



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO EN ARTES VISUALES

”LA ESCULTURA DE ARMANDO AMAYA.
DOCUMENTACIÓN DE UNA TÉCNICA HEREDADA DE LA
ESCUELA NACIONAL DE PINTURA, ESCULTURA Y
GRABADO”.

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA
GUADALUPE NAYELLI GARCÍA RAMÍREZ

DIRECTOR DE TESIS
FRANCISCO JAVIER TOUS OLAGORTA

MÉXICO D.F., ENERO 2010.





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| Introducción..... | 3 |
| CAPÍTULO I. Una aproximación a la escultura mexicana en el siglo XX | |
| 1.1. ¿Qué es la escultura? | 10 |
| 1.2. La escultura precolombina..... | 19 |
| 1.3. La escultura en la colonia..... | 22 |
| 1.4. La Escuela Mexicana de Escultura..... | 26 |
| 1.4.1. Contexto político | 28 |
| 1.4.2. Contexto cultural..... | 36 |
| 1.4.2.1. Artistas que influyen en el nacionalismo escultórico..... | 40 |
| 1.4.2.2. Escultores que influyen en la EME | 44 |
| 1.5. La Esmeralda..... | 52 |
| 1.5.1. Principales características..... | 58 |
| 1.5.2. Escultores de la EME..... | 62 |
| 1.5.3. Zúñiga en la EME | 77 |
| 1.5.4. Trascendencia de la EME | 79 |
| CAPÍTULO II. Dos escultores notables de la Escuela Mexicana de Escultura | |
| 2.1. Francisco Zúñiga. Biografía y trayecto artístico..... | 84 |
| 2.1.2. Temática, análisis de la obra y aportaciones..... | 86 |
| 2.1.3. La técnica de Zúñiga..... | 101 |
| 2.1.4. Su discípulo: Armando Amaya..... | 103 |
| 2.1.4.1. Biografía de Armando Amaya..... | 104 |
| CAPÍTULO III. Técnicas y procedimientos escultóricos de Armando Amaya | |
| 3.1 Su formación como escultor..... | 107 |
| 3.2 Proceso escultórico..... | 111 |
| 3.3 Clasificación de obra..... | 123 |
| 3.3.1. Mujeres sentadas..... | 124 |
| 3.3.2. Mujeres paradas..... | 126 |
| 3.3.3. Maternidades..... | 128 |
| 3.3.4. Mujeres reclinadas..... | 130 |
| 3.3.5. Grupo de mujeres..... | 132 |
| 3.3.6. Caras..... | 134 |
| 3.3.7. Parejas..... | 135 |
| 3.4 Técnicas | |
| 3.4.1. Mármol blanco..... | 137 |
| 3.5 Análisis de su obra..... | 141 |
| CAPÍTULO IV. Desarrollo de una obra escultórica de Armando Amaya tallada en piedra. | |
| 4.1. La herencia de una técnica..... | 154 |
| 4.1.1. Trabajo de boceto..... | 157 |
| 4.1.2. Material y ubicación de puntos..... | 164 |
| 4.1.3. Etapa de desbaste | 169 |
| 4.1.4. Etapa de gradinado o aclarado..... | 175 |
| 4.1.5. Pulido..... | 180 |
| Conclusiones | 183 |
| Apéndice | 186 |
| Bibliografía..... | 188 |
| Índice de fotos..... | 192 |

Introducción

Quiero iniciar con una cita de Oscar Salinas para introducir:

En México la Academia de San Carlos se fundó en 1781...no permitía ninguna desviación en la enseñanza impartida por los maestros de pintura o escultura... la labor generada en la academia tenía también fines prácticos ya que las esculturas se hacían por encargo, su objetivo principal era formar excelentes grabadores al servicio de la casa de moneda.¹

El autor menciona la importancia que daban los maestros de escultura a la enseñanza dentro de la academia, pues tenía fines prácticos que ayudaban a rescatar y revalorizar técnicas tradicionales como la talla o el relieve que se utilizaban principalmente para las monedas que en aquel tiempo se diseñaban. De lo anterior se desprende que la enseñanza de un maestro dentro de un taller es importante porque es inevitable la influencia de éste sobre los alumnos; la influencia trascendente puede formar o dar nacimiento a una “escuela”.

