlín, París y Basilea, obtuvo un doctorado en Filosofía. Desde 1945 hasta 1948 vivió en España, donde fundó la escuela de Altamira. En 1945 llegó a México, y en 1957 fue jefe de los talleres de diseño de la Escuela Nacional de Arquitectura de la UNAM, fue fundador del espacio escultórico en 1978.

Hersúa (1945)

⁴ ACHA Juan, "Hersúa", México, 1983, p. 182.

Nació en Ciudad Obregón, Sonora. Estudió en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM en 1965. En 1968 fundó el grupo experimental “Arte Otro”, de 1975 a 1978 fue profesor y asesor estético de la facultad de Arquitectura Autogobierno de la UNAM. En 1978 fue nombrado investigador de tiempo completo de la Coordinación de Humanidades de la UNAM.

Sebastián (1945)

Nació en Chihuahua, estudió en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM. Fue profesor de educación visual en la Escuela Nacional de Artes Plásticas y maestro de diseño en la Escuela de Arquitectura.

Federico Silva (1923)

Nació en la ciudad de México, en 1973 fue nombrado maestro titular de la Universidad Nacional Autónoma de México. En 1977 diseñó el proyecto del Espacio Escultórico y fue el coordinador del grupo de artistas que formaron el equipo de trabajo, y representante de la coordinación de Humanidades ante la Dirección de Obras para el proyecto de El Espacio Escultórico.⁵

El nombre de Espacio Escultórico se debió a que primero, indefinidamente, se pensó que no debería de ser una sola pieza de grandes dimensiones, ni la suma de seis piezas más o menos monumentales (que correspondieran a los seis artistas participantes), sino en un espacio o ambiente que contuviera o estuviera constituido por formas escultóricas; de cualquier modo, una obra en la cual el espacio fuera, de una manera indudable, parte integral del resultado último.⁶

Una de las características con las que se inició el proyecto, es que tenía que ser abierto a cualquier solución formal y conceptual, por lo que los escultores no sabían a ciencia cierta cual iba a ser el resultado final de la obra; entonces se partió de varias ideas, las cuales se iban modificando o rechazando; es de notar este punto; si se hubiera tenido un proyecto “definido”, la experimentación iba a ser nula, la única idea que siempre estuvo presente fue la de la monumentalidad. Mathias Goeritz comentó en una mesa redonda del IX congreso internacional de escultura en 1978, que la forma en que se estaba trabajando tenía algo de “loca”, pero que era normal en el arte mexicano.⁷

A la par de estos puntos, los artistas participantes redactaron el manifiesto del espacio escultórico, donde establecían las ideas que habían generado el proyecto y cuales eran sus objetivos.

Manifiesto del espacio escultórico.

Una de las condiciones para llegar a propuestas concretas de concepto y de diseño del Espacio Escultórico fue superar las contradicciones

⁵ Toda la bibliografía de los artistas se obtuvo de “*El Espacio Escultórico*”, Museo Universitario de Ciencias y Artes México, 1980.

⁶ MANRIQUE Jorge Alberto, “El Espacio escultórico: obra abierta” dentro del libro “*Arte y Artistas del siglo XX*” México, 2000, p. 162.

⁷ *Ibidem*.

inherentes a nuestras muy diversas formaciones culturales y experiencias estéticas.

No es común hoy en día que personalidades definidas en el campo del arte puedan subordinar su peculiar visión formal y su doctrina correspondiente a los intereses generales.

El arte público es siempre un problema de intereses colectivo; pero la complejidad de la organización social y el acelerado crecimiento de la comunidad exigen que los artistas que pretenden abordar el arte público acudan a una metodología científica ajena a toda imposición.

El trabajo de equipo y multidisciplinario es una manera de acercarse, con responsabilidad, a la comprensión de lo que debe significar para nosotros el arte con su relación con la vida del hombre en la urbe, arte que no solo debe rescatar su carácter de valor testimonial sino de instrumento cultural transformador por la vía de la sensibilidad.

El panorama del arte público es desolador debido a negocios e influencias negativas, así como al mal gusto; es un arte contraído en los despachos de políticos que tienen influencia en las respectivas decisiones y que lo tratan como botín privado. En su realización, los artistas de la adulación con la complicidad de arquitectos y “urbanistas”, plagian, deforman inescrupulosamente lo que otros exploran.

Estas formas de agresión a la ciudad y a sus habitantes, que son otros de los frutos de la corrupción, están generando nuevas y graves formas de contaminación que, además de confundir y frenar toda posibilidad de desarrollo al corromper el gusto, el sentido de la belleza y el equilibrio, dañan al hombre en su estructura básica.

Quienes participamos en el proyecto universitario del espacio escultórico hemos intentado poner en práctica principios olvidados por cientos de años: buscar hacer del arte un gran acontecimiento para todos y para siempre, superando, al menos en esta experiencia, el voluntarismo individualista autosuficiente y caduco.

Si a los artistas que formamos este equipo de trabajo no le sobrevive alguna de sus obras, el Espacio Escultórico, por todo lo que tiene de oculto y de anónimo, habrá de perdurar como el intento colectivo de arte público más importante de los últimos años.

Al inaugurarse la primera etapa del Espacio Escultórico, reafirmamos nuestra decisión de ampliar y profundizar la experiencia de trabajo de grupo e interdisciplinario, como el mejor intento de aproximación a las soluciones que el público de hoy reclama.

HELEN ESCOBEDO, MANUEL FELGUÉREZ, MATHIAS GOERITZ,
HERSÚA, SEBASTIÁN Y FEDERICO SILVA.⁸

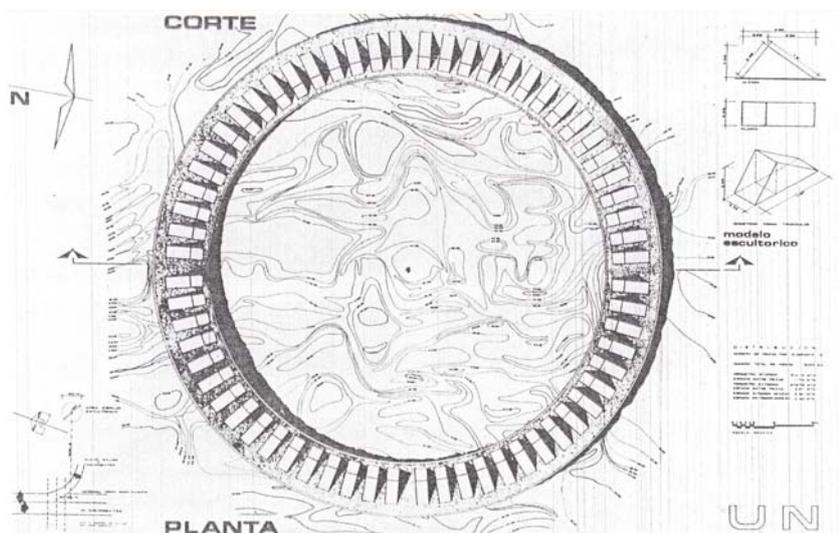
Otra parte importante del proyecto fue la de su funcionalidad, ya que si bien dentro de los parámetros conceptuales de su realización no era una premisa, se tenía por

⁸ MUSEO Universitario de Ciencias y Artes, “*El Espacio Escultórico*”, México, 1980, p. 49.

entendido que posteriormente serviría para realizar conciertos, obras de teatro y diferentes actividades culturales. La forma de trabajar del grupo estaba regida por la aceptación unánime, lo cual trajo grandes problemas sobre el centro del espacio escultórico y la obra individual de cada artista.

El primer paso que se dio para la realización del espacio escultórico fue la creación de una planta circular monumental, la maqueta fue creada por Hersúa sobre la base de lo acordado en una junta el 13 de Marzo de 1978. Este ruedo tendría las siguientes características:

- Plataforma circular de piedra brasa: diámetro exterior; 126m. Diámetro interior: 98m. altura máxima 8.5 m, altura mínima: 1.0 m
- 64 módulos con estructura de viguetas y bloques, módulos vaciados, por partes, a pie de obra, en concreto y con superficies picoloteadas: altura: 4m, base: 9m.
- Separación entre módulos: 2.72 m en el exterior, 1.90m hacía el anillo interior.
- Separación entre los módulos de cada uno de los puntos cardinales: 5.44 m hacía afuera, 3.78, hacía dentro.
- Distancia de los módulos: 1.80m a la orilla interior, 2.90 al borde exterior⁹



“Boceto para la realización del Espacio Escultórico”

Para poder comprender como es que surge la propuesta del espacio escultórico, tenemos que remitirnos al proceso de las artes durante la década de los sesenta, donde

⁹ Ibíd. p. 178.

como producto de los movimientos surgidos en la primera mitad del siglo veinte, se pone en tela de juicio el modo de producción del arte y su relación directa con el espectador, principalmente, con su calidad perceptual sobre la obra de arte.

El espacio escultórico está delimitado por dos características principales: la primera, el panorama de la escultura en el ámbito internacional a raíz del surgimiento del movimiento de Arte Mínimo, el cual se dio principalmente en Estados Unidos, y el posterior Arte de la Tierra. La segunda característica, es el momento por el cual pasaban los escultores y arquitectos mexicanos después del muralismo y del proyecto de integración plástica de la Ciudad Universitaria.

El movimiento escultórico internacional tuvo un gran cambio a partir de 1960 con el surgimiento del Arte Mínimo, el cual fue el resultado de un proceso surgido entre 1913 y 1931 con el constructivismo ruso. Artistas como V. Tatlin, A. Rodchenko, N. Gabo y A. Pevsner plantearon que la escultura, la arquitectura y la pintura tuvieran un mismo valor, equilibrando a la obra de arte. Ya desde este movimiento se buscaba que el arte fuera parte importante de la sociedad, por lo que realizaban tanto esculturas, carteles, libros, revistas, comedores para fábricas y edificios de gobierno.

*“La idea de no utilizar la representación de la realidad en la creación de una obra artística, es porque la consideraban una preocupación burguesa, y su interés central se concentra en la utilización de una abstracción geométrica simple, con áreas de color uniformes”.*¹⁰

El movimiento de Arte Mínimo, tuvo como base las ideas de abstracción y simplicidad de las formas. El término Arte Mínimo (Minimal Art) surgió en 1965 y fue empleado para referirse a esculturas geométricas básicas, cubos, esferas, tetraedros, pirámides, etc. Pero más allá de esta utilización elemental de la forma, encontramos los siguientes postulados:

- La forma básica no da más allá de lo que presenta a la percepción, por lo tanto, su significado es indivisible, no se puede desviar de lo que se presenta.
- Uno de los medios de ordenamiento formal más utilizados es la repetición, un mismo elemento, era elaborado varias veces, para después ser dispuestos de forma sencilla uno al lado del otro, en otros casos, se presentaba un solo elemento geométrico con características visuales básicas.
- En el momento que las obras minimalistas presentan solamente su función existencial a través de la percepción del objeto absoluto, dejan abierto el significado y la interpretación, las piezas minimalistas eran pensadas para presentarse en su totalidad ante la vista del espectador, solo así, se obtendría una percepción en suma del elemento.

¹⁰ BERGANZA Gobantes Pilar, *“Vanguardias y Artistas del siglo XX”*, España, 1994, p. 40.

Posterior al Arte Mínimo surge a principios de los setenta el Arte de la tierra (Land Art), donde partiendo de una base minimalista, se utilizaba sitios naturales como bosques, valles, montañas, para la realización de las obras. Este movimiento también tenía bases del Arte Pobre (Povera Art) y el Arte de Acumulación, pero la idea principal, fue su carácter monumental; donde la mayoría de las veces, solo se podía tener acceso a la totalidad de la obra a través de documentación recolectada de él sitio natural donde se hacía la obra.

Sobre la base de estos acontecimientos, podemos empezar por mencionar que una de las constantes que siempre siguió el proyecto del espacio escultórico, es que este tenía que ser una obra abierta, eso significaba, que de una u otra manera, el resultado formal no debería tener características del trabajo individual de alguno de los escultores participantes del proyecto. El ruedo del centro del espacio escultórico diseñado por Hersúa tiene gran carga del Arte Mínimo, ya que presenta una repetición de un elemento con características formales geométricas básicas, como es el prisma triangular que fue seleccionado, el cual a su vez es dispuesto en forma circular. El ruedo, es una forma de crear una unión, la cual no tiene variantes, ni principio ni fin, solo enmarca el espacio generado por la disposición de sus elementos en el espacio, no significa más allá de lo que al espectador se presenta. También tenemos que tener claro, que el diseño de los módulos del espacio escultórico esta basado en la relación con la escala humana, y de la sensación que el transeúnte puede experimentar. Esta forma de dar paso a la subjetividad sobre la forma y el significado de la obra, fue características de los movimientos geométricos abstractos tanto pictóricos como escultóricos de la segunda mitad del siglo XX. Presentar solamente los datos y medios básicos en una obra, dan prioridad a que el sujeto puede crear un comentario, que si bien no es complementario, porque la obra se presenta como total; sí tenga como fundamento la experiencia personal y la forma en que el espectador se relaciona con la obra.

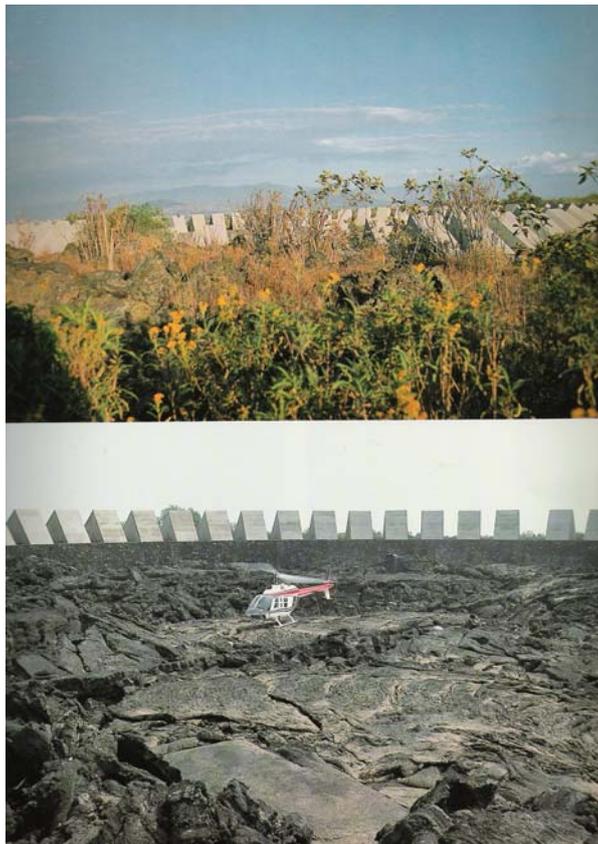
Juan Acha en su libro “Hersúa” también menciona como se puede percibir el espacio escultórico:

“Paradójicamente, cuando menor es el número de significados de una obra de arte, mayor será su significación sensitiva. Dicho con propiedad: cuando menos significados tenemos a mano los receptores para adjudicarle a la obra, mayores deben ser los esfuerzos de nuestra sensibilidad para significarla. Por que no son los objetos los que entrañan las significaciones y los significados. Somos los consumidores quienes los manejamos y los adjudicamos de acuerdo con algunas de las muchas posibilidades que nos ofrece la obra y nuestra sociedad. Porque nuestras significaciones se ajustaran a estos productos colectivos que son los lenguajes verbales y no verbales y porque la falta de razones conceptuales deja paso libre a las razones sensitivas. Al fin y al cabo, la sensibilidad debe asir la realidad que la razón es incapaz de comprender.”¹¹

¹¹ ACHA Juan, “Hersúa”, México, 1983. p.12.

Aquí podemos observar como en el momento en que se manejan el mínimo de elementos expresivos, se pueden abrir los canales perceptivos que generen siempre una reflexión constante, y no estancada, auxiliada por su forma de obra transitable.

Cabe mencionar que si anteriormente se habían creado obras con carácter monumental y público, algunas de las veces el espectador no tenía acceso a ellas, o no se le permitía interactuar, o eran creadas en desiertos, valles o lugares difíciles de visitar, como lo mencione antes con respecto al Arte de la Tierra. La importancia del espacio escultórico radica en que además que esta al alcance del público en general, fue pensado para que fuera funcional, y enriqueciera la vida cultural de la Universidad Nacional, caso que en ningún otro trabajo de arte público se había manejado.



“El Espacio Escultórico”, México, 1979

1.3 El movimiento geométrico

El denominado movimiento escultórico geométrico podemos establecerlo a partir de los años setenta hasta nuestros días, pero su momento más importante fue durante las décadas de los ochenta y noventa, ya que los escultores que formaban parte de ese movimiento ya eran artistas bastante maduros y con propuestas sólidas.

Este movimiento tuvo gran importancia tanto en el ámbito nacional como a nivel internacional, ya que un número importante de escultores mexicanos crearon obras monumentales en México y en otros países. Si tiempo después este movimiento cayó en la repetición de formas y propuestas, su importancia en la historia de la escultura contemporánea radica en que abrió las puertas a la escultura en los museos y galerías, para posteriormente dar paso al lenguaje de la instalación.

El geometrismo en México surge como reacción a la escuela mexicana de pintura y su discurso figurativo y nacionalista, aunado a esto; los cambios internacionales que se dieron durante la segunda mitad de los años sesenta crearon en los jóvenes artistas mexicanos la necesidad de buscar nuevos caminos para la creación. Durante la primera mitad del siglo XX el lenguaje institucionalizado del muralismo había establecido un arte narrativo y nacionalista, remarcando los valores de la Revolución Mexicana, aunque la realidad nacional estuviera muy alejada de estos valores.

Este descontento llevó a los artistas a voltear hacía lo que pasaba en ciudades como París y Nueva York, esta última ya considerada como eje central de la vanguardia internacional. Como he venido mencionando, uno de los proyectos que marcaron el camino de la escultura en la segunda mitad del siglo XX fueron las Torres de Ciudad Satélite de Mathias Goeritz y el arquitecto Luis Barragán. La abstracción de las formas y del color presentadas en las Torres de Ciudad Satélite marcó el camino de la percepción y la subjetividad en el arte mexicano, principalmente en la escultura.

Artistas como Helen Escobedo y Sebastián concuerdan que el factor principal para la gestación del movimiento geométrico fue la llegada de Mathias Goeritz a México, y el trabajo realizado en proyectos como el Museo Experimental del Eco(1952), las Torres de Ciudad Satélite (1957-1958) y la Ruta Olímpica de la amistad (1968). Manifiestos como: *Arquitectura Emocional* (1953) y *El arte de Oración contra el arte mierda* (1960) fueron la guía para los posteriores escultores mexicanos.

Durante los años sesenta se crearon en México un número considerable de grupos de artistas, los que tenían la consigna de crear obras colectivas que interactuara con el espacio público y con el espectador. El grupo escultórico más notable fue Arte Otro integrado por Hersúa, Sebastián, Luis Aguilar Ponce y Eduardo Garduño. Arte Otro participó en la VI Bienal de París de 1969. La preocupación de este grupo fue la de crear ambientes transitables que partieran de la escultura, y que pudieran interactuar con el espectador.

Otro factor que ha lo largo de mi investigación he venido mencionando, es la creación del Espacio Escultórico. En esta obra se puso en evidencia la capacidad y el nivel de los escultores mexicanos para crear un proyecto de dimensiones monumentales, propositito,

verdaderamente funcional y acorde con el momento artístico internacional. Las formas mínimas y su disposición elemental en el espacio fueron ejemplo del lenguaje escultórico que predominaba y que hasta nuestros días sigue siendo utilizado.

Principales exposiciones

Las exposiciones más representativas este periodo fueron:

“ Ala Sazón de los ochentas”. Realizada en la Casa del Alamo del Bosque de Chapultepec. En donde participaron: Helen Escobedo, Manuel Felguérez, Hersúa, Ángela Gurria, Mathias Goeritz.

“Trienal de escultura” 1985. Donde participaron entre otros: Antonio Nava, Kyoto Ota, Masaru Goji y Salvador Manzano.

“Tres dimensiones veinte expresiones”. Donde participaron entre otros: Octavio Gómez, Ernesto Hume, Jesús Mayagoitia y Antonio Nava Tirado.

Capítulo 2. La escultura como objeto y su relación con el espacio cotidiano

Introducción (La obra de Mathias Goeritz)

Mathias Goeritz que había llegado a México en 1949, comenzó a poner en práctica ideas de percepción y subjetividad en el arte; Mathias Goeritz buscaba que el espectador al ver una obra de arte mezclara su experiencia personal para activar su parte sensitiva; y si esta reacción se generaba, la escultura había cumplido su función. Para darnos una idea más amplia de esto, a continuación presentaré un fragmento de su manifiesto “*El arte oración contra el arte mierda*” escrito en 1960 en París.

El arte oración

*Es la pirámide,
La catedral,
El ideal,
El amor místico o humano,
La abundancia en el corazón,
La imagen de la nada y del todo
La lucha contra el ego y en pro de Dios
La rebelión del DADÁ contra la incredulidad,
El sol nunca alcanzado,
La crucifixión de la vanidad y la ambición,
La ley interior de la fe,
La forma y el color como expresión de la adoración,
Lo monocromático expresando lo metafísico,
La experiencia emocional,
La línea, que con su modestia crea el mundo de la fantasía espiritual,
La irracional y absurda belleza del canto Gregoriano,
El servicio y la entrega absolutas:
Ése es el arte
Esa es la oración*

*Desde algunos años, nos perseguimos con artificiosidades del arte-mierda que se encuentra en galerías oficiales y particulares, en casas elegantes y en museos.
¡Por favor deténganse!¹²*

Mathias Goeritz comenzó su producción escultórica en España, en la escuela de Altamira, junto al escultor español Ángel Ferrant; en este periodo empezó a experimentar con objetos de uso cotidiano los cuales colocaba en soportes de yeso y de

¹² KARTOFEL Graciela, “*Mathias Goeritz un artista plural*”, México, 1992, p. p 96-97.

barro. La fusión de diferentes tendencias y artistas generaron que la obra de Mathias Goeritz se expandiera por diferentes caminos, dentro de las influencias podemos citar a Joan Miró y a la Bauhaus, del primero, el uso del color puro y la monocromía y de la segunda, la funcionalidad del arte, aunque no estaba de acuerdo con sus medios sino con su fin. Mathias Goeritz postulaba que una obra es funcional en la medida que pueda generar en el espectador la alteración de su parte sensitiva, más que cognoscitiva.