De la misma manera, un siglo y medio después se gestó dentro de la Esmeralda la Escuela Mexicana de Escultura (EME), en la que el escultor Francisco Zúñiga heredó conocimientos de taller a Armando Amaya.

Esto me remite a las palabras de Oscar Salinas en su artículo en el libro de *El Diseño ¿es arte?*: “la maestría adquirida en oficios como la pintura, la escultura o arquitectura se desprende del rigor aplicado en los talleres donde maestros reconocidos de aquel entonces formaron aprendices”.²

El propósito de este estudio es comprobar si lo anterior sucedió con Zúñiga, si de alguna forma al influir en el trabajo de su alumno Amaya, Zúñiga estaba gestando su propia escuela, aunque no fuera su intención.

La presente investigación es de carácter técnico y tiene el objetivo de documentar y registrar el proceso técnico del escultor Armando Amaya, quien fue estudiante de la Esmeralda donde se formó, de manera especial con Zúñiga, miembro destacado de la EME. Posteriormente hizo aportaciones a la EME con su peculiar manera de trabajar.

¹ Oscar Salinas, *el Diseño ¿es arte?* p. 106

² P. 106.

El objeto de estudio de esta investigación tiene dos alcances: primero documental, a fin de revisar la herencia que Armando Amaya recibió como escultor de la EME; y segundo de campo, acudir al sitio (taller del escultor) para registrar como procedía a organizar y a aplicar sus conocimientos técnicos. Delimitando que no es un objetivo analizar la concepción y propuesta de su obra a nivel de discurso.

La línea de investigación institucional es documentar y conservar la técnica de talla en piedra para el acervo artístico de la Antigua Academia de San Carlos. Si el proyecto consiste en documentar y registrar los conocimientos técnicos del escultor Armando Amaya con la finalidad de que en la Academia de San Carlos se rescaten y conserven los procesos de realización que manejaban los escultores de la EME, así como que se revalorice la escultura figurativa, aún cuando el escultor haya sido estudiante de la Esmeralda, y no de la Antigua Academia de San Carlos. Como bien sabemos la EME tuvo trascendencia nacional, es por ese motivo que ubico mi investigación en dicha línea.

El tema de “La escultura de Armando Amaya. Documentación de una técnica heredada de la Escuela Nacional de Pintura Escultura y Grabado” surge para documentar la elaboración de escultura que tuvo México en la llamada Escuela Mexicana de Escultura (EME). Pues interesa rescatar el proceso técnico al ejecutar una talla en piedra.

Precisamente esta tesis tratará el tema específico de documentar como trabajo de campo que incluye la visita al escultor y que registra el proceso técnico del escultor Armando Amaya, quien estuvo influido ya sea de manera directa o indirecta de lo que fue la llamada EME. Dentro de la cual existe el problema de que no hay investigaciones o libros que documenten la técnica escultórica de los formadores de esta escuela. Para ello se requirió de un amplio banco de imágenes tanto tomadas en el taller del escultor, y de libros-catálogo internacionales donde mencionan al escultor Amaya, fotografías del catálogo de dicho escultor, y la web.

Según este enfoque, el objetivo principal es valorar y registrar los procesos de Armando Amaya como una técnica heredada de la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado, a través de un análisis comparativo de la obra de Francisco Zúñiga con la de Armando Amaya, pues al heredar la técnica también parte del concepto y así extraer la aportación escultórica de este último.