Esta forma de pensar sobre la funcionalidad del arte, marca la pauta para que un número considerable de escultores se preocuparan más por el cómo se sentía y se percibía la escultura, que por un significado concreto o funcional.

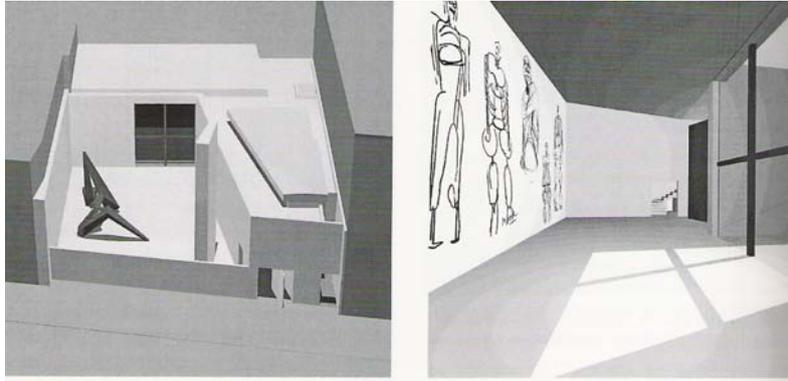
Las obras de Mathias Goeritz partieron de una figuración basada en el expresionismo para después irse más por el camino de la abstracción, pero ésta, basada en formas geométricas básicas, algunas veces, alteraba la línea para dar un carácter expresionista. Uno de los proyectos más importantes de Mathias Goeritz después de las Torres de Ciudad Satélite, fue el Museo experimental Eco. La premisa principal del museo El Eco, es que funcionara como un sitio para la experimentación; tanto para la presentación de obras de teatro como exposiciones, y todo tipo de espectáculo cultural que deseara emplear el lugar.

La importancia de este proyecto dentro de esta investigación, es que fue uno de los primeros intentos por llevar a la escultura hacia un nuevo campo de experimentación espacial y de integración a la arquitectura, teniendo como punto principal la percepción del color y del espacio a través de la escala humana. Poniendo al observador como parte integral de la obra, la cual le da un carácter fenomenológico. Conceptos que más tarde retomaría Helen Escobedo y que la llevarían hacia el campo de la instalación.

Mathias Goertiz menciona sobre El Eco:

“En el experimento del Eco, la integración plástica no fue comprendida como programa, sino en un sentido absolutamente natural ; no se trataba de sobreponer cuadros o esculturas al edificio como se suele hacer con los carteles de cine o con las alfombras colocadas desde los balcones de los palacios, sino había que comprender el espacio arquitectónico como elemento escultórico grande, sin caer en el romanticismo de Gaudí o en el neoclasicismo vacío Alemán o Italiano. La escultura, como por ejemplo la serpiente del patio, tenía que volverse construcción arquitectónica casi funcional (con aperturas para el ballet - sin dejar de ser escultura – ligándose y dando un acento de movimiento inquieto a los muros lisos).

Repito que toda esta arquitectura es un experimento. No quiere ser más que esto. Un experimento con el fin de crear , nuevamente, dentro de la arquitectura moderna, emociones psíquicas al hombre, sin caer en un decorativismo vacío y teatral. Quiere ser la expresión de una libre voluntad de creación que – sin negar los valores del “funcionalismo” - intenta someterlos bajo una concepción espiritual moderna.”¹³



Mathias Goeritz, Museo Experimental “El Eco”, 1952, diferentes vistas.

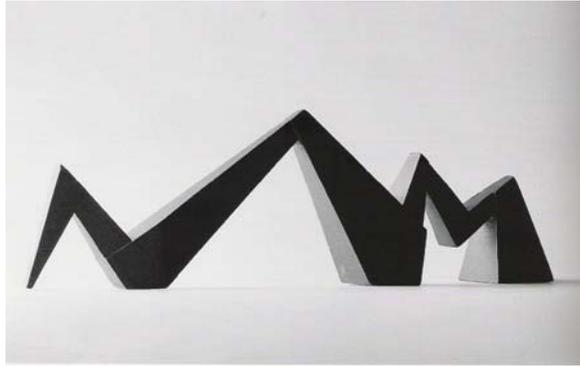
El museo El Eco fue inaugurado en Abril de 1952 y estuvo funcionando por el periodo de un año aproximadamente. Las críticas de esta obra fueron muy variadas, por un lado tenía el apoyo del grupo de artistas que estaba en búsqueda de nuevos lenguajes que no siguieran con los postulados del muralismo mexicano, entre ellos encontramos a Tamayo y Carlos Mérida ; y por otro, al grupo seguidor de la corriente nacionalista que tacho a Mathias Goeritz de frívolo y antirrevolucionario.

A continuación se presentan algunas de las obras de Mathias Goeritz, donde se pueden observar diferentes soluciones formales para el problema de la percepción en la escultura.

“La serpiente”
1953

Esta escultura fue creada para ocupar el patio principal del museo El Eco. De forma irregular y trazada con líneas de diferentes tamaño. La concepción de esta pieza incluía que se fusionara con la arquitectura del museo experimental que Mathias Goeritz había diseñado, aquí encontramos uno de los primeros ejemplos para desbordar la idea y la materialización escultórica hacía el espacio donde se pretende insertar la pieza, postulado que años más tarde sería retomado por la instalación. Esta obra se encuentra actualmente en la entrada del Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México.

¹³ *Ibíd.* p. 92 – 93.



“ La serpiente de el Eco”, reproducción en bronce, 1953.

“Objeto”
1948

Esta obra es poco conocida, ya que fue realizada en España; y fue creada través de la recolección de objetos que Mathias Goeritz iba encontrando fortuitamente. Estos elementos fueron colocados sobre barro y madera, creando una resignificación sobre los objetos al sacarlos de su contexto cotidiano.



“Objeto”, 1948 , Técnica mixta.

“Las torres de Temixco”
1957- 1958

Estas forman parte de una lista de proyectos producidos por Mathias Goeritz:
Las torres de ciudad Satélite, 1957 – 1958
Torres en medio círculo, 1967 (maqueta)
Torres en el parque al frente de la estación, 1966, (maqueta)
Maqueta para cuatro torres con ángulos de 45°, 1963 -1970



“Las torres de Temixco”, concreto armado
Cuernavaca Morelos, 1957 –1958.

La obsesión de Mathias Goeritz por las torres tiene varios análisis, primeramente, las torres es un elemento arquitectónico que a través de diferentes culturas ha remitido el ideal del hombre por comunicarse con lo divino (como por ejemplo la historia bíblica de la torre de Babel), y dejar huella de este acto; de aquí su carácter de monumento.

Observamos también una pronunciada verticalidad, la cual es una de las constantes de la escultura y la arquitectura moderna. El dominio del equilibrio de la forma en el espacio, es remitente de edificación, por lo tanto, de interpretación del espacio donde se presenta.

2.1 Fenomenología y escultura

Edmund Husserl (1859- 1938) creó el término Fenomenología y estableció un método de conocimiento que volviera al origen del pensamiento y a su generador “ las cosas mismas” Para Edmund Husserl un fenómeno será todo lo que se presente a nuestro pensamiento. La base del método fenomenológico será la de observar al mundo, y a través de nuestra experiencia acceder a la esencia de lo que se nos presenta . El método de Edmund Husserl no busca dar explicación a los hechos, por que estos ya están en el mundo, busca a través de la interiorización sobre el hecho, concientizar sobre su presencia. La fenomenología busca examinar como ésta constituida la “conciencia de cosa” ¹⁴, cómo se nos presenta las diferentes formas de pensar sobre un cosa y como este pensamiento puede ayudarnos proponer lo que la cosa es.

Por su parte Maurice Merleau Ponty (1908- 1961) retoma las ideas de Edmund Husserl y las aplico al campo de la percepción en su libro “*Fenomenología de la percepción*” (Francia 1965). La postura primaria de su estudio es la de mirar al mundo desde un punto de vista “ingenuo” sin pre disposiciones y poniendo en primer plano a la experiencia . En un apartado de este libro pone un ejemplo que deja ver de manera directa su actitud con respecto a la importancia del sujeto, expone que es más importante el paisaje donde vimos por primera vez un río, un bosque o una pradera , que lo que podamos aprender en los libros de Geografía. El sentir sobre el río es más importante que cualquier definición sobre él.

Si aplicamos lo antes mencionado a la escultura, obtendremos una visión escultórica ingenua , en donde cualquier cosa por el hecho de estar y ser tridimensional, puede ser propuesta como tal. El artista a través de su experiencia propone lo que es escultórico. “*Son las vivencias de una persona individual las que le dan la noción de realidad. Y entonces esta experiencia se convierte en un modo de la conciencia. ¿No parece estar describiendo la elaboración de una obra de arte de hoy?. Al reducir los fenómenos a su vivencia y al transformarlos en hechos de conciencia, queda ya planteada toda la problemática del arte contemporáneo.*” ¹⁵

Durante mucho tiempo el carácter de lo escultórico estuvo relacionado a la idea de monumento ¹⁶ y su representación conmemorativa. La escultura representaba el triunfo de una guerra, las características físicas de un personaje que repercutió en la historia o una ciudad, tenía una carga histórica-social que le daba importancia; pero a principios del siglo XX los movimientos de vanguardia le quitaron esta importancia, este tema se tratará más afondo en el capítulo tres.

¹⁴ HUSSERL Edmund. “Ideas”, tomo III, Fondo de Cultura Económica, p. 84, citado por Federico Riu “*Ontología del siglo XX*”, Venezuela, 1996, p. 31.

¹⁵ CAMÓN Aznar José, “*Filosofía del arte*”, 1974, p. 57.

¹⁶ KRAUUS Rosalind, “La escultura en el campo expandido”, Nueva York, 1978, tomado del libro “*La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*”, España , 1985, p. 292.

Considero que uno de los elementos primordiales para considerar algo como escultura es su carácter monumental, no relacionado a la escala, sino al sentido conmemorativo que también es evocativo, pero esta evocación no es de algo extraordinario, sino más bien de su contrario cotidiano. La escultura es monumento de su existencia cotidiana y es la forma y la materia quien pone de manifiesto esta disposición. La escultura ya no habla de grandes batallas, habla de la percepción de la vida real. Si ponemos un objeto cotidiano a los ojos de nuestra experiencia y buscamos las maneras en que se relaciona con nuestro mundo, este objeto podrá cambiar de carácter, determinado por la sensibilidad del artista.

El paso para hurtarle a la escultura su carga de “grandiosidad”, se observa principalmente durante el arte de la primera mitad del siglo XX, y si bien las ideas del Libro *Fenomenología de la percepción* de Maurice Merleau Ponty fueron piedra angular del pensamiento escultórico moderno¹⁷, desde tiempo atrás, diferentes filósofos habían tratado la relación entre la subjetividad del artista y la forma de su obra.

En la Teoría de la *Einfühlung* (1870 y 1890) hallamos una relación entre la comprensión de un objeto y la penetración emocional en él¹⁸, a través de un proceso psíquico-sentimental. Es la sensibilidad del creador quien establece un proceso artístico. En Theodor Lipps (1851-1914) encontramos una teoría del espacio (*Raumästhetik*) basada en la experiencia del artista sobre el espacio y la luz, un poco más encaminada a la arquitectura, pero que ya deja ver un análisis del espacio real como eje de un pensamiento artístico.

La teoría de la “Pura Visibilidad creada por Konrad Fiedler (1841-1895) plantea que es en la visión del artista donde la experiencia de la realidad mantiene su permanencia y su reelaboración perceptiva¹⁹; Adolf von Hildebrand (1847-1921), artista escultor, acuñó el término “forma aparente” que es resultado de la forma real o apariencia del objeto con la fusión de diferentes elementos como el punto de vista, la profundidad, el entorno y la iluminación, y que crea en el espectador sensaciones de espacio y movimiento encaminadas a una percepción artística.

Para el desarrollo de esta investigación es necesario mencionar que cuando Edmund Husserl planteó el análisis fenomenológico, no lo hizo con el fin de dar algo por sentado sobre las cosas, por lo que solo a través de los casos específicos de los artistas aquí presentados, lo que expliquen de su obra en las entrevistas, de cómo observen la materia y los objetos, entenderemos como se proyecta su visión artística para la creación de una obra contemporánea.

¹⁷ BATCHELOR David, *“Minimalismo”*, España, 1997, p. 24.

¹⁸ OCAMPO Estela, *“Teorías del arte”*, España, 2002, p. 40.

¹⁹ *Ibíd.* p. 56.

2.1.1 La obra de Helen Escobedo

Helen Escobedo nació en la ciudad de México en 1934, estudió escultura con German Cueto y posteriormente en el Royal College of Art en Londres. Las primeras piezas de Helen Escobedo recurren al modelado y a los vaciados, principalmente al bronce y al yeso. La forma estaba supeditada al juego de luces que el bronce generaba y del cual surgía una textura expresionista. El tiempo que Helen Escobedo vivió Londres estaba marcado por el auge de Henry Moore, y por el resurgimiento de la nueva figuración.

A su regreso a México, pudo observar que el panorama en la ciudad era totalmente distinto, predominaba la abstracción y la denominada vanguardia. Los nombres de Manuel Felguérez y José Luis Cuevas eran símbolo de nuevas tendencias. Helen Escobedo no se involucró de inmediato en la abstracción, ya que continuó con su línea figurativa expresionista hasta 1966. Durante estos años presentó diferentes exposiciones como *Helen Escobedo, Galería de arte Mexicano*, (1964), *Helen Escobedo, Casa del Lago*, (1965) y *Helen Escobedo, Galería de arte Mexicano*, (1966).



Principios de soledad, 1964, Bronce

Una de las experiencias decisivas para el alejamiento de Helen Escobedo de los medios tradicionales de la escultura hacía una nueva forma de concepción del espacio y de los medios, fue el acercamiento con la obra de Mathias Goeritz. En 1956, conoce el Museo Experimental El Eco, el cual no le impresiona, pero cuando conoce las Torres de Ciudad Satélite, piensa que es algo impresionante y majestuoso, y difícil de igualar.²⁰

A partir de 1968 observamos que el trabajo de Helen Escobedo ha estado determinado por la integración del arte a la arquitectura y al entorno social. Recurre al geometrismo y a materiales sencillos como madera y metal, desea que el espectador sea parte de la obra, que interactúe con ella. Se une al movimiento geométrico vanguardista mexicano el cual tuvo gran fuerza durante los años sesenta y setentas. A continuación se presenta una selección de su trabajo más representativo.

²⁰ SCHMILCHUK Graciela, "*Helen Escobedo, Pasos en la arena*", México, 2001, p.15.

“Muros Dinámicos”
1968

Bautizados así por Raquel Tibol, esta serie tiene como hilo conductor la experimentación con elementos colocados uno detrás de otro y pintados con colores primarios, las formas de los elementos como las figuras pintadas son geométricos básicos: cuadrados, rectángulos, líneas rectas y curvas, un poco basadas en el Constructivismo Ruso. La denominación de dinámicos se refiere al movimientos creado por la colocación de los elementos y los “huecos” que van creando, los cuales no separan a la pieza sino que generan un desplazamiento perceptual, ya que una forma geométrica, por sus características lineales, en el momento que es alterado por la visión en movimiento del espectador, generan diferentes percepciones y formas.



“Muros dinámicos”, 1968 , madera laqueada.

El simple hecho de rotar una forma geométrica altera su visión más no su composición; Merlau Ponty menciona sobre esto :

*“Cada elemento del cubo, si desarrollamos todo el sentido percibido, menciona el punto de vista actual que acerca del mismo tiene el observador. Una forma o una magnitud solamente aparentemente, es la que todavía no esta situada en el sistema riguroso que forman conjuntamente los fenómenos de mi cuerpo . En cuanto se sitúa en él, encuentra su verdad, la deformación perspectivística ya no sufre, sino que se comprende... porque nuestro cuerpo como punto de vista sobre las cosas.”*²¹

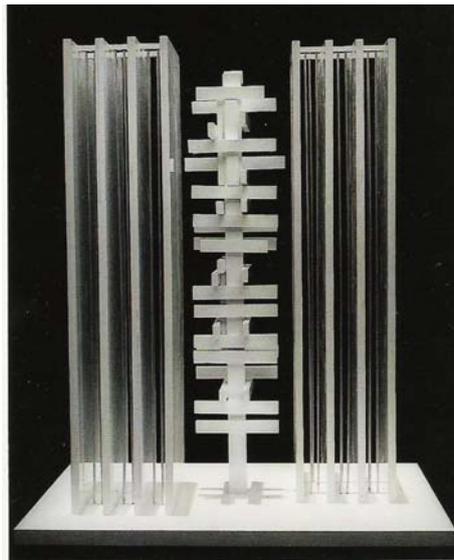
²¹ MERLAU Ponty Maurice, *“Fenomenología de la Percepción”*, España, 2000, p. 314.

Las cosas como elementos abstractos de un solo mundo, forman un sistema en el que cada momento es inmediatamente significativo de todos los demás, diferentes visiones de un mismo fenómeno que complementan un total abierto a la interacción con el elemento, en este caso, con la escultura. Es aquí donde Helen Escobedo empieza a desarrollar un lenguaje basado en la interpretación subjetiva del espacio, interpretación geométrica que se construye a través del espacio específico o de la relación con el espectador.

“Muro Constructivo”

1969

Este fue un proyecto para un edificio con estacionamiento central, la maqueta está realizada en madera laqueada. Es impresionante que a pesar de ser una maqueta, el carácter monumental está perfectamente desarrollado; esto es logrado a través del uso de la verticalidad. El propósito fue crear dos torres de tres divisiones cada una, y en el centro un estacionamiento formado por pequeños bloques rectangulares que a la vez que iban ascendiendo su posición cambiaba y rotaba en ángulos de 90° sobre su centro.

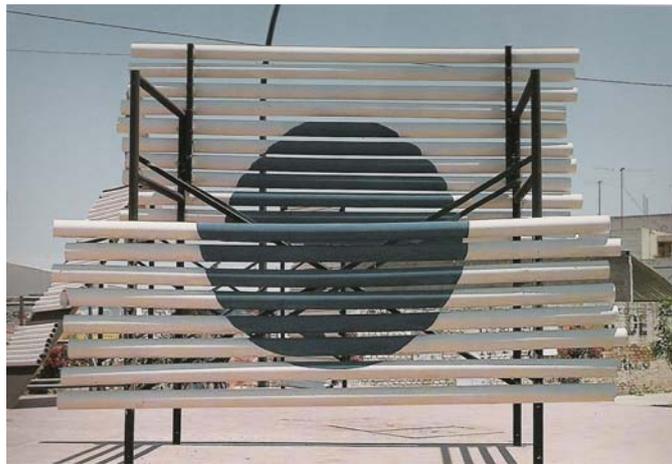


“Muro Constructivo”, 1969, Maqueta en madera laqueada.

Aquí mezcla dos conceptos principales: la utilización de elementos mínimos geométricos, como son los prismas rectangulares con colores monocromos, y el movimiento sobre la premisa del ordenamiento serial de un mismo elemento. Esta etapa de Helen Escobedo está marcada por el uso constante de la idea de la construcción, la cual emplea para rediseñar el espacio real tanto cerrado como urbano. Se vale de un sin número de materiales tanto efímeros como permanentes, su mirada se fija en los entornos y los contextos donde se presentará su obra.

“Estructura tubular”
1971

Posterior a sus primeros acercamientos con el uso de nuevos medios, descubre las posibilidades de materiales como el plástico y el metal. En 1971 crea la escultura “estructura tubular”. Esta consta de una estructura de tipo andamio que es el centro y la base al mismo tiempo, sobre este se despliegan dos cortinas de tubos de metal, una de cada lado, una arriba y una más abajo; en cada cortina esta pintado un medio círculo azul, el cual se convierte en un círculo completo al ver las dos cortinas juntas.



“Estructura Tubular”,1971, acero pintado.

Esta obra juega con las condiciones visuales del espectador, ya que a la vez que segmenta una forma, la re-construye nuevamente, el círculo es solo el pretexto para su paráfrasis del espacio. Toma en cuenta al espectador, ya que el movimiento de este segmenta la forma, por lo tanto, las diferentes perspectivas que surjan por parte del espectador en esta estructura son relaciones que surgen entre el fenómeno y su presentación²², por lo tanto abren las posibilidades de la resignificación e interpretación

“Mecano”
1981

Esta escultura esta colocada en la Universidad Autónoma Metropolitana, Plantel Iztapalapa de la Ciudad de México. Esta elaborada en hierro rojo policromado de 2.20 x 3 metros de diámetro. Helen Escobedo tomó como referencia los juegos llamados mecanos, los cuales se pueden armar de diferentes maneras: “la primera propuesta comprendía dos de estas estructuras en lugar de una. Mecano se basa en una geometría bastante constructiva, con módulos de lámina acanalada dispuestos en forma de tienda de campaña entrecruzados en uno de sus extremos, a manera de cresta.”²³

²² Ibídem

²³ SCHMILCHUK Graciela, op. cit, p .63.

Helen Escobedo menciona sobre Mecano:

“Esta hecho en escala reducida por reducción de presupuesto a último momento. Se ve como Bibelot cerca de un muro. No me pude adaptar a un lugar definido porque nadie sabía donde la iban a colocar. Nos llamaron a presentar maquetas que pudieran agrandarse a otras escalas . Si me hubieran dicho que solo llegaría a tres metros, les hubiera dicho que la pusieran en la cafetería, no en un inmenso patio donde se pierde. Les pedí un patio o jardín mucho más pequeño para que se pudiera descubrir por sorpresa. Todavía era el tiempo en que hacía maquetas constructivas, muy “vendibles”, decorativas, transportables, alegres, fáciles de ampliar. Pero no eran pensadas para un sitio específico sencillamente porque no recibía encargos. Estaba muy necesitados de ellos. Sebastián nos reunió para proponernos hacer escultura de tamaño mediano y acepté .”²⁴



“Mecano”, 1981, hierro policromado.

Ritmo y movimiento son los conceptos para esta obra, a la vez que la posición de las vigas de metal crean un equilibrio basado en la repetición de un mismo elemento con variaciones de colocación, piden que el espectador transite al rededor de ella para acceder a diferentes puntos perceptuales. El movimiento del espectador es de vital importancia , por que una obra que se basa en la percepción, debe de ser completada por la subjetividad y sus diferentes sentidos. Color, iluminación, movimiento, son constantes perceptivas que interrelacionan a la persona con el fenómeno, que conectan la experiencia en las cosas y trasciende en ellas, porque se efectúa siempre en el marco de cierto montaje con respecto al mundo, montaje que es la definición del cuerpo. Las magnitudes y las formas solamente moldean una interpretación.²⁵

²⁴ Ibíd. p. 64.

²⁵ MERLAU Ponty Maurice, op. cit , p. 317.

“Puertas al viento”
1968

Realizada ex profeso para el proyecto de la Ruta Olímpica de la Amistad, “Puertas al viento” consta de un prisma rectangular muy plano, quebrado y abierto en el medio; donde encontramos girada en positivo, la forma del hueco, casi del ojo de una cerradura.²⁶ Esta la primera escultura monumental realizada por Helen Escobedo. Para la creación de la Ruta Olímpica de la Amistad, Mathias Goeritz estableció ciertas reglas para los participantes, una de ellas, que todas las obras tenían que ser pensadas para el concreto armado y tenían que poder ser admiradas a una velocidad de 70 km por hora. El proyecto de la Ruta Olímpica de la Amistad vino a sentar de manera muy fuerte en México el uso del geometrismo, de los sesenta a los ochenta se volvió la corriente más sólida con respecto a la escultura. Años más tarde en el texto de presentación de la exposición “El geometrismo Mexicano” que se presentó en el Museo de Arte Moderno, Fernando Gamboa escribe:

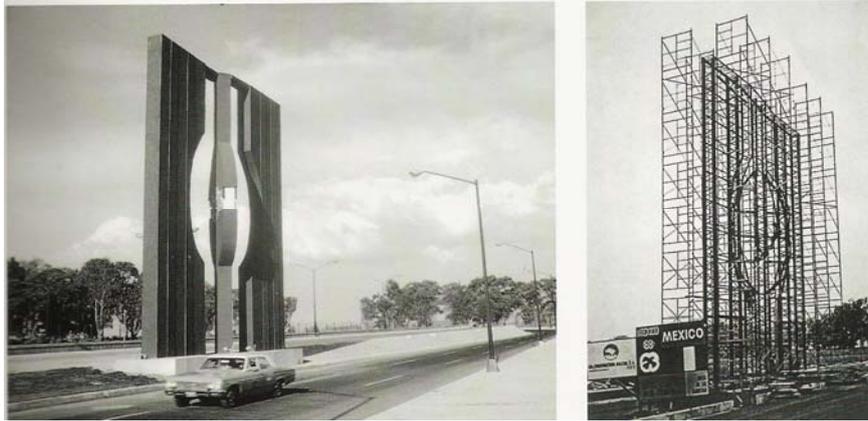
“Si tomamos en cuenta el número de artistas mexicanos que actualmente usan la presencia de la geometría en sus obras, y si consideramos la calidad de éstas, habrá que admitir que el geometrismo constituye el movimiento más importante que ha surgido en México después de los Muralistas.”²⁷

Podríamos considerar esta obra como una variación de sus muros dinámicos, ya que continua con su postulado de el desplazamiento de elementos de la escultura hacía el interior y exterior, en este caso también se vale del movimiento generado por los autos a gran velocidad; y este es uno de los factores más importante para asimilar esta pieza.

Partiendo de una variación de posición a un grupo de dos elementos, (los prismas que forman la puerta) emplea el desplazamiento de los coches a gran velocidad para dar movimiento a su pieza, la percepción esta dada por el sujeto a una velocidad determinada. Si se observa sólo desde un punto, seria estática. La visualización que el sujeto adquiere al presentársele ciertas características esta regida por su posición dentro del espacio, en el cual se encuentran él y la escultura. Las simultaneidad entre observación y desplazamiento crean un fenómeno de percepción basado en el movimiento. Helen Escobedo opina sobre esta obra:

²⁶ SCHMILCHUK Graciela, op. cit, p. 69.

²⁷ *Ibíd.* p.52.



“Puertas al viento”, 1968, concreto armado.

“Busqué que al observar la obra desde cierta distancia, pareciera que se estaba moviendo y eso sólo se podía lograr haciendo que la parte central estuviera girada, dejando ver el cielo azul y el campo verde. Por eso utilicé esos dos colores. En ese tiempo le decían “la escultura en movimiento”, porque da esa impresión, jugué con una ilusión óptica” ²⁸

“Coatl”
1980

Coatl fue concebida para el grupo de esculturas que serían complementarias del Centro de el Espacio Escultórico, “es una escultura monumental transitable o para contemplar desde diferentes ángulos, distancias y a diversas horas ; objeto para entrar y salir, trepar y jugar , esta hecha con marcos de vigueta de hierro repetidos . De 3 a 4 metros de altura por 15 por 3 metros .Nace de un cubo desplegado orgánica, sinuosamente; pintado de en una gama que va del amarillo limón, amarillo cromo y naranja al rojo claro y oscuro. Coatl se incendia o se apaga según la hora, rept y se ondula sobre la piedra. Logra la ondulación con una base escalonada de módulos de concreto sobre la que se apoyan los marcos de hierro.” ²⁹



“Coatl” , 1981, hierro pintado.

²⁸ Ibíd. p. 69.

²⁹ Ibíd. p. 101.

Como hemos mencionado anteriormente, el uso de elementos mínimos es recurrente en la obra de Helen Escobedo, en este caso emplea al desplazamiento físico para crear movimiento visual, en este proyecto se suma la degradación tonal para remarcar el ritmo. También se puede observar la gran maduración y síntesis a que ha llegado su trabajo, emplea con gran certeza la colocación y pequeña rotación de los cuadros para instaurarles acción, siento que una parte importantísima de la pieza esta en su interior, ya que al dar la posibilidad de ser transitada, la percepción del fenómeno es más amplia y envolvente.

“El centro del espacio escultórico”

1979

Decidí concluir con esta pieza la primera parte de la obra de Helen Escobedo, por que considero que es una de las mas importantes, y que concluye un ciclo dentro de su producción artística . La mezcla entre arquitectura, escultura y arte urbano dio como resultado una de las más importantes obras del arte mexicano e internacional.

El carácter tridimensional de la escultura genera una “pugna” entre el espacio propio y el espacio de su presentación. Significa un espacio que también invade, y este problema no es particular de la escultura contemporánea o el arte urbano. Desde que la escultura fue sinónimo de monumento comparte con la plaza, el centro de la ciudad, el zócalo o el sitio relevante, la percepción que se tiene del fenómeno escultórico. En el caso del Centro del Espacio Escultórico, el ruedo que lo delimita esta creado con elementos geométricos que no presentan nada más allá de sí mismos, es un fenómeno de ordenación concreta que no da pie a desviaciones representativas. Encarna al espacio de una manera perceptiva , porque en el momento que uno penetra al interior del Centro del Espacio Escultórico no hay una sensación de principio o fin , solamente se genera el efecto de estar dentro un espacio contenido, pero esta contención es solamente física; porque como no hay un punto figurativo de referencia, la conceptualización del espacio varía dependiendo de cómo la persona que se adentra al Centro del Espacio Escultórico percibe lo que se le presenta.

2.1.2 La obra de Gabriel Orozco

“La D.S”
1993

La obra “La Ds” es un Coche Citroën cortado a la mitad y al que se le extrajeron 16 centímetros de la parte central. El diseño industrial tiene sus bases en el confort y la elegancia, elementos indispensables de la cultura contemporánea, donde el cuerpo humano es la guía para crear objetos que mejoren nuestra forma de vida. Gabriel Orozco se adueña de un símbolo de la cultura Francesa para modificarlo y sustituirlo por un nuevo diseño el cual niega su funcionalidad, es diseño que niega al diseño. En consecuencia, la condición de la obra se hace naturalmente ambigua: la obra no apunta a alcanzar un éxito que le de el derecho de colocarse dentro de un determinado ámbito de valores (el museo imaginario de los objetos provistos de cualidades estéticas), el éxito fundamental de la obra consiste más bien en hacer problemático dicho ámbito, en superar sus confines, por lo menos momentáneamente. En esta perspectiva, uno de los criterios de valoración de la obra parece ser en primer lugar la capacidad que tenga la obra de poner en discusión su propia condición ya en un nivel directo y entonces bastante burdo.³⁰

La negación de la forma de un objeto común da pauta para la reconstrucción física y conceptual del objeto, ya no es el objeto en sí, es una ilusión perceptiva del mismo, se presenta ante nosotros pero a la vez no es cierto que sea su fisonomía real. Entra en el conflicto de la presentación y la representación. Es paráfrasis del modelado escultórico tradicional, donde a través del desbaste se llega a la forma deseada, pero en este caso, el desbaste la idea de la funcionalidad y la gala.



“La ds”, 1993, Citroën alterado.

³⁰ VATTIMO Gianni, “*El fin de la Modernidad*”, España, 2000, p. 51.

“Naturaleza Recuperada”
1999

Para abrir el campo de investigación sobre esta pieza me gustaría citar una parte del texto de Benjamín H.D. Buchloh, *Gabriel Orozco la escultura de la vida cotidiana*:

*“El trabajo de Gabriel Orozco provee un recuento exigente de las condiciones frágiles de la experiencia del objeto y lo tenue de la experiencia escultórica dentro de ellas. Su trabajo ya no supone el acceso garantizado a la escultura, a la reflexión de la experiencia tanto histórica como pública, y podría considerarse como un modelo de la producción del objeto que responde críticamente a la pérdida de la dimensión conmemorativa, así como a la pregunta si una escultura puede en absoluto constituirse aún dentro de una esfera pública burguesa democráticamente definida.”*³¹



“Naturaleza encontrada”, 1999, goma.

Esta obra surgió a partir de que Gabriel Orozco encontró una cámara de llanta, que después llevó a que la cortaran y la volvieran a unir. Podríamos enmarcar esta obra dentro del Arte Pobre y los Ready Mades de Marcel Duchamp, donde partiendo de un objeto de uso cotidiano, y algunas veces de desperdicio, se re-significa para otorgarle el carácter de obra de arte. Gabriel Orozco pone a discusión el material permanente, el volumen y la rigidez de la escultura, características inherentes a la escultura y su capacidad de monumento.

Podemos decir que el monumento ciertamente está hecho para durar, pero no como presencia plena de aquello que recuerda que permanece precisamente sólo como recuerdo. Las Técnicas actuales del arte, transforman la obra en residuo, en monumento capaz de durar porque ya desde el principio se ha producido en la forma de lo que está muerto, dura no por su fuerza, sino por su debilidad.³² La debilidad manual y material de pieza da paso a su desenvolvimiento tridimensional, al cual, a través de la mirada del artista, adquiere carácter escultórico.

³¹ BUCHLOH Benjamín, “Gabriel Orozco: La escultura de la vida cotidiana”, 2000, p. 77 dentro del libro *“Gabriel Orozco”*, Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles, Estados Unidos, 2000.

³² VATTIMO Gianni, Op. Cit, p. 80.

“Piedra que cede”
1992

Esta obra esta compuesta por una bola de plastilina , la cual fue rodada por la calle para que se fueran marcando tanto el asfalto como los objetos que están tirados en la calle. El peso de la plastilina es el mismo que el de Gabriel Orozco. La escultura siempre ha estado relacionada fuertemente al cuerpo humano es una extensión idéntica a él, y en este caso, no es una representación sino sólo el mismo peso. Va recopilando información sobre la cotidianidad.



“Piedra que cede”, plastilina.

La piedra siempre se ha relacionado con lo escultórico debido a sus características físicas: peso, masa, rigidez y perdurabilidad. El escultor desbasta la piedra para crear su interpretación del mundo, es un acto consciente, el cual requiere una meditación sobre la forma a realizar, no es fortuito, en *piedra que cede* encontramos todo lo contrario, deja todo a lo aleatorio, la forma, la planeación, el control sobre el acto; esta recibe el polvo y la basura en su interior, como una capa exterior de desperdicios, una huella impersonal, una esfera de densa nulidad, un espacio sin sentido³³. La piedra transmite el sello exterior de un mundo cambiante. Al poner a esta esfera de plastilina a rodar por las calles, la plastilina absorbe la información del cómo es el mundo; el mundo moldea la escultura en un relación sujeto – escultura – realidad , Merlau Ponty escribe sobre esta deliberación:

“hay que decir que mi experiencia desemboca en las cosas y se trasciende en ellas porque se efectúa siempre en el marco de cierto montaje respecto del mundo, montaje que es la definición de mi cuerpo. Las magnitudes y las formas solamente modalizan esta presa global sobre el mundo.”³⁴

Para concluir con esta obra podríamos enfatizar dos elementos significativos , y contratantes; por un parte el cuerpo como limite de la posición del sujeto en el mundo, el peso, la densidad como trascripción del ser en el material, el segundo, el accidente como forma creativa, como lo es la existencia, el ser se forma a partir de la acción del tiempo y el espacio sobre él.

³³ NESBIT Molly, “La tempestad”, 2000, p. 124 dentro del libro *“Gabriel Orozco”*, Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles, Estados Unidos, 2000.

³⁴ MERLAU Ponty Maurice, Op. Cit, p. 317.

2.1.3 La obra de Jorge Yázpik

Jorge Yázpik nació en la ciudad de México en 1955, ha presentado su trabajo en exposiciones como: “Escultores Latinoamericanos” (Casa de México y Paris 1992), “Cinco Escultores” (Museo del palacio de bellas artes 1999), también ha presentado su trabajo individualmente , en el Museo de arte contemporáneo de Oaxaca, en el Museo Rufino Tamayo, y en el Museo de Arte Moderno.

A diferencia de los casos y las obras particulares de Helen Escobedo y Gabriel Orozco, que cité en los anteriores análisis , la obra de Jorge Yázpik no tiene grandes variaciones formales; explora las diferentes posibilidades que su técnica le permite y que da como resultado una temática basada en los espacios interiores y la expresión del material.



“Sin título”, acero

El caso de Jorge Yázpik es significativo, ya que es uno de los escultores mexicanos que sigue recurriendo al lenguaje formal de la geometría para crear sus obras; y al uso de materiales tradicionales de la escultura como son la piedra, el metal y la madera. Conceptualmente explora el espacio negativo y positivo, junto con un manejo impecable del corte de la piedra.

Durante los años ochentas y noventas el panorama de las artes tridimensionales estuvo acaparado por la instalación y el arte objeto; el geometrismo se veía como algo ya muy explotado, socialmente aceptado y asimilado; pocos fueron los escultores que siguieron con el tema geométrico abstracto.

En la obra de Jorge Yazpik podemos observar el empleo de formas muy elementales, tanto en la apariencia como en las intervenciones y cortes. A través de sus incisiones busca acceder al espacio interno no para dar un significado, sino para establecer un dialogo entre el interior y el exterior, Merlau Ponty escribe sobre esta relación:

“la forma es la aparición misma del mundo y no su condición de posibilidad, es el nacimiento de una norma y sólo se realiza según una norma, es la identidad del exterior y el interior, no la proyección del interior al exterior. Si, pues, la forma no resulta de una circulación psíquicos en sí, tampoco es una idea. La gestalt de un círculo no es la ley matemática del mismo, sino su fisonomía.” ³⁵



“Sin título”, acero.

Ciertamente, Jorge Yázpik, no pretende poner en primer plano a la forma geométrica sobre el modo como el percibe el espacio, los cortes perfectos y precisos sobre la lámina de metal dan constancia de la sutileza que quiere hacer presente, la mayor de las veces con toques arquitectónicos. Las incisiones que Jorge Yázpik realiza a la piedra, el metal o la madera; a la vez que dejan ver el interior, generan su propia iluminación, acentúa los planos y los vértices, crea variaciones del color sin recurrir a la pintura, juega con la percepción visual del espacio. La iluminación de los planos es una expresión de la correlación entre el espacio y el elemento del cual surge.

De la obra realizada en piedra, es importante mencionar la manera como es manejada la expresión del material. Hay dos tipos de corte: el geométrico lineal, y el irregular, el primero le otorga una capacidad espacial específica, como una edificación o construcción, el segundo, remarca la precisión del primero y la expresión natural del material.

³⁵ *Ibíd.* p.82.



“Sin Título”, piedra volcánica.

La madera también, es un material recurrente en la obra de Jorge Yázpik, y precisamente es aquí donde más se observa sus vínculos con la arquitectura. Conjunto de elementos verticales, con espacios internos, dan efectos visuales de la maqueta de una ciudad moderna con altos edificios, al igual que sus piezas en piedra y metal, el espacio sigue siendo su premisa, interpretarlo y buscar nuevas formas geométricas que cumplan este cometido.



“Sin Título”, madera.

Capítulo III. La fenomenología en la escultura contemporánea

3.1 Entrevista a Helen Escobedo

Entrevista realizada en el verano del 2003 en la ciudad de México.

¿Como empieza usted su formación como escultora, y me quiero referir principalmente al período de los bronce y las técnicas tradicionales?

Bueno, podríamos decir que yo regreso de una beca de tres años en Inglaterra en el Royal Collage of Art, donde se me enseña el fundido en bronce, moldes de yeso técnicas en cera, dibujo, piedra y madera; todo a nuestra disposición. Yo me fui por el bronce porque en ese período yo tenía 16 años y ya estaba en una escuela de posgrado con becarios de muy alta calidad, me di cuenta que donde yo podía aprender más era modelando, se me hacia mas fácil; puedo decir que ya traía dentro de mi esa técnica muy básica. Cuando regreso a México empiezo inmediatamente a modelar, pero en cera mas que en barro, ya que acortaba los tiempos del bronce, modelarlas en cera para dárselas a los de la fundición que la pasan a yeso, retocas el yeso, si es que vas a hacer copias o directamente de la cera al bronce, con esto tuve bastante éxito, al principio manejaba la figura humana un poco estilizada, ya que mis dos grandes influencias habían sido Henry More, que era un maestro que pasaba constantemente al Royal Collage of Art, y Alberto Giacometti, al cual nunca tuve la oportunidad de conocer, pero que admiraba yo grandemente. De Henry Moore la sinuosidad de las formas me atraía enormemente, de Giacometti no tanto sus figuras alargadas, que son las síntesis de la forma, sino los espacios entre los personajes, pero esta característica no la captaba yo en el momento, sino que me di cuenta de esto mucho después. La cercanía pero a la vez la soledad en Giacometti era lo que verdaderamente me fascinaba.

Me va bien con el bronce y realizo una serie de exposiciones en la galería de Arte Mexicano, empiezo a configurar una serie de obras que reflejaban la soledad del artistas y su relación con el público, de cómo lo van rodeando hasta cercarlo , y que extrañamente era lo que me estaba sucediendo a mi , tal vez por la presión, pero lo atribuyo a que yo misma me estaba pidiendo obra basada en el artista y su ambiente, y yo como figura central, muy de tipo giacometiana.

Con este tipo muy extraño de soledad acompañada, comencé a desarrollarme y a alargarme metafóricamente como Giacometti, hacia mi interior, hacia mis sentimientos y como me sentía en ese momento; rompí con el bronce, y de este periodo surgen la serie de muros dinámicos. Dinámicos en la medida que son espacios que no encierran sino que se abren y cierran constantemente , como una casa en la que puedes entrar y salir constantemente, son estructuras abiertas policromadas, ya que siempre me ha fascinado el color, yo no pinto, dibujo, dibujo mucho pero no pinto. A esta serie Raquel Tibol le da el título, se fueron de viaje a Praga, Polonia, y Noruega; y sucedió lo que cambio mi concepción de la obra de arte, la realidad y el contexto de la obra. Después de las diferentes presentaciones de los muros en los países que mencione, de los mas o menos trece que mande, todos llegaron hechos palos, casi todos y los tuve que restaurar. Me di cuenta de otra cosa, de lo efímero de una obra; de lo fácil que es alterar el significado cuando hay un mal manejo, cuando las restauran mal, las pintan de otro color, esto ya lo había observado en las esculturas urbanas, donde el público las

maltrataba o pintaba leyendas en ellas, si bien no era el graffiti, era el te amo Benita o algo por el estilo.

Esto trajo a colación mi investigación sobre los monumentos, y observé lo importante que es la escala humana idónea en una obra urbana, y como la ciudad crece tragándose a la escultura o la achica visualmente, para mi investigación yo fui al paseo de la Reforma y me di cuenta que la gente no sabía que existían los monumentos que estaban ahí, sabían de unos monos en unas bases pero no sabían porque estaban ahí, el único monumento que sigue vigente es el Ángel de la Independencia a muchos años de ser creado.

Empiezo con los muros dinámicos a manejar una intención no tanto geométrica sino transitable, en donde el personaje puede recorrer estos espacios, que a la vez son agradables, porque yo buscaba que se integraran a la decoración y a la arquitectura, he hecho casas, oficinas e interiores. Todo a través de la emoción que generaban estos espacios con texturas, colores e iluminación, todo muy emocional, así que aunque me hayan integrado al geometrismo mexicano nunca me sentí geométrica, era yo orgánica en mi manera de sentir pero en la realización era geométrica, siempre fue un combinación muy particular, claro que cuando realizas arte o estructuras urbanas te remites a lo geométrico y principalmente a lo vertical.

¿Como fue su relación con Mathias Goeritz y cómo formó parte del proyecto de la Ruta Olímpica de la amistad?