Para dicho enfoque los objetivos secundarios son: Mencionar el concepto de escultura, cómo fue la escultura precolombina, cómo cambió la escultura precolombina en sustitución con la colonial. Cuales fueron los factores sociales y políticos que provocaron el inicio del movimiento posrevolucionario y el nacimiento del nacionalismo que dieron pauta al movimiento artístico mexicano; qué escuelas de arte se formaron durante la colonia en México y durante el periodo del nacionalismo; el nacimiento de la EME, cuáles fueron las circunstancias políticas y culturales que se dieron durante la formación de dicha escuela; los artistas que influyeron en la ideología de la EME; quiénes fueron los escultores que influyen a los escultores que más tarde fundarían la EME; ¿Cuáles fueron las principales características de la EME? ¿Quiénes son los artistas considerados parte de la EME? Mencionar el paso de Zúñiga por la EME. ¿Cuál fue la trascendencia de la EME si acaso la hubo? ¿Cuál fue la biografía y trayecto artístico de Zúñiga? ¿Cual fue la aportación de la técnica escultórica de Zúñiga? ¿Quién es su principal discípulo? ¿Cómo se formó Armando Amaya como escultor? ¿Cómo es su proceso escultórico? Un análisis técnico de la escultura de Armando Amaya. Un registro fotográfico y descriptivo paso a paso de la técnica de talla en piedra del escultor Armando Amaya.

Con lo cual propongo que los postulados tengan un carácter teórico bajo el marco o hipótesis de que si Armado Amaya es un escultor que heredó de los talleres de escultura de la EME las técnicas escultóricas de Zúñiga, entonces este último habrá formado una escuela.

Se justifica, entonces, que proceda según el método deductivo ya que una vez recopilada la información, el procedimiento técnico quedará registrado para concluir que dicho conocimiento es aplicable. Método Iconográfico para la lectura formal de la obra de Zúñiga y Amaya. El método analítico para desentrañar los contenidos documentales. Y finalmente comparar la obra de ambos escultores a través de dicho análisis.

Es importante tomar en cuenta los antecedentes de dicho tema propuestos como se mencionó anteriormente. Algunos autores han retomado el tema de la EME, lo hacen siempre bajo una visión histórica, analítica, sociológica e inclusive política. Generalmente dichos autores incluyen una pequeña biografía de los artistas y señalan su formación escultórica. La diferencia de esta investigación es que se propone revisar el proceso técnico de la producción escultórica en casos especiales. Como es natural con el paso del tiempo los escultores formados en

dicha escuela han ido falleciendo. El problema entonces es que con ellos desaparece el conocimiento técnico de sus creaciones. Considero que esta pérdida es muy grave, por lo tanto este proyecto propone registrar los conocimientos técnicos del escultor Armando Amaya que realizaron obras conjuntas con Francisco Zúñiga, así como sus propuestas plásticas y cualidades. Ambos escultores son representativos de dicha escuela. Esto podría ser un ejemplo válido y útil para registrar sistemáticamente la obra y las técnicas de su obra, rescatando así los secretos de estos artistas, como composición, manejo de la volumetría, claves del proceso de ampliación del boceto a la maqueta, etc. Una aportación de este proyecto será que auxiliará al escultor profesional. Pues todo escultor debe tener conocimiento de las técnicas fundamentales que se utilizaron en la EME, porque son básicas.

Por ejemplo, existen muchos libros que muestran fotografías de la obra ya en exposición del maestro Francisco Zúñiga, pero no hay registro de los problemas que el escultor tenía que resolver en el proceso técnico de la escultura.

¿Por qué registrar técnicas del escultor Armando Amaya? Sencillamente porque como colaborador y aprendiz del maestro Zúñiga tiene su herencia en la solución técnica. Pero cabe mencionar que esta investigación no es un homenaje al maestro Amaya, pues el perfil y características de la misma tienen otra visión.