La relación con Mathias siempre fue vital, primero le tenía yo mucho respeto y admiración, lo veía con una meta inalcanzable, él ya hacía cosas con clavos y desperdicios antes de que se volviera moda aquí, además hablaba de la arquitectura emocional que me llegaba en lo más profundo de mi ser, si bien yo no lo hablaba, él sí, sus teorías las asimilaba yo como esponja, su teoría que la música es la más universal de las artes, ya que solo necesita interpretación, la arquitectura si por que es más loca, tiene más que ver con las costumbres, y como al entrar a una catedral gótica entras con todo esta carga emocional, y dejas volar sus sensaciones; otra teoría es que había que multiplicar todo por tres, las puertas 3 veces más grande; todo eso me fascina. Yo trabajé con él muchas veces antes de la ruta olímpica, teníamos el proyecto de hacer puentes sobre insurgentes, proyecto que nunca se llevo a cabo, nos sentamos semanas enteras a dibujar posibles puentes; y fue muy interesante. Para la ruta olímpica era la más joven del grupo, junto con Jorge Dubon. Mathias me dijo: te voy a invitar, vas a hacer un proyecto y lo vamos a analizar por que tu nunca has hecho esto, te quiero decir que esta obra se va a ver a sesenta Km. por hora, este era un concepto que yo nunca había manejado.

Realice tres maquetas, una era muy orgánica que era la que a mi más me gustaba, le enseñé esta primera a Mathias, y después de dos minutos de verla me dijo: esta no te va a funcionar a 15 metros, y tienes que pensar en concreto armado; la primera maqueta se parecía a Sekel de Francia, la segunda se la escondí, la tercera es la que es actualmente, la veía yo muy simple muy reducida a su mínima expresión, pero era lo

que yo estaba buscando y tenía mucho que ver con mis muros dinámicos pero yo nunca los había concebido a una escala urbana sino a una escala casera.

Yo vivía en México junto con Ángela Gurria, y Mathias nos dijo: las voy a poner al principio y al final, esto depende de donde salgas; pero el hecho es de que me habían enseñado el lugar donde me tocaba que era ya el regreso del periférico en Cuernavaca, recuerdo que había algo así como una glorieta, yo quedaba en medio de los dos camellones. Mi pieza era una pieza frontal con una puerta que se entreabría, pero cuando empiezan a poner los fundamentos no me avisan y me doy cuenta que no colocan la obra frontal sino lateral, de haber yo sabido esto hubiese hecho otra obra.

Con todo esto me di cuenta que si uno no va siguiendo el desarrollo de su obra de principio, cuidando los materiales, la escala que es tan esencial, va a ser un desastre el final de la obra, y si es que se concreta.

Con esto me percaté que siempre aprendes cosas nuevas, que nunca vas a tener el control de los acontecimientos, pero si no buscas nuevas soluciones te vas a estancar en tus fallas, que no siempre son de tipo personal sino que tienen que ver con el sistema, con el gobierno, con los pagos, con los contratos, con la falta de material, de seriedad y de tiempo, es más tardado porque pierdes el estribo en bastantes ocasiones por que los problemas te rebasan; para una obra monumental te piden un presupuesto pero este no lo aceptan o lo aprueban en un año, pasa año y medio, los materiales suben, el pago a los ayudantes sube etc, tienes que volver a hacer el contrato, el gobernador o la persona que te lo pidió ya no está en su puesto, etc., todo esto me fue cambiando en lo más profundo de mi ser, todos estos problemas tienen que ver muy poco con la creatividad, que es a mi finalmente lo único que me interesa, despertarme cada día y pensar que puedo hacer algo nuevo, no por nuevo, sino por poner a prueba mi capacidad creativa libre de ataduras y reglamentaciones.

Esta idea de la libertad también me condujo a la dirección del Museo de Arte Moderno, del Museo Universitario de Ciencias y Artes y del Museo Nacional de Arte; porque yo sabía que de escultora no podría vivir para siempre, o daba yo clases o hacía esculturitas bajo seudónimo para amistades, ya que se me da muy bien el retrato, pero realmente yo odiaba hacer ese trabajo. Al dirigir por primera vez un Museo, influyó mucho en mi este trabajo: curar exposiciones, hacer la museografía, observar como se desarrollaba el visitante dentro del museo y su interacción con la obra y espacio del museo. El acercamiento con las obras, las características espaciales que cada exposición requería: nuevas bases, mamparaje, sonido; de alguna manera podría decir que esto fue hacer instalaciones con obra ajena, el hecho del área abierta o cerrada, con mucho público o poco público.

Todo esto influyó en mi obra en la medida que me fui preguntando quien soy yo, Helen Escobedo, que proyecto yo ante el público y cual es el tipo de público que me interesa, y el tipo de público que me interesa es el que ahí está, ir a platicar con la gente que veía mi obra de la ruta olímpica y preguntarles que les parecía; tomaba yo nota, a veces ellos respondían ¡ta,bonita!, bueno por que esta bonita, ¡he! porque nos gustan los colores, por que el verde se parece a la alfalfa que aquí está, y el azul es como el cielo ¡no!

Entonces siempre me ha interesado la relación con el sujeto, tanto en mi obra como en el trabajo que yo realicé en los diferentes Museos, por que una obra sin público no existe, lo que si existe es el puente que establece una comunicación, de aquí viene la especificidad de la obra y quién va a este sitio, los materiales que ahí están y que son inmediatamente reconocibles, para ese grupo de personas.

¿Quisiera que me hablara de cómo fue la conceptualización del Espacio Escultórico, y que tanto influyó en su obra escultórica?

Ese es una cima en la carrera de los seis artistas que no se repetirá por lo difícil que fue. Cuando el rector Soberón nos llevó al nuevo centro cultural, con sus terrenos gloriosos, él, mirando hacia el horizonte en un gesto glorioso nos dijo: ustedes son seis escultores, son tres generaciones que han trabajado en la universidad; en ese tiempo yo estaba de directora del Museo Universitario, Mathias Goeritz estaba en arquitectura, Federico Silva estaba en humanidades, Sebastián daba clases en San Carlos; el rector dijo: ¡hagan algo! Con este hagan algo, yo me imagino que el rector quería un parque de escultura, con obra individual de los seis. Cuando nos sentamos los seis, tratamos de definir algo que tuviera más sentido y profundidad que cada quien hacer una escultura, y nos remitimos a nuestros antepasados más lejanos, por supuesto a lo prehispánico, con obras que no son arquitectura, escultura, sino que eran una unidad. La idea fue crear un nexo entre el espacio, nosotros como artistas, y el lugar donde estaría la obra.

Nos impusimos una regla que casi nos separa, pero contrariamente nos mantuvo unidos, esta regla fue que todas las decisiones tenían que ser unánimes, imagina a seis arquitectos tratando de hacer una casa o a cinco cocineros tratando de hacer un pastel, además que todos éramos un poco ego maníacos. Ya que los artistas tienen esta tendencia, aquí nos estábamos bajando del pedestal para crear una obra en conjunto, además el rector quería inaugurar la obra, quedaba un año y cuatro meses, y le prometimos que sí, ya que iba de salida, bueno; el primer esbozo que tuvimos los sacamos de la pirámide de Cuicuilco, que es redonda, es una obra extraordinaria, única, y además que ninguno de los seis se podía apropiarse del círculo, que es un elemento universal y básico; pero ahora que hacer con el círculo. El rector Soberón nos dijo: en la universidad están las mentes más brillantes, si necesitan un botánico se van al jardín botánico, si necesitan un geólogo se van a geología, un antropólogo se van a antropología, aquí está todo, les ofrezco mi apoyo total, entonces nos fuimos a botánica, y nos comentaron que a ellos les interesaba que se conservaran las cuatrocientas especies de plantas que ahí habitaban, al igual que diferentes animales, tomamos nota de esto; nos fuimos a geología y ahí nos explicaron las vomitadas de lava del Xitle y del Ajusco, que había dos tipos de lava una más porosa y suave que otra; con toda esta información se fue complicando más la situación, y llegó un momento que no sabíamos que hacer, y que hacer con el círculo. Empezamos a buscar los elementos para componer este círculo, pero tenían que ser elementos que ninguno manejara por que si yo decía que se usaran cilindros, ¡ah no, esos los maneja Helen!, que si son torres ¡ha no van a decir que son de Mathias!, que si son cubos ¡no por que los utiliza Sebastián!, y así sucesivamente. Entonces el triángulo isocélico que es ligeramente piramidal fue lo que nos dio la idea para conformar este marco, sin saber lo íbamos a hacer dentro, más cuatro entradas que tampoco era invento nuestro ya que son las entradas norte sur

oriente y poniente , antiquísima idea, entonces quedaba el centro y fuimos a ver la lava, y a pensar que hacíamos con el centro.

Un día pasa por ahí el gran poeta Cardoza y Aragon entusiasmadísimo por que había visto una obra grandiosamente bella, entonces nos miramos y dijimos: se acabo, aquí no hay nada mas que hacer, tiene razón. Habíamos circundado el espacio como lo pidió el rector Soberón, dejamos integra la lava, para agrado de los geólogos, y no alteramos el habitat de las plantas y los animales, cumplimos.

¿Cree que esta obra marco el fin de su etapa geométrica y la traslado a una nueva concepción del espacio, como las obras para sitio específico?

No, yo ya estaba trabajando con la cuestión del arte urbano, del espacio, de la relación de escala humana y su entorno, ya había diseño en casa y estudiado mucho al respecto, por que era mi pasión; la relación del hombre con su entorno, y como lo modifica a través de los colores, texturas y formas. De alguna manera estas inquietudes se enriquecen al trabajar en equipo, y un ejemplo claro fue el espacio escultórico. Casi siempre trabajo en equipo, dos cerebros piensan mejor que uno, veinte manos trabajan mejor que una, si yo tuviera que hacer un proyecto con las características del espacio escultórico, trabajaría con seis personas diferentes, un jardinero, un ama de casa, un ingeniero, un diseñador, etc, para enriquecer las posibilidades.

¿Como fue que poco a poco se involucro con la instalación, y me refiero a estas dos ultimas décadas en su trabajo?

Como fui llegando ya lo he venido diciendo un poco, la intervención del espacio en un lugar determinado, el cual yo escojo, de preferencia exterior; porque hay cambios de luz que me da el sol, no necesito de iluminación específica porque también me lo da el público que participa y los materiales que ahí se encuentran.

Cuando necesitas hacer algo permanente utilizas diferentes materiales, pero aquí hay un punto interesante, nada es permanente, ni las pirámides egipcias ni las ruinas mayas, ninguna estructura aguanta el paso del tiempo, las ideas podríamos decir, a veces aguantan el paso del tiempo pero eso es relativo; al ver lo que pasaba con todo observe que a mi lo que mas me interesaba era la obra no permanente, es mucho mas accesible, es más probable que se logre, es mucho más barata, es mucho más enriquecedora. Si utilizo materiales locales y al personal que ahí esta obtendré como resultado que me pidan otra obra lo cual será mas positivo para todos, y es eso es lo que yo quiero. Que mas quisiera yo que crear en espacios alternos, obra efímera, esa es mi vida.

Con relación a mi exposición en el Museo Universitario de Ciencias y Artes , yo trabaje ahí diecisiete años, se los que se puede hacer y lo que no, conozco las alturas y lo que pasa con la luz, además que tenia que crear mis propios espacios. porque ese es un museo bellissimo que solo tiene cuatro muros. En esta exposición pude presentar todas las emociones que me embargan, mi vivencia del mundo. Cada vez que abro un periódico o prendo la televisión veo desastres, salgo a las calles y me hablan de accidentes, de miedos, hay jóvenes que se mueren en los hospitales, es un mundo muy difícil, y me siento imposibilitada porque no soy médica, no soy urbanista, no estoy

dentro del gobierno ni quiero, pero lo que si puedo hacer es regurgitar todo eso, y eso fue lo que hice en el Museo Universitario, a veces de manera mas poética como los instrumentos musicales, o como a veces me hace mucha falta la risa, con en el cuarto verde, que habla sobre el pintor que se quedo encerrado, lo cual me paso a mi en Londres, en el primer taller que puse, que era un cuartito muy pequeño que rente, que estaba bastante sucio, por lo que tuve que pintar el piso, pero tonta de mí, que empecé a pintar de la puerta hacia adentro y me quede encerrada y me tuvieron que sacar por la ventana, parecería de la familia Burron pero así sucedió, manejo tanto el humor como la crítica, pero así soy yo cambiante, dependiendo del espacio y de los materiales, pero siempre viviendo todo intenso y a flor de piel.

¿Encuentra usted alguna diferencia o nexos entre la idea de escultura e instalación?

Hablar de pintura, escultura, grabado, fotografía, instalación ya no tiene sentido, estos son grandes rubros que dieron los historiadores de arte y los críticos para empezar un nuevo capitulo, el arte siempre ha estado cambiando, desde que Siqueiros invento la escultopintura, pero ¿qué es..?, es pintura, es escultura; Marcel Duchamp que hacia..., escultura, instalación, conceptual; lo que creo que está pasando es que las artes se están englobando, la fotografía se basa en una instalación, como Cindy Sherman. Volviendo a la escultura y la instalación, la escultura parte de la idea del objeto tridimensional, pero no hay que olvidar que también se puede penetrar, como los espacios de la obra de Henry Moore; curiosamente eso fue lo que pasó cuando trajimos la exposición al Museo de Arte Moderno; había dos bailarinas cubierta con algo así como bronce y la escultura cambiaba radicalmente cuando la manipulaban; entonces realmente es difícil definir que es escultura y que es instalación, porque después la instalación se confunde con la escenografía, en la primera hay público y en la segunda actores, son etiquetas ya no válidas, hacia atrás si puedes definir, pero ahora no.

3.1.1 Análisis de la entrevista

Encontramos en esta a Helen Escobedo una constante: sus sentimientos son eje rector de su trabajo y siempre hay un cuestionamiento a la realidad, todo parte de las necesidades del sujeto creador y sus experiencias. El paso de la figuración a la abstracción y después a la instalación, es un ejemplo de las necesidades de no tener una solución visión del mundo, y a su vez de no estar atada a un estilo o a una denominación.

Helen Escobedo menciona algo de vital importancia para el entendimiento de la escultura contemporánea; la obra efímera es más fácil de realizar, por los costos y por que no necesitas ser almacenada, este cambio de las necesidades artísticas también contribuyo para que los creadores observaran cualidades escultóricas en cualquier objeto y activarán una nueva percepción sobre lo cotidiano, disminuyendo la necesidad en las técnicas tradicionales de la escultura como el modelado, la talla y la fundición

Un componente importante en la obra de Helen Escobedo y que señala desde el principio de la entrevista es la necesidad de que el espectador “transite” por sus obras, que no sea pasivo , que las rodee y busque un punto de unión con su entorno, que no “observe” la escultura , sino que viva la escultura, punto determinante para que una escultura pueda ser considerada instalación.

La experiencia de ser directora de diferentes museos y de haber incursionado en el diseño de interiores repercutió en una conciencia critica del espacio real donde se presenta su obra, más allá de la denominación de escultura o instalación los objetos que Helen Escobedo propone tienen que ser pensado para convivir con el espacio donde serán expuestos, creando una percepción resultado de los objetos, el espacio real con sus cambios de iluminación y el observador que transita la obra.

Considero que Helen Escobedo es una claro ejemplo de una visión contemporánea de la escultura donde la denominación pierde sentido y lo importante es lo que el artista quiere decir y como la va a decir.

3.1.2 Análisis de la obra realizada entre 1996 y 2002

“La cabaña de Julie”

1996

Esta obra se basa en cinco casas hechas de ventanas viejas de 2 x 2 metros, montadas en un bosque de la Fundación R. Dérrouin en Val David, Québec.

Podemos observar en esta obra como Helen Escobedo parte de los materiales encontrados para generar un discurso basado en los juegos infantiles, donde los niños construyen sus casa en los árboles con materiales de desecho. En cada una de las casa se colocaron diferentes objetos como sillas o camas de cuna para acentuar la intención del juego. En el primer acercamiento a la obra de Helen Escobedo que se dio en el segundo capítulo puse algunos ejemplos del uso del lenguaje abstracto por parte de Helen Escobedo, que le permite variar las percepción de los objetos. La construcción de sus piezas están regidas por el ritmo y el color, así como elementos mínimos que crean un juego geométrico.

La forma dada de las ventanas le permite seguir con las construcciones equilibradas a través la geometría, pero no es una obra que se pueda presentar en cualquier lugar, a diferencias de la piezas anteriores realizadas en acero. Hay un uso de la percepción geométrica pero no es controlada sino encontrada por casualidad, esto, por como lo comentó Helen Escobedo en la entrevista, trabaja con los materiales que encuentra en el sitio donde la invitan a desarrollar sus propuestas .Las características del material: ventanas viejas, camas y sillas de madera se fusionan con lo seco del bosque, no parecen elementos visuales ajenos; la materia (madera) da paso a una percepción total del sitio con los objetos.

Cuando Helen Escobedo inserta en el interior objetos que han sido usados por otras personas en un tiempo y un espacio determinado, cambia las formas mínimas de sus obras anteriores por la experiencia real, pasa de la forma a la vivencia.



“La cabaña de Julie”, 1996

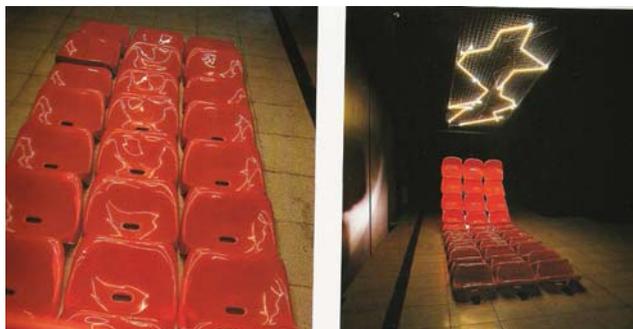


“Fuego en el cine”
1999

La instalación *Fuego en el cine*, fue presentada en la exposición “México Eterno” en el Palacio de Bellas Artes en 1999. Consta de 33 conchas para sillas de plástico suspendidas a manera de llamarada y un relámpago de neón que pende del techo.

El reflejo del neón de forma irregular, genera líneas en el plástico que cambian conforme la posición de la concha en la secuencia de montaje, estos reflejos los podemos observar de manera cotidiana pero no les prestamos atención. La obra permite detenerse a observar el accidente del reflejo, el título nos guía para observar lo que él artista quiere que veamos. De lo irregular surge la idea concreta, el fuego.

La disposición de los objetos ante el observador modifica (sin acción física alguna) lo que son en realidad porque cada concha es diferente de las demás, gracias al reflejo. Ya no es necesario pintar la superficie del material o simular una forma, aquí es el observador quién concluye el mensaje. Encontramos un cambio en el uso de las formas y los materiales por parte de Helen Escobedo, pero sigue conservando su interés por ubicar algo a discusión para que el espectador lo termine, en su etapa más abstracta figuras geométricas y monocromía, en las piezas mas recientes, materiales de desecho y de uso cotidiano.



“Fuego en el cine”, 1999.

“El amanecer de las cinco musas de las diosa Ixtchel”
2002

Aquí podemos observar como Helen Escobedo regresa a un lenguaje más expresivo. La obra *El amanecer de las cinco musas de las diosa Ixtchel* formó parte del proyecto escultórico de Punta Sur en Cancún Quintana Roo en el 2002.

Para esta pieza Helen Escobedo se basó en el mapa de isla mujeres para trazar la silueta de los personajes que representan a la diosa maya de la isla Ixtchel.

Observamos que al principio de la carrera de Helen Escobedo, su preocupación principal estaba enfocada al modela de la figura humana, a la representación del cuerpo humano. Para este cometido empleaba principalmente técnicas más tradicionales como el bronce y las ceras perdidas. El desarrollo de las piezas estuvo guiado por el mapa de isla mujeres, en donde iban a ser colocadas las piezas. Helen Escobedo encuentra el lenguaje a partir de lo natural, de la expresión de la isla , es ella quien transmite lo que el lugar quiere decir; hace una significación del lugar partiendo de él mismo, no coloca un elemento ajeno, busca la expresión particular y subjetiva .

En la entrevista que se incluye en este capítulo, Helen Escobedo menciona su interés por el manejo de la escala, en donde el sujeto es medida para la obra y en esta pieza no es la excepción. Los cinco personajes colocados de manera vertical guardan relación con la escala humana, simulan estatuas. Encontramos un mezcla entre el cuerpo humano y su relación con lo natural, el artista percibe la forma y después la trascibe a su visión y apariencia (la verticalidad).



“El amanecer de las cinco musas de las diosa Ixtchel”
2002

3.2 Entrevista a Gabriel Orozco en Nueva York por Benjamin H. D Buchloh.³⁶

Benjamín H. D Buchloh: ¿Cuál es tu idea , a grandes rasgos, de la relación entre la fotografía y la escultura? ¿Existe dicha relación o se trata de prácticas completamente separadas? ¿Sustituye la fotografía a la escultura? Me gustaría discutirlo de manera general, enfocándolo de manera más particular hacia tu obra. ¿Cómo se relacionan fotografía y escultura en tu trabajo, dada la aparición un poco más tardía de la fotografía en este conjunto? Tú te iniciaste como escultor tradicional haciendo objetos y no fue sino dos años más tarde cuando incursionaste en la fotografía.

Gabriel Orozco: Partamos de mi propia relación con la escultura y la fotografía. Creo que esta comenzó más bien por la fotografía, no por la escultura. Recibí una educación artística muy tradicional – pintura, dibujo, grabado- que no se ocupaba de la escultura , y menos de la fotografía. Comencé a tomar fotografías al hacer algunas acciones exteriores. A través de la fotografía resultaba posible documentar, transportar y conservar dichas acciones . Cuando empecé a hacer esas obras, era imposible exhibirlas.

BB : ¿Qué clase de acciones eran?

GO : La primera fue en el exterior de una carpintería en Madrid, recuerdo que comencé a jugar en la calle con las tablas y las virutas, moviéndolas. Llovía y estaban mojadas. Comencé a hacer formas, como rompecabezas. Tomé fotografías. Se trata probablemente de mi primer trabajo de este tipo en 1986.

BB : ¿Ya conocías bien el arte conceptual por entonces?

GO : No del todo. Comencé a descubrirlo en ese viaje a Europa. Visité exhibiciones importantes y vi libros que nunca llegaban a México.

BB : La relación entre fotografía y escultura es fundamental para el arte conceptual, aunque ya casi nadie lo reconozca. La fotografía no se limita a documentar; tiene una tarea más compleja. En los momentos más álgidos del arte conceptual, la fotografía desplaza al objeto o asume la condición de objeto, denegando los parámetros tradicionales de organización del espacio y materia. La fotografía y la palabra son dos medios en el arte conceptual. Ambas están en abierta contradicción con las formas de producción tradicional, sean pictóricas o escultóricas; ¿cómo se regresa de ese punto a la producción material? ¿Cómo, de pronto, la fotografía se desplaza en 1986? ¿Cómo decides regresar a la producción de objetos? ¿Cómo llegaste a eso, cómo lo justificas?

³⁶Fragmento de la entrevista “Benjamin H. D Buchloh interviews Gabriel Orozco in New York”, en Clinton is Innocent [cat], París, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, Paris Musées, 1998. Versión editada por el artista y tomada de “Textos sobre Gabriel Orozco”, Turner – CONACULTA, España, 2005, p. p 85-109.

GO : Porque nunca confié de todo en la fotografía. Nunca creí que la fotografía fuera suficiente como recipiente de todas las ideas que podía llevar a cabo, y activarlas en términos de espacio.

BB : ¿De que clase de espacio me estás hablando?

GO : Del espacio físico que se experimenta en un momento dado: la calle, un cuarto, cualquier fragmento de espacio.

BB : ¿Cómo defines ese espacio físico? ¿Fenomenológica, social, arquitectónicamente...?

GO : Al hablar del espacio no me refiero a un cubo blanco. De hecho me interesa jugar con la relación entre lo interior y exterior en la escultura, así como entre la calle ruidosa y cubierta de polvo y el espacio blanco y limpio del museo. Entre lo privado y lo público, que a fin de cuentas se comunican entre sí, oponiéndose.

BB : ¿No concibes la escultura como una práctica discursiva separada de las demás formas de producción material, como una práctica autónoma? Porque así la consideran aún los minimalistas, como algo esencialmente ajeno al *readymade* o a la producción de mercancías, asimismo ajeno a las estructuras urbanas, al espacio público y a la calle. Richard Serra, por ejemplo, sostiene que la escultura es una práctica autónoma, relacionada con la masa, el peso y demás cualidades físicas y ajena a las convenciones que existen para la producción de objetos utilitarios. Podría decirse que la escultura desde Henry Moore hasta Richard Serra – y a pesar de que hay hibridez o interdisciplina con otras artes- es una disciplina en sí con un discurso propio. Tú, desde un principio, la asumes como el retorno a un objeto híbrido y a un espacio híbrido: tu obra no encajan ni en el espacio discursivo de la escultura, pero tampoco en la calle. No se la puede ubicar completamente ni en el espacio de los museos, o de los *readymades*, o de los objetos de diseño, ni se trata solamente de un objeto físico. Es todo eso y es además algo intermedio entre todas esas categorías ¿Estoy en lo cierto?

GO : Sí. Nunca abandoné la producción material. Usaba la fotografía al mismo tiempo que exploraba materiales y objetos a mi alrededor, pero no pensaba en la fotografía como la única solución conceptual definitiva. Simplemente intentaba explorar esos objetos. Aunque quisiera añadir que Richard Serra no es importante para mi obra.

BB : ¿Nunca? ¿Ni siquiera sus esculturas más recientes?

GO : No. Y también añadiría que cuando rodaba la bola de plastilina, en *Piedra que cede*, tampoco estaba pensando en la obra de Pistoletto, como se ha mencionado en alguna ocasión. A veces resulta que se hace algo cercano a otro artista, por supuesto, pero tiene que ver más con el cambio de contexto, donde uno puede tocar el terreno de otro artista. Pero el concepto detrás de *Piedra que cede*, así como las razones que la motivaron, fueron diferentes, como la idea de la vulnerabilidad y la idea de un medio que está cambiando constantemente.

BB : ¿No te parece un material demasiado maleable para hacer esculturas, demasiado “improvisado”, por no decir infantil?

GO : Sí. Es maleable y es infantil. La plastilina es opaca, sucia, grasosa y se empolva fácilmente. Me gusta considerar mi obra como resultado, subproducto o desecho de una situación determinada por mí. Es por eso, tal vez, que no puedo separar la fotografía de mi práctica escultórica. Nunca puedo predecir si usaré o no la fotografía, ni si finalmente se convertirá en objeto o en imagen. Lo que hago, y cómo se transforma en signo, se relaciona sobre todo con un proceso de lenguaje, donde a veces resulta en algo físico y otras en imagen fotográfica.

BB : Como en *Turista maluco*, que es un buen ejemplo de una fotografía tomada para documentar una acción.

¿Cuál sería entonces la relación jerárquica entre el performance en sí y la documentación fotográfica? ¿No es la instalación de las naranjas la obra en sí y la fotografía un mero documento?

GO : La acción y la obra estuvieron allí en Cachoeria, Brasil, y la vieron cuatro personas por casualidad. Ésa fue la acción. Pero pienso que la obra comenzó a funcionar como signo, en términos más genéricos, cuando circuló entre más personas a través de la fotografía. Tal vez debamos preguntarnos: ¿Esas cuatro personas bastan para considerarlas una “obra”? Y cuando miles de personas ven la fotografía, ¿se convierte en algo diferente?

BB : Entonces, ¿Cuál es la escultura?

GO : La escultura no es la fotografía impresa; de eso estoy seguro. En mis fotografías reduzco al mínimo las dimensiones y las imprimo siempre al mismo tamaño. No me interesa tanto la fotografía como objeto físico. No creo que la fotografía sea escultórica en sí misma.

BB : ¿No crees que la fotografía pueda documentar la relación escultórica, espacial, entre los objetos o la sociedad en el espacio público? Como cuando Douglas Huebler considera en su obra las distancias espaciales, el tiempo del viaje y las formas sociales de interacción como elementos escultóricos ...

GO : Si se trata solamente de documentar la percepción de un hecho, el objeto escultórico no es indispensable. El espacio en la fotografía es como el “espacio de la ventana”, o como a veces digo, “la caja” donde guardamos y transportamos un evento que ocurrió previamente. Siempre pienso en la fotografía como una caja de zapatos. Puede viajar a través del tiempo y del espacio, y el tamaño de la caja o de lo que contiene es lo de menos. No le veo a la fotografía ningún atributo “escultórico”, sino que esos atributos se relacionan con lo que sucedió en la realidad y con lo que sucede con la imagen y con la idea cuando tienen suficiente fuerza comunicativa.

BB : Pero si defines la escultura como un sistema de representación que explora la relación entre las personas y los objetos, o las personas y los materiales como la hace, por ejemplo, Lawrence Weiner, y si ésa fuera la esencia de la escultura, ¿por qué no habría de ser posible plasmar y documentar esas relaciones sociales? ¿No sería posible decir que se trata de la definición correcta de aquello que se considera, aun en nuestros días, como “escultura”, en vez de discutir si la escultura debe de ser siempre un objeto tridimensional colocado en un lugar determinado, sea manufacturado o *readymade*? Lo

que resulta interesante de tu obra es que se mueve entre la definición tradicional de escultura: es materia y forma, no necesariamente artesanal ni tampoco *readymade* y, de hecho, puede ser ambas o ninguna, ya que el artista puede o no intervenir. Al mismo tiempo, en tanto que objeto material tridimensional, tu escultura opera con la materia a un nivel de interacción social que puede ser documentada por la fotografía como un residuo. Me

parece que eso es lo que hace tu obra específicamente distinta de las esculturas tradicionales del *arte povera* de los sesentas. Tu concepción del espacio es mucho más compleja que la de ellos, que siguen considerando la escultura como un objeto tenazmente aferrado a la materia y que están convencidos de que la escultura obedece a un sistema autónomo, que opera por sí mismo. Estos artistas no conciben la escultura como algo indisolublemente entretejido a otros parámetros que determinan la manera de experimentar los objetos y de percibir el espacio. ¿Te suena lógico?

GO : Sí, me parece también que el término “escultura” nos limita mucho, pero por desgracia es el único disponible para nombrar todas estas actividades y todas estas relaciones temporales y políticas. En cuanto a la escultura interactiva, por ejemplo, me interesa cómo en la realidad cotidiana existen objetos que pueden verse pero no tocarse. Al mismo tiempo, una mesa, una pluma pueden tocarse ... estas distintas formas de interactuar en la realidad se forman culturalmente. En mi trabajo intento vincular estos niveles. La mano y el cuerpo en sus relaciones con los objetos y las ideas que subyacen tras el lenguaje y la acción para producir un signo. Tomo decisiones respecto a cómo mostrar ciertos objetos o cómo activar un espacio en el mundo del arte además de la calle o mi vida cotidiana. Así que comencé a activar mi trabajo activando estos diferentes niveles. Es cierto que me muevo con cierta flexibilidad a través de distintas prácticas escultóricas. Es cierto que me considero escultor. Mis dibujos y fotografías también intentan activar el espacio de distintas maneras y pienso están relacionados con la escultura.

BB: ¿Qué quieres decir con activar un espacio? Me parece un término más bien misterioso, que usas con frecuencia.

GO : Me refiero a activar un espacio entre el signo y el espectador. Creo que la escultura se da en ese espacio, entre el objeto y la persona que lo mira. Es obvio que lo que puede hacerse con dicho espacio es todavía misterioso.

BB : ¿Es un espacio o es un objeto?

GO : Es un espacio que implica un tiempo: un espacio histórico.

BB : Hablemos de *Naturaleza recuperada*. Lo más extraordinario de esta obra es que antes que nada se trata de un *readymade* industrial. Es un objeto que se ha transformado por completo, hasta volverse irreconocible. Pero su carácter industrial es explícito. Se trata de una escultura con una producción sorprendente y con una extraña percepción corporal. Enfoca las dimensiones neumáticas de volumen – que es algo en lo cual casi nunca se piensa-, y la percepción de una entidad física, lo cual es una ligazón extraña que distingue esta obra de la escultura que se hacía en ese tiempo. ¿Cómo se considera aquí el espacio? Soy escéptico ante tu manera de usar el término espacio. Ante términos como volumen , masa, materia ,objeto, resulta muy productivo comportarse como si no significara nada. Como cuando dices “espacio activado” . Te pediría que fueras un poco

más concreto. ¿ Que quieres decir cuando hablas de un “espacio activado”? ¿Activas la percepción del público? ¿ Hacía donde?

GO: ¡Ésa es mi pregunta!

BB: ¿Del espacio de una caja blanca y vacía o del espacio de la interacción entre dos personas?

GO: Estoy hablando del espacio de interacción entre dos cosas.

BB: ¿ Y cómo esta activado? ¿Por el lenguaje o por la percepción? ¿Por el intercambio comunicativo o por la proyección?

GO: Por todo eso: por la voluntad del espectador, por la intención entre el signo y el espacio donde se presenta, por la presencia física, porque alguien lo encuentra por casualidad. Ésa es la pregunta pertinente : ¿ qué es el espacio? Me temo que la palabra implica tiempo y percepción de algo, sobre todo cuando el lenguaje se da a través del espacio y del tiempo y no simplemente sucede porque una palabra esté escrita sobre una pared o contenida en un libro cerrado. Ese “espacio” ocurre cuando el lenguaje entra en acción, cuando el espectador, como activador del signo, genera esas relaciones donde intervienen conocimiento, pasión, lenguaje, percepción, sexualidad. Es cuando el fenómeno comienza a percibirse de manera más completa, con mayor plenitud. Se genera ese espacio cuando estás exactamente ante algo que cubre toda tu atención, generas ese espacio y el mundo se experimenta es su totalidad. Pienso que tal vez ése sea el espacio que trata de generar una escultura así como el arte en general.

BB: ¿Y si dejáramos completamente de lado la acepción convencional del término “espacio”? ¿Si dejáramos que la “escultura” trata de relaciones sociales y de objetos e interviene sobre ellos a través de medio como la fotografía, el texto, el lenguaje, la producción de objetos, la reflexión sobre la arquitectura y las teorías urbanas ¿Te resultaría aceptable o te sonaría muy cercano al arte conceptual?

GO: Demasiado general.

BB: Menos general que tu concepto de espacio ¿Que cubre las relaciones sociales entre objetos e individuos, individuos y objetos, objetos y objetos, individuos materia. ¿Sería ésa una definición válida de escultura?

GO: Es una posible explicación.

BB: Pero, ¿no sería mejor que la tuya, “la escultura opera en el espacio”, o que tu “espacio activado”?

GO: Sí. La escultura implica un espacio social. El tiempo es algo social; el espacio es algo social.

BB: ¿Y los objetos? Los objetos son también algo social. Como escultor, te mueves hacia lo siguiente. ¿Es social la materia? El aluminio forjado, extraído por manos invisibles, ¿es social, o es estructural, o es físico? ¿Qué clase de objeto es tu nueva escultura?

GO: La escultura tradicional está vinculada al bronce y al metal. Pero sabemos que la escultura no tiene que ver con el metal.

BB: Pero estás haciendo escultura en metal.

GO: Sí, también estoy haciendo terracotas y usando papel.

BB: Pero no quieres aceptar la posibilidad de que pueda hacerse escultura lingüística o digital.

GO: Por supuesto que se puede.

BB: ¿No consideras escultor a Lawrence Weiner?

GO: Es escultura. Pero somos perezosos cuando se trata de definir de nueva cuenta términos comunes como la palabra “escultura”.

BB: Es algo más que pereza...

GO: Porque no soy yo quien se concentra en las palabras, sino tú. Eres tú quien deconstruye las palabras, intenta cortarlas en pedazos y ver qué quieren decir, rearmándolas luego. Tal vez yo también esté haciendo eso, pero no directamente con palabras, sino con el significado de la práctica intentando abrir esa definición de escultura.

BB: ¿Cómo Joseph Beuys?

GO: Y su “escultura social”. ¡Eso no me gusta!

GO: Allí está el otro punto de discusión. Joseph Beuys dijo que *Bebé talidomídico* era el verdadero escultor, lo cual resultó muy provocativo en esos tiempos. Y parecía proponer que hemos de reconocer que la escultura es socialidad en sí misma y por sí misma. También fue ése el mayor problema para Beuys; la estetización de la sociedad.

Segmentar la falsa unidad, o cortarla, o fragmentarla en dos dimensiones – la social y la formal-, sería la verdadera dialéctica donde se sitúa la escultura y donde se sitúa también tu escultura. Así pues, poner naranjas en casas de las personas ...

GO: Cosa que no hice. Les pedí que lo hicieran. Esto es importante. En la pieza para el MoMA lo que hice fue preguntarles a los residentes del edificio de enfrente, por carta, si querían colaborar en el proyecto colocando naranjas en las ventanas. En caso de aceptar, me limitaba a enviarles naranjas. El museo mandaba naranjas frescas cada semana a la personas que lo solicitaran.

BB: ¿Consideras eso una colaboración?

GO: Una colaboración inusitada, porque fue una invitación a participar en un acontecimiento social público, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, desde sus departamentos privados. Era una colaboración que intentaba transgredir esas fronteras.

No como un acto heroico, sino banal. Este aspecto es importante en la escultura social y pública que me interesa desarrollar. No creo que se trate simplemente de exponer públicamente todo un muestrario de opiniones políticas. Mi obra tiene que ver más bien con los esfuerzos cotidianos y con cómo esos pequeños gestos transformar la realidad. Me interesan porque pueden ser tan sólidos como un monumento de metal en la mitad de una plaza.

BB: No aceptas el modelo de escultura como práctica social total propuesto por Beuys. Tampoco aceptas el contrario: el modelo minimalista o posminimalista, por ser una intervención muy específica, discursiva y fenomenológica dentro de un campo relativamente autónomo, con conceptos propios del espacio y la estructura. Entonces, al rechazar ambos polos extremos de la escultura de los sesenta ¿ cómo te sitúas entre ambos?

GO: ¿Son los únicos polos?

BB: Tal vez no. Serra desparrama plomo en un rincón...

GO: Es una obra espléndida.

BB: Es el epítome de la escultura radical que todavía- paradójicamente- es absolutamente convencional. No reclama en absoluto tener una implicación política o social. Es una escultura pura.

GO: Pura sustancia, pura materia.

BB: Lo cual la hace radicalmente opuesta a Beuys.

GO: ¡Pero si Beuys esa el rey de la cera por los rincones! Es cierto que se trata de polos, opuestos, pero de todos modos tienen vínculos. Ver las películas Railroad Turnbridge y Mano atrapando plomo de Serra me hace pensar también en los obreros de la fábrica, como en Beuys ...

BB: Pero la mano es suya.

GO: Sí, pero es la mano del obrero escultor. Mis manos no son así. Cuando ves a Beuys y su atuendo, ves un obrero. El estereotipo es que tras el escultor siempre está la imagen de un obrero que hace cubos de acero, o derrama plomo, o hace cosas grasosas, con fieltro o maquinarias, etcétera. Creo que reclaman, de manera evidente, ser obreros en toda su producción.

BB: La metáfora heroica del trabajo y la producción.

GO: El artista como obrero en su taller- estudio o ni siquiera en su estudio, sino en una gran fábrica.

BB: ¿Cuál es, entonces, tu modelo social ... tu entorno social?

GO: Me gustaría que mi modelo social fuera mi departamento, sólo mi departamento.

BB: ¿Y la definición de clase?

GO: Es una buena pregunta

BB: ¿El artista en tanto artista?

GO: No.

BB: ¿El artista en tanto obrero?

GO: También es horrible.

BB: ¿El artista tanto servidor público?

GO: No; por supuesto que no. Ni el artista en tanto estrella, como en el caso de Warhol, que tiene su fábrica que es, por supuesto, una falsa fábrica: en realidad era como una gran fiesta .

BB: Una fábrica travestida.

GO: Es una excelente idea. Fingía trabajar mientras se divertía, era una fábrica social...

Tal vez el artista en tanto artista ya no exista.

BB: Y Gerhard Richter, ¿No es pintor en tanto pintor?

GO: Sí, probablemente.

BB: Artista en tanto artista.

GO: Tal vez ...

BB: ¿No parece ser un modelo obsoleto?

GO: No estaba pensando en la pintura. Creo que el artista en tanto artista es, básicamente , el pintor.

BB: ¿Y el artista de *arte povera*? Su modelo no necesariamente es el obrero.

GO: Creo que son artistas en tanto filósofos. Regresando a lo anterior, la idea del departamento es importante para mí: evitar la idea de un estudio o de una fábrica, y hacer mi trabajo desde un lugar común, y corriente. Es decir, crear situaciones en lugares públicos de donde derive algo. Al final la intención de hacer algo “más” que arte es utópica. Tenemos la utopía de la oficina, la utopía de la fábrica, la utopía del turista o viajero o antropólogo, la utopía de hacer del estudio el laboratorio de un genio.

BB: ¿Por qué la oficina es una utopía?

GO: Porque a fin de cuentas no es realmente una oficina. Una verdadera oficina es algo doloroso. Se puede jugar, por supuesto a estar en una oficina.

BB: ¿Crees que los artistas conceptuales jugaban a estar en una oficina?

GO: Creo que jugaban a ser una especie de burócratas normales. Es parecido a los artistas como obreros . Es sorprendentemente romántico.

BB: ¿Cuánto duró el romanticismo?

GO: ¡Bastante tiempo! Dura hasta ahora ¿Cuántos artistas intentan comportarse como otra cosa? Como estrellas de rock, como entrenadores, como diseñadores industriales, como antropólogos ...

BB: Fue por eso que hablaba de “artistas en tanto artistas”.

GO: Eso no es posible.

BB: ¿El hecho de que un escultor no tenga un espacio de producción indica , tal vez, que la escultura carece también de un espacio donde ubicarse?

GO: Sí. Ése es una asunto crucial.

BB: Si un artista solamente puede ser un artista , ¿significa eso que el discurso de la escultura se dará solamente en los museos? O bien, ¿puede reclamar todavía una relación con el espacio público? ¿Puede interferir en la percepción pública de los objetos?

GO: Me pregunto si ésta es la manera adecuada de abordar el tema. Lo importante no es lo que la gente ve en el museo, sino lo que la gente ve después de mirara los objetos en un museo, es decir, cómo confronta después la realidad. El arte importante regenera la percepción de la realidad, la enriquece y la transforma.

BB: ¿No te suena un poco a arte como terapia?

GO: No...el arte es una actividad para experimentar o completar la relación con lo que te rodea y la manera en que te defines en esa relación. El arte implica lo que ves y como lo percibes. Es una de forma de jugar con eso y con el lenguaje. El arte genera instrumentos que alguien más usará.

BB: ¿Para qué?

GO: Para experimentar, transformar, aclarar, cambiar y activar lo que sienten. El museo es solamente un momento, una fracción de la vivencia que permite que alguien experimente la realidad de manera distinta. Si el espacio del arte en el museo es importante no lo es por el museo en sí, sino por lo que ocurre después.

BB: ¿Crees que la escultura es social y pública o crees que puede ser asocial o antisocial?

GO: Creo que si es privada y antisocial se trata sólo...

BB: ¿de un fetiche?

GO: Es un mero objeto, no es nada. Como la ropa interior que guardas en el clóset, ¿se convierte en algo diferente si la muestras en la calle o en un museo como escultura? No lo creo.

BB: Por fin, la única definición en la cual coincidimos es aquella que dice que la escultura es pública y social. Pero no sabemos cuáles son esos espacios para hacerla pública ni cuál es la estructura de esa socialidad. Nuestro problema parece ser que no podemos definir eso. Pero sabemos que poner en la calle un trozo de metal no es necesariamente un acto público comunicativo y que colocarlo ante una persona no lo hace, necesariamente un objeto social

GO: Es el mismo problema con las vitrinas, que implican un público cautivo: pongas lo que pongas dentro de una vitrina, así sea el cadáver de tu madre no es garantía de que será “interesante”

BB: ¿Entonces cuáles son los parámetros que determinan que la experiencia del objeto sea pública? Me parece que ésa es una de las preguntas que debe plantear la escultura.

GO: ¿No considerarías que es el público quién los activa?

BB: No. Lo que gobierna la percepción colectiva de los objetos está determinado por la dimensión pública del objeto. Si todos los objetos son experimentados como *ready mades*, la pregunta es si la escultura puede aparecer bajo cualquier otra forma para ser percibida como pública. Un objeto como la *Piedra que cede* no es parte del público, esta hecho de materia pura, evidentemente no es un *ready made*, es claro que no fue producido industrialmente y es ajeno a la percepción general, porque nadie puede ver objetos semejantes en una tienda, una oficina, una casa ni en la vida cotidiana. Hace referencia a una supuesta pureza e intimidad de la materia que resulta problemática. Allí te amparas en una pureza de la experiencia inmediata del material (que no se contrarresta, para nada, por el hecho de ser disponible), que es uno de los principios del *arte povera*. Fue por eso que propuse hablar de *arte povera*.

GO: Pero la plastilina es un material bastante común, ¿no crees?

BB: Tal vez para la niños. Pero pregúntale a un banquero de Wall Street cuándo fue la última vez que tuvo plastilina es las manos; para él es algo exótico.

GO: No importa, porque existe en su memoria. No podemos decir que la materia sea pura. La materia como algo puro no existe.

BB: ¿Tienes materia pura disponible en la vida cotidiana, como plomo derretido, o aluminio modelado con formas extrañas? Percibimos la materia siempre a través de un entorno social, la industria le da forma. No tenemos acceso a la materia como elemento natural.

GO: Pero todo el tiempo tenemos experiencias con la materia.

BB: ¿Las tenemos? ¿Cómo?

GO: Al caminar por la calle: el pavimento es una materia.

BB: Se trata de una estructura producida industrialmente. No tenemos la experiencia, por ejemplo, del plomo derretido.

GO: No me parece que sea importante. La materia pura, realmente, nunca ha existido. La materia pura, así sea un piedra, no es pura, como no lo es un árbol, ni el pasto, ni el pavimento, ni el metal del banco del parque, ni el plástico que sientes al viajar en un coche. Incluso cualquier metal es mezcla de tres o cuatro metales. ¡Hay tantas formas y combinaciones! Se trata siempre de percepciones sociales, políticas, históricas de las cosas.

BB: ¿ Y que me dices de *naturaleza recuperada*? ¿Se trata de materia socialmente medida o de materia corporal pura?

GO: Está socialmente medida.

BB: ¿El aire contenido por el hule?

GO: Proviene de una maquina, de una bomba.

BB: ¿No es como *Aliento de artista* de Manzoni?

GO: No.

BB: ¿No se trata de esculturas que tiene que ver, entre otras cosas, con el aire contenido como materia pura? Hay una dialéctica en esa obra que le da más resonancia: contiene ambos elementos, lo que se produce de manera industrial y el estado puro de un elemento.

GO: También con la *Piedra que cede*. La plastilina es producida de manera industrial, es completamente artificial, es una “falsa” piedra. Es puro polvo y grasa. Podría decirse que el polvo es el material puro por excelencia, el principio y el fin de todo.

BB: Al parecer esta yuxtaposición opera en toda tu obra.

GO: Todo el tiempo. La materia se percibe socialmente. La naturaleza también. Esta complejidad la pienso muchas veces relacionada con la idea de un árbol. Mi sueño es algún día hacer una obra tan fantástica y tan perfecta como un árbol. Los árboles son objetos naturales perfectos, pero también como maquinaria o como cuerpo. Al mismo tiempo son bastante exóticos, desde mi punto de vista. Los árboles son tan raros, tan sorprendentes y misteriosos en relación con la gravedad y el crecimiento ... Si quieres un modelo de lo que debería ser la escultura, yo tomaría como modelo un árbol.

BB: ¿En tu obra hay un sistema metafórico que se refiere a la naturaleza más que a un discurso de la escultura o a la cultura en general?

GO: Sí. Cuando trabajo con algún material, quiero descubrir lo que es dicho material, tanto en su aspecto físico como en su historia. Es por eso que me atrae la plastilina, por ejemplo, trato de hacer con plastilina aquello para lo cual fue hecha la plastilina. Otro ejemplo sería mi relación con el barro. La obra *Mis manos son mi corazón* está influenciada por un taller de barro para hacer ladrillos. Una materia tan orgánica que se transforma en rectángulo y de una manera bastante artesanal, cuando menos en México en ese taller.

BB: ¿Los hacen con troqueles? ¿Están modelados?

GO: Cuando ves un ladrillo no piensas en la persona que lo hizo. Ya no tiene ninguna huella de las manos que lo hicieron, Pero es sorprendente la cantidad de trabajo manual que hay tras cada ladrillo. En México puede verse, en las obras en construcción, cómo se cargan o se avientan de mano en mano los ladrillos. Es común ver que los ladrillos vuelan entre las manos. Siempre me ha gustado mucho verlos: como que los ladrillos se convierten en pelotas, casi ligeras, cuando los albañiles los avientan hacia los niveles más altos.

BB: ¿Cuál es el sistema metafórico tras tu obra? Ya quedamos en que la naturaleza pura, como tal no existe. La naturaleza siempre está social e históricamente construida. Así pues, dependes, obviamente, de un modelo muy complicado.

GO: Estoy haciendo ese modelo, en caso de que sea posible.

BB: ¿Desde dónde hablas de la naturaleza? ¿Desde el punto de vista ambientalista o ecologista?

GO: La naturaleza es algo que estamos destruyendo y construyendo todo el tiempo. Es algo que tiene que ver con aquello que consideramos perfecto y con lo que no lo es. Cada obra se relaciona con cada material, pero como este material ya es artificial y social, se trata de entender la naturaleza de ese material social. Son los ámbitos de lo social y lo natural, y yo actuando a través de ellos. Así, el lenguaje define nuestra naturaleza, creando todos sus signos, entendiendo todos estos signos y materiales, es una manera de definir nuestra propia naturaleza.

BB: ¿Cómo puedes decir que éstas creando signos cuando todos y cada uno de los objetos que tocas – o que toque cualquiera- está sobredeterminado de múltiples maneras en lo múltiple? No hay tal cosa como materia u objeto que podamos crear; todo existe ante nosotros. Ése es uno de los misterios del *ready made*: reconoce que ya no es posible acceder a la información, construcción, modelado o foja a través de la manos de un artista. El *ready made* reconoce que la materia está siempre ya formada, completamente definida, aun antes de que tengamos acceso a ella. Y cuando tenemos acceso a ella, nos penetra como un lenguaje que fue establecido antes o afuera de nosotros. El lenguaje es un proceso formativo natural. Podría contradecirme y afirmar que el lenguaje es un sistema externo impuesto que nos domina y controla, que nos constituye por ser ideología. El lenguaje es una articulación del poder en nosotros y sobre nosotros. De la misma manera puede decirse que los objetos son la articulación del poder, ajeno y previos a nosotros, y que ante ellos somos incapaces de control, modificación o cambio porque ésa es la totalidad de objetos que experimentamos, el mundo del *ready made* que nos es ajeno.

GO: Yo creo que el lenguaje es también una herramienta liberadora de lo natural y de lo artificial. Una herramienta que a la vez nos tiraniza y nos libera. El lenguaje es necesario para liberarse. El arte es un lenguaje y lo usamos como un lenguaje. No sabría que ejemplo poner dentro de mi propia obra, pero es como ése *Árbol lunar* que, al verlo por primera vez, parece completamente natural , pero es ciento por ciento artificial.

BB: Hábleme de tu relación con el *arte povera* ¿Qué artistas conocías cuando iniciaste tu obra a finales de los ochenta? ¿Cómo explicas las diferencias entre tu obra y la de esa generación?

¿Te parece que la naturaleza es la metáfora fundacional del *arte povera*?

GO: No estoy seguro. Cuando ves cómo usa una piedra Anselmo, siempre ves una piedra a la cual se le ha insertado algún lenguaje: una máquina, un centro metálico. O Penone, cuando inserta una mano de metal en un árbol sigue creciendo a pesar de la mano de Bronce que lo agarra. Ésa es la base de la tensión. Cuando veo *arte povera* no pienso en la naturaleza, sino en basura ciudad, diseño... Yo uso el mundo natural más bien tratando de ampliar la posibilidades de las cualidades del material mismo.

BB: ¿No hay muchos vínculos o relaciones entre tu obra y al *arte povera*?

GO: En el *arte povera* hay artistas muy diferentes; puedo sentirme cercano a algunos y no a otros. A finales de los ochenta me sentía más cerca de ellos que ahora.

BB: Si tuviéramos que escribir la historia de la escultura en el siglo XX, sería necesario, de manera esquemática, dividirla en tres capítulos: el primero cubriría la escultura como sistema artesanal tradicional y abarcaría desde Brancusi hasta Henry Moore. El segundo modelo sería la producción escultórica iniciada por el *ready made* de Duchamp. El tercero trataría todo tipo de construcciones de esculturas originadas, en el momento original, por los constructivistas, hasta la escultura de Picasso, González , David Smith y finalmente los minimalistas que, en última instancia, también pertenecen a esta tradición. Ésos serían los tres tipos fundamentales de producción escultórica.

Lo que me parece interesante del *arte povera* es que integra los tres modelos y los presenta de manera concentrada. Pero no se relaciona, finalmente, con los parámetros esenciales de la escultura del siglo XX. En el *arte povera* las tres categorías se derrumban o son sistemáticamente impugnadas. Apenas una generación después, en tu obra, estos criterios parecen haber perdido importancia. Si nos refiriéramos a la instalación ya mencionada de las naranjas en los edificios vecinos que pueden verse desde el pasillo del MoMa , ¿cómo describirías la materia, los objetos de esta escultura? No son *ready made*, no son una construcción, no se trata de una escultura de factura artesanal donde el modelado y la fundación ocupen un lugar importante. Pero tampoco se ajusta a ninguno de los modelos tradicionales antes mencionados.

GO: El uso de modelos tradicionales de escultura no es irrelevante, para nada. Son necesarios en un momento dado. Si me hace falta fundir algo, me siento en la libertad de hacerlo.

BB: Y lo hiciste en la serie *Estrellas pellizcadas*.

GO: Sí, para esta idea fue necesario fundir aluminio. Otro caso de procedimiento tradicional es el de *Habemus Vespam*, que fue un proceso de talla en piedra en un taller en Italia... de verdad siempre pienso en Manzoni, más que en el *arte povera*.

BB: ¿Por qué es tan importante Manzoni?

GO: Sus acciones y sus ideas sobre el espacio, la política y el lenguaje en relación a lo físico son temas que me interesan mucho.

BB: ¿Cuándo te enteraste por primera vez de la existencia de Manzoni?

GO: Bueno, *Merda d'artista* era universalmente famosa. Pero lo conocí más través de libros, en Nueva York. También Schwitters me interesa mucho, tanto como Duchamp: ellos son mis tres artistas favoritos.

BB: La importancia de Manzoni se debe a que desestabilizó las tres categorías de la escultura antes que el *arte povera*.

GO: También en términos del dibujo, desde la idea de distancia y espacio en relación con el cuerpo, así como lo puro y lo impuro y el no color. Es un artista consciente de que el planeta tierra es una esfera en movimiento. Tiene un visión micro y microcósmica del universo, siempre se mueve en las dos escalas.

BB: También tu obra se mueve entre dos escalas .

GO: La escala del cuerpo en relación con el objeto sobre el que actúa, así como también lo más pequeño o más grande que nuestro cuerpo y cómo lo percibimos en el espacio.

BB: Lo que resulta atractivo de Manzoni es su abstracción, su falta de especificidad política, o la ausencia de reflexión contextual concreta. Hans Haacke, por ejemplo tuvo mucha influencia en Manzoni en sus primeros trabajos, pero luego se metió en especificaciones de contextos sociales, con un enfoque que parece ausente en tu obra. ¿No es cierto?

GO: Pienso mucho en el trabajo de Hans Haacke. Sobre todo en relación con la especificidad de lugar en la creación de la obra, aunque no pienso demasiado en un control posterior del objeto.

BB: ¿Cómo defines lo político?

GO: En relación con el material que se utiliza, de dónde proviene, para qué fue hecho: toda la carga social de un lugar determinado. La percepción de los objetos es diferente en cada lugar.

BB: ¿Fue eso lo que te interesó en tu *DS*, la especificidad cultural del automóvil como signo?

GO: Y también la manera en que puede traducirse en otros contextos. Me gustaría mucho mostrarlo en México; estoy seguro de que el tipo de recepción será algo distinto. Tampoco creo que se viera igual en Nueva York.

BB: Por eso me interesó tanto tu proyecto de *Habemus Vespam*, que me parece recibió poca atención de quienes lo vieron en Italia. Lo que me parece extraordinario fue cómo ubicaste el discurso del realismo fascista-socialista sobre el discurso consumista de la posguerra Italiana y, de cierto modo, uniste ambos. El Citroën cercenado une cosas que normalmente no se unen. En *Habemus Vespam* haces lo contrario: produces de una manera anticuada un objeto tecnológico. Pero el modo de representación del objeto recuerda puntualmente un momento muy problemático en la historia de la escultura: el del neoclásico y sus secuelas como realismo socialista fascista, altamente figurativo.

GO: También relacionada con el cuerpo que la usa. Con la intención de que sea posible sentarse en esa motocicleta de piedra y confrontar al cuerpo con esa idea de monumento y de la máquina, erosionados con el paso del tiempo o por la vida cotidiana.

BB: Retrocedamos a aquello que te parece político en tu obra, pues evidentemente no se trata de la misma definición de lo político que existe en la obra de otros, de Haacke, por ejemplo. Tal vez debamos recurrir al ejemplo de la Schwabe (*Hasta encontrar otra Schwalbe amarilla*). Las tres piezas están relacionadas de ciertas formas específicas. La *DS*, la *Vespa* y la *Schwalbe* son vehículos. Son mercancías raras, pasadas de moda, que en tus manos se convierten en esculturas. Hablaste de la experiencia social, pero no creo que eso explique qué definición política conllevan. Tu forma de definirla es más cercana a la descripción de la dimensión social de objeto de arte que a una explicación de cómo se da en un contexto específico.

GO: Es difícil describirlo. En Berlín no se interesaron demasiado por el proyecto de la *Schwalbe*, fue más importante en otros países, donde la gente lo entendió mejor. Debo decir que no confío del todo en el modelo de la especificidad de sitio. Es problemático. Trabajar para el contexto puede ser muy demagógico. Creo que es un problema intentar decirle algo importante a la gente en su propio contexto. ¿Quién se arroga el derecho de tener una opinión sobre otros países? Soy consciente de que, como un visitante o un emigrante, no me siento con el derecho de hacer declaraciones sobre otras culturas, por temor a cierta superficialidad. Al mismo tiempo estoy viviendo en esa otra cultura y como un ente político con opiniones. Aunque también me resulta muy difícil expresar opiniones sobre mi propio país. ¿Cuál es la autoridad que debe de mostrar un artista?

BB: ¿Hay criterios para problematizar la especificidad de sitio?

GO: Creo que sí, aunque ya no creemos en la universalidad y somos mucho más conscientes de las diferencias y especificidades de cada cultura.

BB: ¿En que terreno podría la cultura exigir especificidad de sitio, dadas las producciones globales de la producción de objetos?

GO: Cada artista tiene su propia cultura e intenta manejar su propia historia.

BB: ¿No deberíamos esclarecer, de alguna manera, cómo funcionan las formas residuales de la identidad y de formación de cada uno, y cómo definen aquello que se consideraría como autenticidad regional, nacional o cultural? ¿Qué es lo que te define como artista mexicano?

GO: Nunca entendí del todo el internacionalismo o la globalización ni el localismo o regionalismo.

BB: Lo que intento aclarar es tu postura respecto al reclamo de una especificidad cultural regional. Por un lado, hay quienes desean que seas el nuevo artista de México. Por otro, confrontas con quienes te imponen nuevos reclamos de una cultura nómada y globalizada. Sobre todo cuando afirman “he aquí el artista finisecular por excelencia, cuya obra cambia constantemente y se mueve entre todas las culturas”. Ambos supuestos me parecen de principio, inaceptables.

GO: Y lo son, No soy nómada. Acaso sea emigrante, un emigrante bastante privilegiado tal vez. Pero el término nómada me suena demasiado glamoroso. Desde México dicen que debe ser mexicano. Fuera me dicen que no debo de ser mexicano. Yo no siento nostalgia por mi nacionalidad, es decir, no es un tema en el que yo piense mucho. En México realmente se lo trata como un gran problema: se habla mucho de nacionalismo, de ser mexicanos o de ser cosmopolitas. Yo me he negado a discutir el asunto, porque creo que eso se define a través de mi obra. No sé bien quién soy ni de dónde seré bajo los parámetros de lo que implica ser mexicano o ser global o ser un artista local o no serlo. Lo que hoy en día me resulta interesante es cómo se comporta el artista en el mundo. Cómo lo vive y qué posturas políticas asume. Producimos obras mientras vivimos en otros países y manteniendo relaciones con diferentes culturas.

BB: Hay algunas obras que se sitúan explícitamente en un contexto específico como *Hasta encontrar otras Schwalbe amarilla* y la *DS* ; hay otras, como *Estrellas pellizcadas* que no tienen contexto específico claro ni una historia o situación con la cual se las pueda relacionar. En la obra, la presencia de la tradición regional y la de la universalidad global, deben a la vez confirmarse y negarse. Me parece que tu obra lo hace.

GO: Porque soy en primer lugar un recipiente y sólo después un productor. Para mí la escultura es eso: un recipiente.

BB: ¿De que?

GO: De la acción de alguien, de la mía. Es una plataforma, que incluye el lenguaje que cambia dependiendo de la información y la historia de cada lugar.

BB: Se me acaba de ocurrir que *Estrellas pellizcadas* está situada en el contexto específico de la cultura Inglesa como tu *DS* lo está en la francesa, porque articula tu diálogo con Henry Moore y con el biomorfismo en la escultura. Henry Moore es una figura que tienes en mente con frecuencia, positiva o negativamente. ¿Sería ésa la especificidad de sitio que determina esa obra?

GO: Tal vez... me parece que *Habemus Vespam* es más cercana a Henry Moore.

BB: Sí, pero también es cercana a la cultura de masas visible en Italia, mientras que *Estrellas pellizcadas* no hace referencia a una cultura de masas, o al menos no de una manera evidente. Hace referencia a una cultura “cultura”.

GO: Cultura “cultura” no exactamente, porque me parece más bien un tanto *kitsch*. Es decir, la escultura biomórfica en metal, hoy en día, es más bien *kitsch*.

BB: Pero tampoco se parece a Jeff Koons.

GO: No esa clase de *kitsch*. Quiero decir que hay muchos ejemplos de mala escultura tipo Henry Moore. Popularmente es *kitsch*. Cuando la gente califica a algo como “escultura moderna”, generalmente es *kitsch*.

BB: Pero en *Estrellas pellizcadas* no te ocupas de la escultura inglesa de los ochenta, sino de la escultura biomórfica moderna anterior, más abstracta.

GO: Por supuesto, pero me interesa también la idea de producción en la ampliación o agrandamiento de un gesto ínfimo en la escultura.

BB: ¿Qué es lo que te interesa del paso del gesto auténtico al gesto manufacturado? ¿De la pequeña operación auténtica que haces con las manos como una operación artesanal al gesto artificialmente trasladado y agrandado de una dimensión industrial? Es un proceso bastante curioso. No es igual a lo que, por ejemplo hacía Judd cuando entregaba una escultura minúscula, como boceto para el obrero, a principios de los sesenta. Los minimalistas proclamaban con orgullo “Yo no toco la escultura. Yo no la hago. La escultura se hace a través de procedimientos industriales” Querían eliminar la mano del artista y el aspecto artesanal su hechura. Su intención era enfatizar el carácter conceptual de la escultura. En tus obras hay un gesto auténtico al principio: haces un pellizco en la cera, parecido a lo que hacían con manos inconscientes los surrealistas o como las fotografías de Brassai de sus “esculturas involuntarias”. Las asociaba sobre todo con eso cuando las vi por primera vez. Pero en tu caso las sometes a un procedimiento elaborado, y en cierta medida perverso, y terminan como productos de un proceso de producción industrializado. Es por eso que resultan aún más extrañas. Parecen escultura abstracta modernista y no se sabe de dónde toman su forma o autenticidad y tampoco se sabe cual es su dimensión industrial. A fin de cuentas son un híbrido que no es ni una cosa ni la otra. ¿Eso es lo que querías?

GO: Me llama la atención cómo muchas manos y herramientas construyen grandes cosas que a veces se parecen mucho a gestos tan ligeros. De nuevo mi interés en los gestos enormes y mínimos. Un gesto banal y mínimo de las manos de un artista que se convierte en un gran gesto anónimo ampliado por las manos de los trabajadores que las producen. Tenía curiosidad por explorar como se traduciría al final el pequeño gesto insignificante en un gesto que parece simple, pero que es muy complejo a nivel tecnológico y manual. Tantos procedimientos contenidos en una sola pieza que al final parece un sólo gesto. *Estrellas pellizcadas* puede verse como un objeto roto o como un trozo de mierda. Finalmente es muy escatológica...También hice un procedimiento parecido en Bélgica en 1993 cuando intervine momentáneamente una fábrica para producir tejas de barro. Me paraba ante la máquina por donde pasaban las tejas después de ser prensadas por los moldes y las tomaba con la manos, las transformaba con los

dedeos e inmediatamente las volvía a colocar en el carril. Creo que ésta relacionada con Manzoni y su línea infinita en una fabrica. Otro ejemplo serían los árboles artificiales (Árboles lunares) donde inserté discos blancos de papel en las hojas producidos para armar estos árboles artificiales, que parecen bastante reales, por cierto. Es la producción de algo “natural” que sabemos es artificial o que intenta arremedar la naturaleza, así como la intervención en el proceso “natural”de producción industrial a la cual añado algo parecido a un virus . Me interesaba comprobar cómo ese virus se convierte en parte de una cosa “real natural” pero que es artificial, es decir industrial...

BB: ¿Cómo incluyes en esta discusión tu reciente obra con el cráneo humano? Parece romper con todos los parámetros que habías establecido antes. En la *DS*, la *Vespa* o la *Schwalbe* vemos una continuidad de la cual podrían deducirse algunos criterios que indicarían que tu obra apuntaba en esas direcciones. Pero en esta nueva obra *Papalotes negros*, presentada en Documenta X, el soporte es inusitado, así como la manera de trabajar el objeto y la iconografía ¿Cómo ubicas la calavera en una tradición regional específica? Porque si hay un objeto emblemático de la cultura visual mexicana, es este que elegiste.

GO: Cierto.

BB: Esta obra no debe interpretarse como una identificación ni un rechazo de la cultura mexicana. Tal vez se trate de ambos, y es por eso que resulta tan extraño: presentas en la exhibición internacional de arte contemporáneo mas importante del mundo el cliché por excelencia de México.

GO: Por supuesto que fue totalmente intencional, por muchas razones. Creo que si uso algunos de esos elementos en mi obra, se vuelven también parte de mi obra y no sólo parte de la cultura mexicana, porque la calavera es también parte de la cultura europea.

BB: Sí, pero hay prioridades en las lecturas...la calavera se relaciona de manera más inmediata con el arte mexicano del siglo XX. Aunque podamos verla, por supuesto en Cézanne o en Picasso.

GO: Añadiría que en Nueva York, donde hice esta obra, la calavera se relaciona mucho con el mundo del rock, con el heavy metal, es algo que vemos todo el tiempo en las calles.

BB: Así que, ¿no es crees que la gente hubiera tomado como referente...?

GO: No...si no supiera que soy mexicano.

BB: La proyección del cliché es inevitable.

GO: Sí, aunque no era solamente mi intención ironizar sobre esa tradición.

BB: Parecía como si cumplieras una expectativa. Fue como si dijeras: “OK, quieren que sea un artista mexicano en una exhibición internacional? Pues seré su artista mexicano”. Ésa fue la primera lectura, una especie de travestismo de una expectativa.

GO: No creo que todo el mundo tuviera esa actitud. Al contrario, en Documenta nadie espera que uno sea un artista local. Esperan que seas un artista universal. Pero la gente que ve la obra tiene, por supuesto, otros parámetros de lectura. Hay gente que realmente quiere que un artista sea internacional, no mexicano. O la inversa, quiere que sea mexicano y no un producto internacional. Ninguna de las dos posturas me interesa.

BB: Lo cual nos vuelve a colocar en el mismo dilema: ¿Cómo se reconcilian ambas posturas?

GO: Soy consciente de ese dilema cuando trabajo en un país en particular. Trabajo desde el contexto, pero también trabajo desde mi mismo, fuera de ese contexto. En el contexto pero contra el contexto. Trabajo desde un lugar determinado, pero también trabajo en la amplia situación de mi obra en general. Esa calavera es una exploración de tridimensionalidad y dibujo, de antropomorfismo y formación de formas geométricas complejas. Me intrigaba especialmente dibujar en los ojos de la calavera.

BB: Podrías haber usado un a copia en yeso, por ejemplo.

GO: Claro, pero lo que me intrigaba era lo real y lo natural, no una copia. La muerte real, los ojos de la calavera y el trazo del dibujo topográfico. Estaba pensando en escultura, como siempre. Hice este dibujo técnico tipográfico sobre una forma natural, como un cráneo que es muy compleja. Me interesaba generar una percepción de volumen a través del dibujo. El dibujo que cubre completamente el cráneo es homogéneo, pero su aplicación me ayudó a descubrir cómo se comporta el diseño grafico geométrico cuando se confronta con formas orgánicas complejas.

BB: ¿Por qué habría de interesarle eso a alguien?

GO: Porque puede verse de manera distinta algo bien común. Recuerdo haberlo visto en unos de esos cuerpos escultóricos de Henry Moore, hizo dibujos que se convierten en tatuajes sobre la piel de la pieza. Así que tienes una forma moderna y pura luego ves el dibujo encima. El ornamento en cerámica, por ejemplo, te ayuda a percibir, o a anular o a exagerar el volumen de la pieza.

BB: Lo que resulta raro del cráneo no es solamente la iconografía, sino también el tratamiento de *ready made* que le das a un resto humano. La calavera es una parte hallada del cuerpo. El dibujo es un elemento añadido. Se trata, por lo tanto, de una concepción bien extraña de la escultura. Se han hecho con anterioridad esculturas con cráneos: desde Brancusi hasta Picasso, la cabeza siempre ha sido un elemento clave. Pero hacer de un cráneo humano real un objeto de arte, como si fuera hallado o un *ready made*, y enfatizar su corporeidad como primer referente es una inversión bastante singular de los paradigmas de la escultura. Si a esto le añades ese singular dibujo, completamente ajeno, como proto-industrial, como en el *op art* (que es el punto más próximo entre la pintura y la reproducción mecánica o industrial de un diseño), vinculas cuatro niveles o estrategias particulares.

GO: Pensaba en la grafica computarizada.

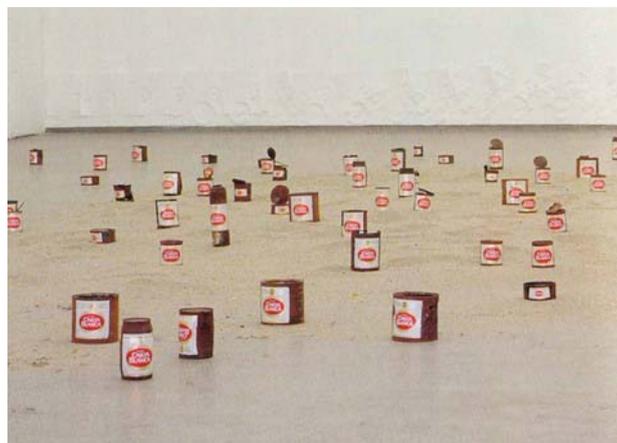
BB: Lo cual es muy incómodo, de cierta manera, y es la razón por la cual la obra resulta novedosa, a mi entender.

GO: Es una pieza incómoda inclusive para mí. Es extraña... tiene varios niveles de lectura, como el de la percepción del volumen a través de los gráfico, hasta algo tan elemental como el material con el que está hecho, que es el plomo del grafito. Porque creo que no se trata simplemente de un dibujo; es también plomo aplicado sobre hueso. Esto era importante para mí. Me pasé varios meses aplicando metal sobre el hueso a través del lápiz. Trabajé con lentitud, porque la vivencia del proceso era muy importante para mí: el hecho de mirarle las cuencas de los ojos a ese cráneo y lograr un dibujo en cierto modo tridimensional que fuera más allá de la pura idea.

3.2.1 Análisis de la entrevista

En este fragmento de la entrevista realizada a Gabriel Orozco, nos percatamos de datos importantes para comprender su trabajo. Primeramente, menciona que su idea de la escultura tiene que ver con una experiencia del espacio, el cual o es cotidiano o sub producto de una acción generada por el artista, pero que no esta pensada como algo artístico, sino ocasional. Esta visión del acto creativo tiene también su repercusión en el campo social, porque pone en la categoría de arte un objeto o una acción que dentro de nuestra percepción cotidiana es ordinario, y acciona un proceso de cuestionamiento sobre ese objeto y la idea de lo que debe ser arte. Dentro de mi punto de vista considero que en el caso de Gabriel Orozco, esta metodología adquirió una valoración especial en el mercado del arte norteamericano.

Desde que Nueva York se convirtió en el punto central del arte occidental a mediados del siglo XX , tuvo como su línea de proyección artística la idea de “lo nuevo “, y de artistas que no fueran totalmente norteamericanos pero que tuvieran fuertes referencias a su origen o sus tradiciones nacionales, y el caso de Gabriel Orozco se presenta a principios de los años noventa cuando se buscaba generar un nuevo fenómeno del arte posmoderno ; hago este comentario porque es trascendente para la comprensión del objeto dentro del producción de Gabriel Orozco emplea objetos que tiene una gran carga simbólica en Latinoamérica, pelotas ponchadas, naranjas en mercados, barro para hacer ladrillos, bicicletas, latas oxidadas. Estos objetos los podemos encontrar en los mercados de “pulgas” o de “chácharas” , o en la azotea de cualquier casa, nos son familiares y convivimos con ellos en un proceso de reciclaje característico de la sociedad mexicana; hacer macetas con botes de pintura vacíos , crear un librero con ladrillos y tablas, vulcanizar de manera infinita la cámara de una llanta de bicicleta para no comprar una nueva, modificar el motor de un automóvil con una pelota de esponja, “armar” nuestra bicicleta con diferentes partes compradas en un tianguis. En México resignificamos los objetos todos los días , a la vez que nos deshacemos de ellos sabiendo que alguien más los va a emplear, nuestra idea de la “basura” no tiene que ver con lo inservible, sino con lo que puede ser reutilizado , caso contradictoria de la sociedad norteamericana.



“Carta blanca”, 1999, instalación, Francfort

Estos objetos son rastro de un tiempo y contexto particular, que les adjudica un nuevo valor constantemente . La conquista del futuro es la tradición norteamericana , por eso es la tradición del cambio, en tanto que la hispánica es la tradición de la resistencia al cambio..... Lo valioso para nosotros es sinónimo de duración³⁷ . Podríamos decir con respecto a estos objetos “marginales” que están pensados como obras de arte dentro de un contexto internacional y no nacional, y su valoración comienza de afuera hacía adentro , son los ojos occidentales quienes activan un nuevo discurso sobre estos objetos.

Encontramos también una constante en la creación de objetos híbridos, que mezclan en su forma distintas maneras de ser percibidos, y hallamos conexiones con áreas como el diseño gráfico y la producción industrial. Algo que hay que resaltar dentro de la entrevista es el conocimiento de la historia del arte por parte de Gabriel Orozco y el nexo que se da entre algunas de sus piezas con las de otros artistas , tal es el caso de Henry Moore y Gaudí.

De lo aquí mencionado podemos concluir, que esta entrevista deja ver control del artista por el contexto del objeto más que por el objeto mismo, es la situación del objeto (la calle, un mercado, el rastro de una acción, la galería) la que crea su percepción, aunado a una visión internacionalista del arte que busca nuevos conceptos para la denominación de “arte latinoamericano” . Otro elemento substancial es la continuidad con medios empleados anteriormente por otros artistas y de los cuales él es conciente, pero que no parecen de manera directa en su trabajo, mostrando un trasfondo más allá de la simplicidad de su creación .

³⁷ PAZ Octavio, “El espejo indiscreto” dentro de *El peregrino en su patria*, , Tomo III, México, 1989. p. 29.

3.2.2 Análisis de la obra realizada entre 1996 y 2002

“Estrella Pellizcada II”

1997

A diferencia de Helen Escobedo, el trabajo de Gabriel Orozco que se analizó en el segundo capítulo no tiene cambios conceptuales con el que se presenta en esta última parte. La serie *Estrellas pellizcadas* creadas en 1997 pone en evidencia una preocupación constante en la obra de Gabriel Orozco: pasar del acto mínimo y fortuito a la obra de arte, en la entrevista que se incluye en este capítulo menciona: *“Tenía curiosidad por explorar como se traduciría al final el pequeño gesto insignificante en un gesto que parece simple, pero que es muy complejo a nivel tecnológico y manual. Tantos procedimientos contenidos en una sola pieza que al final parece un sólo gesto. Estrellas pellizcadas puede verse como un objeto roto o como un trozo de mierda. Finalmente es muy escatológica...”*³⁸

La idea del pellizco conlleva una fuerte carga de la acción del sujeto como creador de algo, de la fuerza de trabajo que transforma una materia, en este caso, la acción es algo cotidiano, intrascendente. El cuerpo es la disposición modificadora del mundo, la creación de la obra artística se da a partir de la acción del hombre sobre el material, la talla, el modelado, etc.

La disposición del tiempo en esta pieza va de lo inmediato a lo permanente, el aluminio permite marcar el paso del tiempo, del accidente no controlado que asemeja un modelado de niño que intenta dar una forma a la materia.

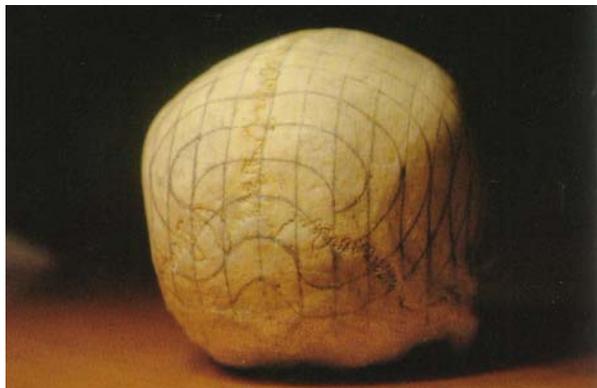


“Estrella Pellizcada II”, 1997

³⁸ CONACULTA, *“Textos sobre Gabriel Orozco”*, España, 2005, p. 118.

“Papalotes negros”
1997

A primera vista parecería que la obra de Gabriel Orozco es una negación absoluta de otras tendencias y otros artistas, por emplear medios y formas poco o nada tradicionales. En la obra *Papalotes negros* Gabriel Orozco emplea un cráneo real de un esqueleto humano, al que después le aplica grafito basándose en un diseño geométrico que lo recorre todo. La primera parte de la obra se llamó *Sendero de pensamiento*, una fotografía de los primeros trazos a lápiz.



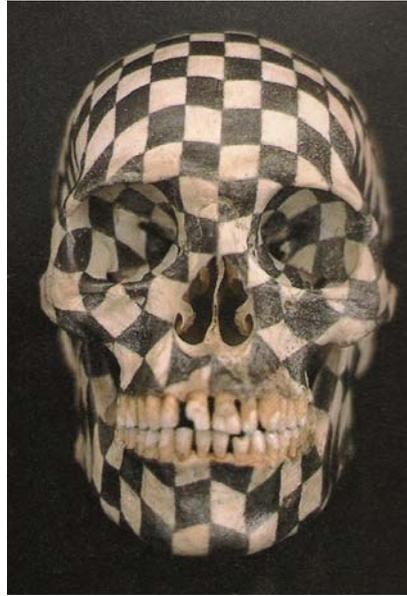
“Sendero de pensamiento”, 1997

La fusión de lo orgánico con lo abstracto generan visualmente movimiento, como si la retícula ayudara a marcar cada uno de los pliegues y cavidades del cráneo, Gabriel Orozco encuentra semejanza con una obra de Henry Moore. “*Recuerdo haberlo visto en unos de esos cuerpos escultóricos de Henry Moore, hizo dibujos que se convierten en tatuajes sobre la piel de la pieza. Así que tienes una forma moderna y pura luego ves el dibujo encima. El ornamento en cerámica, por ejemplo, te ayuda a percibir, o a anular o a exagerar el volumen de la pieza.*”³⁹. Otro elemento que determina el empleo del cráneo es la visión mexicana de la muerte. Desde las culturas prehispánicas, la muerte siempre formó parte de la vida cotidiana (como lo es en realidad), el cuerpo humano no era un fin en sí mismo, sino un elemento transitorio para otra vida, esto lo observamos en los rituales de sacrificio.

Considero que Gabriel Orozco sacó aquí el pasado prehispánico y lo mostró a la cultura occidental, modificado por el contraste gráfico del negro sobre el color natural del hueso. “*Esa calavera es una exploración de tridimensionalidad y dibujo, de antropomorfismo y formación de formas geométricas complejas. Me intrigaba especialmente dibujar en los ojos de la calavera.*”⁴⁰

³⁹ *Ibíd.* p. 109.

⁴⁰ *Ibíd.* p. 108.



“Papalotes negros”, 1997.

“Cazuelas y Doble cola”
2002.

Esta serie surgió de un viaje que Gabriel Orozco realizó a Malí y de su visita al cementerio de Tombuctú y aunque no fue su intención inmediata relacionarla a la producción artesanal en México, se observa que indirectamente el artista se reflejó en un contexto ajeno y por tanto se encuentra a partir de lo foráneo, busca de manera irracional puntos de coincidencia. “ *En Mali descubrí el cementerio de Tombuctú, lo cual fue una sorpresa muy grande, porque nunca antes había escuchado de él. Después de ese viaje a Malí continué mi trabajo con la terracota, pensando en los recipientes pero también pensando otras formas de en otras formas de contenedores y métodos de transporte, así como pensando en la manufactura del pan, en la comida o en el paisaje.*”⁴¹

La producción artesanal tiene como característica principal el dominio de la materia a través de la técnica, que es el cuerpo en relación intrínseca con la modificación de la naturaleza, las piedras, la madera, las hojas etc. La artesanía es producto social y no individual, colores y formas dan información sobre la cultura que las crea. En esta serie hay una intención de manejar el barro desde otra posición, que sería la del objeto burdo y en apariencia inacabado o con errores en su elaboración, que a mi parecer, nos dan pauta del ser real, el cual es imperfecto; el artesano repara el error por dominio de la técnica, aquí Gabriel Orozco muestra ese posible error como otra posibilidad de expresión humana. Gabriel Orozco aventó pelotas de barro en el torno que estaba modelando las piezas y en *Doble cola* terminó la pieza marcando con una pelota los extremos.

⁴¹ *Ibíd.* p. 213

“El cuerpo es importante en todo mi obra. Pero no creo que baste con la representación del cuerpo. Es decir, la impronta del cuerpo por el cuerpo como referencia, o el espacio que el cuerpo ocupa o genera, no es bastante porque se puede volver demasiado anecdótico. Lo intenté en la piezas de terracota. El movimiento utilizado para hacerlas es muy cercano al que usan para hacer el pan, por ejemplo, cuando estás amasando la harina en una mesa. La acción del cuerpo amasando esta materia es un movimiento muy primitivo y esencial sobre la masa. Tenemos la presión del cuerpo sobre la masa y luego la presión de la pelota de madera para producir impresiones en un objeto esférico. En estos objetos tenemos la presión de un cuerpo orgánico y la presión del cuerpo geométrico esférico sobre la masa de barro enrollada.”⁴²



“Cazuelas”, 2002.



“Doble cola”, 2002.

⁴² Ibíd. p. 222

3.3 Entrevista a Jorge Yázpik

Entrevista realizada en el verano del 2003 en la ciudad de México.

¿Quisiera que me comentaras como fue tu formación en la plástica y si comenzaste desde el principio con la escultura?

Cuando entre a San Carlos, lo hice como escultor, no tenía claro nada; en este momento tampoco tengo claro nada. Hay ciertas tendencias o movimientos que te atraen, te dejas llevar por tu sensibilidad, llegas al lugar, y sabes que es por aquí, no sabes como pero lo puedes percibir; así es como me he guiado siempre. Mi formación en cierta medida ha sido autogestiva, no creo en la escuela como tal, creo en puntos de encuentro, que a final de cuentas es la escuela, esos cruces de camino donde se encuentra la gente con los mismos intereses deben de existir. Estuve un año y medio en San Carlos, en ese tiempo estaban de maestro Sebastián, Aceves Navarro, Juana Gutiérrez, entre otros; y con todos hice gran amistad, casualmente al tercer o cuarto día de empezadas las clases hubo un paro académico, lo cual me puso a pensar que era lo que tenía que hacer. Decidimos unos amigos y yo hacer un estudio para trabajar, que era lo que me interesaba, y así empezamos a producir, recuerdo que estaba Ignacio Salazar. Realmente esa fue la formación. Puedo decir que yo me forme entre pintores, entraba a los talleres de San Carlos y al taller que nosotros formamos, pero cuando la escuela se cambió a Xochimilco ahí se acabó, pero pienso que fueron muy buenos años.

¿Al principio de tu creación ya usabas el lenguaje geométrico o iniciaste de alguna otra manera?

Desde el principio trabajé con este lenguaje, hay un espíritu abstracto que es el que me interesa, cuando yo estaba en San Carlos el geometrismo estaba muy fuerte y había mucho apoyo para los artistas que generaban estas obras, y bueno, el discurso abstracto viene desde el paleolítico, y pasa por toda la arquitectura; entonces me interesé por ese camino. Parte de mi investigación era más hacia el espacio, la luz, los materiales, las texturas... y más que querer ser escultor o pintor, era sacar mis sentimientos; una forma de pensamiento de manera física, ahora te lo digo claramente, pero en ese momento no sabía como hacerlo, y me aventuré a hacer diferentes objetos, por ejemplo hice vidrio.

Empecé a trabajar con el papel, cortándolo y sobreponiéndolo uno con el otro, después le metí vidrio. Trabajé papel hecho a mano, relieves, y podría decir que una manera recurrente en mi trabajo es el uso de capas, el papel me daba esa capacidad de trabajar el adentro y el afuera. Concibo el espacio como totalidad, como una coherencia de forma, un sentido de que la forma tenga su propio decir. Del papel pase a la piedra, no sabía como se hacía, tome un cincel y un mazo y a picar piedra, más o menos durante diez años, y aprendí el material.

Una vez me enferme y tenia que entregar una pieza, conseguí a un cantero, con el que sigo trabajando hasta hoy, y que es mi amigo, para que me hiciera la pieza; entregue la pieza y observe que el tenia más habilidad que yo, que fue cantero desde niño, que yo no iba a ser cantero, que sí puedo resolver un problema pero no todos los problemas, por lo que dejo que el haga el trabajo técnico; eso me permitió experimentar con el metal y la plata, y hasta hace algunos meses hice mi primera pieza en plata, ya esta resuelto; pero todo este proceso que ahora lo digo muy rápido, fue muy largo, el respeto al material es algo que yo tengo muy claro, no es un fin es un medio, pero desde su lenguaje y su forma de ser ya plantea por donde si y por donde no.

¿Precisamente es ese el punto que generó en mí el interés por tu trabajo y el deseo de que formara parte de esta investigación; ya que en la actualidad, la escultura se encuentra en entre dicho, tanto física como materialmente y a mi manera de ver , tu sigues el discurso de la metafísica del material, y de sacar a la luz su lenguaje?

Sobre esto precisamente quisiera comentarte, que ninguna pieza tiene título, se defiende en sí misma, si yo quisiera otra cosa, no utilizaría la piedra, hacer una metáfora o usar el lenguaje o la literatura para decir que es una piedra no me interesa, no porque este mal, simplemente no me interesa; digamos, la pintura te da una imagen en dos dimensiones la cual te esta representando algo, ya sea figurativo a abstracto, más allá de la mezcla de los colores o de la materia en si, pero si te presentan una montaña, están representando la luz, y si además le ponen un titulo, ya te esta diciendo todo, no por que este bien o este mal, es cuestión de interés. Yo utilizo a este objeto para dar a la luz mis sentimientos y hacerlo de una manera directa y si no es así, estoy muy mal.

¿Cómo es que a través de tu trayectoria has seguido manejando el mismo material y los mismos medios sin que te hayan afectado los nuevos lenguajes?

Yo creo que es una cuestión de necesidad, yo necesito hacerlo y me vale madre, y hablo en primera persona, no estoy diciendo que todos lo hagan, hago esto porque lo quiero hacer y hasta que se acabe, si se llenan las bodegas a conseguir otras, si ya no caben a tirarlas, yo he tirado muchas esculturas y ¿cual es el problema?, es lo que hagas en el momento, la reflexión consecutiva y sin restricciones. Cada pieza es parte de su momento y del como te encuentres, bien o mal , no puedo hacer la misma pieza que hice hace un año, tengo muchas piezas aquí en mi casa y en la bodega, no se como pero salen y eso me da la posibilidad de hacer más.

Al principio empecé haciendo formato pequeño, eso creo que es muy conveniente para mucha gente porque puede ir madurando su trabajo, te das cuenta de lo que has hecho y aprendes de lo que hiciste, es una información muy importante porque te genera un raciocinio, la razón te sirve para transmitir tus sensaciones, si eres pura sensación es

una confusión, y sí eres sólo razón, tu visión del arte, y más importante; del mundo, es muy cuadrada.

¿Creo que estamos entrando al problema de la instalación no como un fin en si mismo, sino como un proceso de producción y concepción del espacio, que en la mayoría de los casos no esta bien delimitado, no por establecer parámetros sino como un medio donde se dan por hecho muchas cosas y no hay conceptualización?

El hombre, por su misma estupidez, se siente seguro al reconocer las cosas, a mi me tocó el auge de la geometría, y recuerdo como atacaban ala figuración, y yo decía porque la atacan, si la figuración también existe; ponen sus banderas y lo demás ¿no vale?, generalizan, además, si alguien o alguna tendencia dice que esto es escultura, instalación escultura o lo que se le imaginen que importa, si lo quieres hacer con técnica del siglo dieciocho , pues es así, es así como a mi me gusta, es mi vida, no porque la moda diga como tenga que ser la cosas yo las tengo que hacer, obviamente perteneces a un momento histórico y eso de cierta manera te inserta en algo, y hay que tomar en cuenta que a la gente no esta acostumbrada a ver, sino esta acostumbrada que le digan si esta bien o esta mal lo que piensa.

¿Una de las características que yo considero más importantes de tu trabajo es la técnica con que trasformas lo irregular del piedra en un corte totalmente limpio generando diferentes planos?

Yo creo que siempre se ha planteado así, es lo positivo y lo negativo, lo que lo divide es la línea, es lo que marca su existencia, el alto contraste. Tiene que ser totalmente limpio, y lo puedo hacer en papel, madera, porcelana, metal, piedra; pero como te comenté tiene que haber una fusión perfecta entre mi lenguaje y el de material, por ejemplo; me costó mucho trabajo encontrarle la forma al bronce, ya que siempre el bronce es hueco, es la cáscara y esa sensación a mi no me gusta, entonces lo resolví trabajándolo como campana o como cañón, en sólido, lo pude resolver. En el caso de las piedras, las líneas rotas de la piedra es lo aleatorio del material, el momento que remarca, el tiempo y como responde la naturaleza a él.

¿Uno de los elementos que encuentro de manera recurrente en tu trabajo, es el manejo de la escala, no se te va de las manos, y lo mismo te sirve para un pequeño formato, que para una obra de diez metros?

Ciertamente algunas de mis piezas pueden crecer, es una delas características de lo abstracto geométrico, te da la posibilidad de manejar todo tipo de escala, pero tengo muy presente cual tengo que usar, hay obras que están pensadas para la escala del espectador.

¿Existe alguna relación entre tu trabajo y la arquitectura?

Lo tiene que haber porque es meramente abstracto, por citarte un ejemplo, si tu vas a Machu Pichu, encuentras una integración entre la pintura, la escultura y la arquitectura, se junta los lenguajes en tercera dimensión, pero la posibilidad de esta fusión esta otorgada por la idea de lo abstracto. Y ya que tocas este punto, quisiera decirte que la arquitectura es algo que tengo muy presente, ya que forma parte de mi formación constante, me gusta la arquitectura Árabe, como manejan el agua y el ritmo de sus construcciones. La expresión abstracta se remite a Stonehenge, donde no sabes porque se hizo, pero ahí está, puede dar cabida a mil significados, esto da pie a pensar en que somos humanos, y el arte siempre ha trabajado de eso, desde que el hombre pintó en una cueva sus primera líneas emprendió todo esto.

3.3.1 Análisis de la entrevista

Podemos hallar en esta entrevista la constante más importante en el trabajo de Jorge Yázpik, el espíritu abstracto y su relación con lo orgánico e irregular de la piedra creando un contraste visual, y como él menciona, usa la geometría como un discurso racionalista sobre el espacio.

Los corte meticulosamente rectos sobre la piedra crean sombras y espacio interiores, dejan ver el interior de la piedra, es la mano del hombre sobre la naturaleza, la capacidad técnica de dominar una materia para mostrar un lado del material que no se nos presentaba, pero que el artista logra exponer. Jorge Yázpik usa la geometría como estructura de su trabajo, algo que encontramos desde el arte constructivista hasta el arte mínimo, y en artistas como Sol LeWitt y Eduardo Chillida.

Cuando le pregunte a Jorge Yázpik sobre las nuevas tendencias, su respuesta fue muy tajante: *Yo creo que es una cuestión de necesidad, yo necesito hacerlo y me vale madre, y hablo en primera persona, no estoy diciendo que todos lo hagan, hago esto porque lo quiero hacer y hasta que se acabe, si se llenan las bodegas a conseguir otras, si ya no caben a tirarlas, yo he tirado muchas esculturas y ¿cual es el problema?*, esto es importante para entender su trabajo, no es un obra que se abra hacia un contexto sino que es autónoma en su conceptualización, no necesita de algo que vaya más allá. La piedra es piedra, el metal es metal no busca una simulación de la fuerza del material todo es directo y concreto.

Sí bien no es la invariable en la obra de Jorge Yázpik, la verticalidad se observa de manera recurrente, y explica en la entrevista, que es por un gusto hacia la arquitectura. Algunas de las obras Jorge Yázpik nos remiten a maquetas arquitectónicas, de edificios que conviven en una misma área y que tiene diferentes alturas.

La expresión y el sentir artístico esta presente en todo le trabajo de Jorge Yázpik, es una necesidad humana que, con palabras de Jorge Yázpik, lo observamos desde Stonehenge, que alude a la metafísica y lo que cada persona puede ver en una obra.

3. 3. 2 Análisis de la obra realizada entre 1996 y 2002

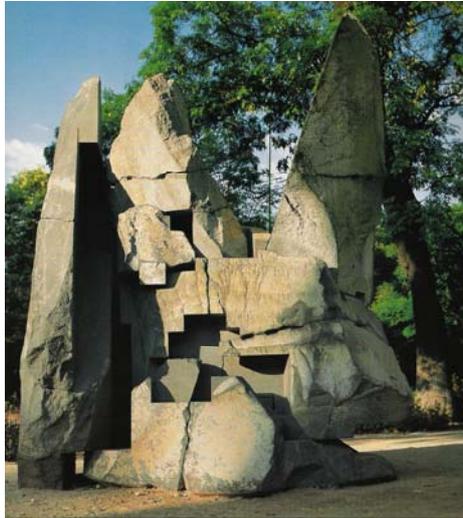
Continuando con lo mencionado en el segundo capítulo, la forma en que Jorge Yázpik conceptualiza el espacio está fuertemente ligado al carácter formal de sus piezas.

Las diferentes formas irregulares que la piedra posee Jorge Yázpik las emplea primeramente como la idea del paso del tiempo sobre el material, es la síntesis de la construcción. La posibilidad de crear algo a la piedra es una posibilidad de construir el mundo y construir las ideas que sobre él se generan.

Al no querer transformar la piedra de manera total, Jorge Yázpik, quiere dejar rastro de aquello que no sabemos, y que puede reinterpretarse de mil formas, es la idea básica de la creación, la cual confronta, con la intervención tajante de la capacidad manual del hombre para transformar el mundo. Los cortes limpios integran el interior y exteriormente de la piedra, dan la posibilidad de que la mirada se integre a la obra, y digo que se integre y no que solamente la observe, porque estos espacios “huecos”, son hechos para la mirada, para la luz, para constatar visualmente su presencia ante nosotros, atraen a la mirada hacia el interior de la piedra, hacia lo que puede estar, y que se genera partir del concepto que el artista tiene del material.

Una de las características más importantes de la obra de Jorge Yázpik, es que por una parte, utiliza un material que nos remite al peso, a la permanencia, a soportar el paso del tiempo sobre él, pero a la vez, le asigna un carácter efímero, efímero no en lo físico, sino en lo conceptual; por que cada obra es diferente, y a la vez es parte de un todo con infinitas soluciones.

Si Jorge Yázpik creara una sola pieza con estos postulados, entraría al discurso del objeto único, pero él mismo lo rompe al crear sobre sus mismas ideas diferentes obras que se conectan formal y conceptualmente. Las diferentes obras que Jorge Yázpik crea, tienen como fin último, no el objeto sino la creación, la creación de un lenguaje tridimensional. Es de hacer notar como Jorge Yázpik no limita su propuesta, y encontramos obras que manifiestan la fuerza del material y su carácter monumental “*Sin título*” 1999-2000, así como piezas que se expanden en el espacio donde son presentadas con los mismos planos y juegos de sombras, *Sin título* 2001 y 2002, dando paso al lenguaje de la instalación y la modificación del espacio real.



“Sin título”, 1999-2000.



“Sin título”, 2002.

3.4 La fenomenología en la escultura contemporánea (entre el objeto cotidiano y la instalación)

El resultado de los procesos artísticos de la segunda mitad del siglo XX fue la maleabilidad del término escultura. Arte Pop, Arte Mínimo, Arte Objetual, Arte pobre, Arte de la tierra y Arte Conceptual marcaron nuevos rumbos para el terreno de la escultura. Los artistas minimalistas se basaron en los textos de Maurice Merleau-Ponty sobre fenomenología para dar cuerpo teórico a sus creaciones, llegando a ser considerado el filósofo principal del arte minimalista⁴³. Esta repercusión de la fenomenología la observamos en las Notes on Sculpture(1966) del artista Robert Morris:

“Las cualidades de escala, proporción, forma y masa son físicas. Cada una de estas cualidades se hacen visibles mediante su adecuación a una masa resistente y literal. El color no tiene esta característica, es aditivo. Obviamente, las cosas existen como cosas con colores. La objeción se dirige contra el uso de color que subraya lo óptico, y al hacerlo subvierte lo físico. Los tonos más neutros, que apenas llaman la atención sobre sí mismos, permiten un máximo de concentración en las decisiones físicas esenciales que informan las obras escultóricas. En último término, la consideración de la naturaleza de las superficies esculturales es la consideración de la luz, el elemento físico más mínimo, pero tan actual como el espacio mismo.



Robert Morris, “Sin Título” (maraña),fieltro, 1967.

*En los poliedros regulares más simples, tales como cubos, pirámides uno no necesita moverse alrededor del objeto para que la sensación de todo, de gestalt, tenga lugar. Uno ve y “cree” inmediatamente que el patrón intelectual interno se corresponde con el hecho existencial del objeto. Creencia en este sentido significa a la vez un tipo de fe en la extensión espacial y una visualización de dicha extensión.”*⁴⁴

⁴³ BATCHELOR David, *“Minimalismo”*, España, 1997, p. 24.

⁴⁴ MORRIS Robert, “notes on sculpture”, Art Forum, 1966, citado por Simón Marchan Fiz, *“Del arte objetual al arte de concepto”*, España 1997, p. p 378-379.

La idea de tomar en cuenta el sitio donde se presenta la escultura, con todas sus características físicas, transformó el pensamiento escultórico e hizo que la escultura más que presentarse en un espacio real, modificará a conciencia el espacio de exposición, entrando a la denominación de instalación. En el escrito de 1978 la escultura en el campo expandido la crítica de Arte Rosalind Kraus planteó como la escultura se fue insertando en terrenos como la arquitectura y el espacio exterior (montañas, parques, puentes, ríos, etc) , llegando a entenderse lo escultórico como la negación de sí mismo; absorbiendo su base y separándose de su ubicación ; y a través de la presentación de sus propios materiales o del proceso de su construcción , mostrar su autonomía.⁴⁵

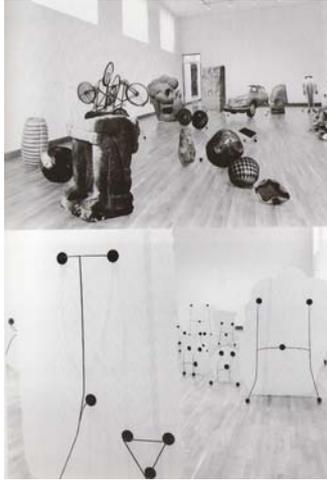
De los artistas presentados en esta investigación, los tres coinciden en la idea en que la denominación que se le asiente a una obra es algo sin importancia, en las actualidad, lo que el artista quiera decir es lo más importante.

En el caso de Gabriel Orozco observamos el empleo de objetos que tienen cargas simbólicas, específicas de un contexto o un país, son objetos que visualmente dan la sensación de que no están terminados o son producto de un acto banal, pero siempre con la premisa de que son proposiciones sobre la realidad basadas en la subjetividad; el cuerpo y las acciones del artista, él es el filtro de la realidad hacía la obra.

Aunque los elementos que constituyen la obra de Gabriel Orozco son sencillos, también son permanentes, en su caso no podemos hablar de escultura efímera, por que siempre hay un elemento que da permanencia a su trabajo.

En la obra fotogravedad Gabriel Orozco mezcla la materia de una escultura con su imagen, y presenta a manera de instalación, fotos de sus esculturas haciendo una comparación entre el volumen real y la percepción que tenemos de él, reduciéndolo a un esbozo que domina la percepción frontal bidimensional, contraponiendo su naturaleza tridimensional. La idea de escultura en Gabriel Orozco es mutable no esta sujeta a una sola propuesta.

⁴⁵ KRAUUS Rosalind, “La escultura en el campo expandido”, Nueva York, 1978, tomado del libro *“La originalidad de la vanguardia y otros mitos moderno”*, España , 1985, p 293.



“Fotogravedad”, 1999, Museo de arte de Filadelfia.

Helen Escobedo comenzó su carrera manejando el estilo geométrico y poco a poco dejó de hacer obra permanente para hacer escultura efímera emplazada en un sitio específico, tomando en cuenta las particularidades del lugar, tanto históricas como formales. Helen Escobedo nos da un panorama muy particular de la escultura en la actualidad, emplea materiales que halla en el mismo lugar donde estarán sus piezas, duran por un tiempo determinado y transforman de manera directa el territorio donde son presentadas; y como ella comentó en la entrevista, le permite hacer obra de manera constante y sin ninguna restricción burocrática. Este es un elemento importante, ya que las nuevas generaciones ven en este tipo de obras una manera rápida de experimentar sobre la tridimensionalidad con materiales económicos y que no necesitan un almacenaje posterior.

El trabajo de Helen Escobedo se presenta como una opción libre y directa, y que busca entablar contacto con el espacio que va a intervenir con sus esculturas. El sitio al dar los materiales, determina la obra y sus características formales.



“Los refugiados”, 1997, Hamburgo.

La obra de Jorge Yázpik creada en el 2001 es un claro ejemplo de las posibilidades de la escultura contemporánea, mezcla la técnica de la talla en piedra con una expansión que modifica el lugar de presentación de la obra a través de la geometría y la gravedad. El peso de la piedra repercute en el piso, que se visualiza como una continuación del corte, en una relación entre la materia, el sitio y la percepción del corte lineal sobre ambos. La escultura no se altera, traslada su autonomía al piso. La iluminación sobre la obra y el color blanco de la galería hacen más evidente la alteración al generar sombras al interior del piso, muestra otra posibilidad del espacio surgido de la escultura y su materia.



“Sin Título”, 2001.

Esta investigación da como resultado, que el sentido contemporáneo de la escultura está marcado por la experimentación tanto en conceptos como materiales; toma en cuenta el espacio real donde será expuesta y amalgama sus características perceptivas como proporción, iluminación, profundidad. El parámetro para desarrollar una escultura queda totalmente en las manos del artista que propone su definición.

Conclusiones

Esta investigación permitió dar un panorama sobre los modos de producción de la escultura contemporánea, la manera particular de pensar de tres escultores con una larga trayectoria artística, y su visualización del espacio tridimensional.

La propuesta de presentar tres artistas y no una compilación de escultores, estuvo marcada por dar un visión concreta de estilos, y no debo de dejar de mencionar que un punto determinante fue la parte bibliográfica; escritos, catálogos y conjeturas serías para el cuerpo teórico de la investigación.

Fue difícil elegir las obras más características de cada uno de ellos, pero se trató de que fueran piezas que enmarcaran las propuestas individuales. El objetivo de incluir entrevistas en la investigación fue para estar al tanto de manera directa de la metodología de creación de Helen Escobedo, Jorge Yázpik y Gabriel Orozco; y que ayudase al entendimiento de su trabajo.

La investigación muestra trabajos y puntos de vista muy marcados y delimitados, que no tienen ejes de concordancia, no era el objetivo de la investigación conciliar a tres artistas mexicanos; las diferencias entre ellos enriquecieron el trabajo.

El final de la investigación subraya la importancia de la misma: dejar en claro posturas sobre la conceptualización de la escultura como un objeto que convive con el espacio real, cotidiano y su endeble línea divisoria con la instalación; exponer y analizar trabajo reciente en el área de la escultura mexicana.

Sé que es una tarea complicada resumir largas trayectorias en un solo trabajo, pero considero que el objetivo fue cubierto de manera satisfactoria y que los puntos de análisis, a la vez que desenlaces, son puertas abiertas para generar diferentes espacios de discusión.

Bibliografía

- ACHA Juan, Hersúa, Coordinación de Humanidades UNAM, México, 1983.
- BERGANZA Gobantes Pilar, Vanguardias y Artistas del siglo XX, Edetania Ediciones, España, 1994.
- BATCHELOR David, Minimalismo , Movimientos en el arte moderno serie Tate Gallery, Encuentro Ediciones, España, 1999.
- CAMÓN Aznar José, Filosofía del arte, Editorial Espasa-Calpe, España, 1974.
- CONSEJO Nacional para la Cultura y las Artes, Escultura Mexicana, de la Academia a la Instalación, Landucci Editores, México, 2da. Edición. 2001.
- CONSEJO Nacional para la Cultura y las Artes, Textos sobre Gabriel Orozco, Coedición CONACULTA/Turner , España, 2005.
- DIRECCIÓN General de difusión cultural UNAM, A la sazón de los ochentas , Catalogo de Exposición, México. 1984.
- EDER Rita, Helen Escobedo, Dirección General de Publicaciones UNAM, México, 1982.
- HEIDEGGER Martín, Arte y Poesía, 10ª. Edición, Fondo de Cultura Económica, México, 2000.
- INSTITUTO de Quintanarroense de Cultura, Parque Escultórico Punta Sur, Editado por el Gobierno del Estado de Quintana Roo, El Instituto Quintanarroense de Cultura y la Fundación Sebastián, México, 2003.
- INSTITUTO Nacional de Bellas, Trienal de Escultura , Catálogo de Exposición, México, 1985.
- KARTOFEL Graciela, Mathias Goeritz un artista plural, Consejo Nacional para la cultura y las Artes, México 1992.
- KRAUSS Rosalind, La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos, Alianza Forma, España, 1985
- MANRIQUE Jorge Alberto, Arte y Artistas Mexicanos del Siglo XX, Consejo Nacional para la cultura y las artes, México, 2000.
- MANRIQUE Jorge Alberto, El geometrismo Mexicano. Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, México, 1977.
- MARCHAN Fiz Simón, Del arte objetual al arte del concepto, 7ª. Edición., Editorial Akal, España, 1977.

MERLAU Ponty Maurice, *Fenomenología de la Percepción*, 5ª. Edición, Editorial Península, España, 2000.

MUSEO de Arte Contemporáneo de los Ángeles, *Gabriel Orozco*, Estados Unidos , 2000.

MUSEO de Arte Moderno, *Tres dimensiones veinte expresiones*, Catalogo de Exposición , México, 1998.

MUSEO Universitario de Ciencias y Artes, *El Espacio Escultórico*, Dirección General de Difusión Cultural UNAM, México, 1980.

OCAMPO Estela y Martí Peran, *Teorías del Arte*, Editorial Icaria, España, 3ª. Edición, 2002.

PAZ Octavio, *El peregrino en su patria*, México en la obra de Octavio Paz, Volumen I tomo III, Fondo de Cultura Económica, México, Primera Reimpresión, 1989.

PRAMPOLINI Rodríguez Ida, *Los ecos de Mathias Goeritz*, Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, México, 1997.

RIU Federico, *Ontología del siglo XX*, Ediciones de la biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, Venezuela, 1996.

SILVA Federico, *La escultura y otros menesteres*, Coordinación de Humanidades UNAM, México, 1987.

SCHMILCHUK Graciela, *Helen Escobedo, Pasos en la arena*, Consejo Nacional para la cultura y las Artes, España, 2001.

VATTIMO Gianni, *El fin de la Modernidad*, 8ª. Reimpresión, Editorial Gedisa, España, 2000.

XIRAU Ramón, *Introducción a la historia de la filosofía*, Coordinación de Humanidades UNAM, México, 1998.