Es por eso que la investigación de las Artes no debe permitir que nuestros grandes maestros escultores se lleven sus conocimientos entre las manos a la otra vida. En sus obras dejan parte de ellos mismos y de su técnica, pero es muy valioso que a los jóvenes se nos enseñe, de cierta forma, a producir la escultura mexicana que es propia de nuestra cultura; y aunque un artista joven realice arte conceptual siempre tendrá la posibilidad de ejecutar encargos de figura humana apoyándose en el conocimiento técnico general que debe manejar cualquier escultor.

En concordancia con todo lo anterior, el guión o esquema que se desarrollará, es el que se presenta a continuación.

En el primer capítulo: Una aproximación a la escultura mexicana en el siglo XX, se mencionará el concepto de escultura. De manera muy breve se mencionarán las principales características de la escultura precolombina, cómo fue la escultura en la colonia, la primera escuela de arte oficial, la creación de la Escuela Mexicana de

Escultura. Mencionar el momento político y cultural al crearse la misma. Los artistas y escultores que influyeron en la constitución de esta escuela. Se mencionarán las principales características de la EME, así como los escultores que la fundaron, el momento en que Zúñiga es parte de ella y la trascendencia de la EME.

En el segundo capítulo: Dos escultores notables de la Escuela Mexicana de Escultura, se investigará y mencionará la biografía y trayecto artístico de Francisco Zúñiga. Se analizará la temática y la aportación de su obra. Se mencionará la técnica que utilizaba en la talla de piedra. Se contempla en este capítulo la biografía de Armando Amaya como su discípulo.

En el tercer capítulo: Técnicas y procedimientos escultóricos de Armando Amaya, se mencionarán las técnicas y procedimientos de Armando Amaya de la siguiente manera: su formación como escultor, el proceso escultórico al producir su obra, y un análisis de las aportaciones de su obra de manera particular en siete principales constantes. Para analizar su obra se utilizarán imágenes del libro catálogo que se le editó, fotografías del catálogo personal de escultor que ha tomado los procesos a través de los años pertenecientes a su taller, y fotografías de la autora de esta investigación durante el trabajo de campo.

En el cuarto capítulo: Desarrollo de una obra escultórica de Armando Amaya tallada en piedra, se registrará el proceso técnico de la ejecución de una escultura de Armando Amaya, desde el inicio del boceto, el traslado de los puntos, desbaste, etapa de gradinado, etapa de aclarado, y el pulido. Todas las imágenes de este capítulo fueron tomadas por la autora de la investigación durante el trabajo de campo en el taller del artesano Eladio Gutiérrez. Este capítulo es la propuesta de la investigación.

Y al final, las conclusiones que emanen de dicha investigación. Este trabajo servirá para elaborar ampliaciones de esculturas, desde su boceto hasta la conclusión de la obra. Y a la colectividad del área de escultura de la que formo parte, le servirá para que los productores de escultura tengan más herramientas para encargos de escultura pública y tengan más oportunidad de abrir su campo en el ámbito profesional.

Este proyecto pretende ser aportativo porque registrará y documentará dicho proceso con la intención de enriquecer el acervo de los talleres de producción escultórica de la Academia y otras instituciones afines. Debido a que las técnicas

escultóricas han ido cambiando y transformándose día a día, pues las necesidades y las soluciones técnicas de producción contemporánea son distintas a las que tuvo en su momento la EME; también servirá como material de apoyo y conocimiento a los escultores del área local, pues considero que los actuales escultores mexicanos aunque esculpan en otra técnica es básico tener conocimiento de la técnica que utilizó la EME.

CAPÍTULO I

Una aproximación a la escultura mexicana en el siglo XX

CAPÍTULO I.

1.1 ¿Qué es escultura?

En este capítulo se conceptualizará lo que es la escultura, se narrará brevemente cómo nació, su evolución a través de la historia pero solamente de aquellas civilizaciones o periodos históricos del arte que han influido y conformado lo que hoy es la Escultura Mexicana.

Los principales autores que fundamentarán los conceptos de este capítulo son: Rosalind Krauss, Rudolf Wittkower, Herbert Read, Agustín Arteaga, Enrique Franco, Marcel Paquet, Margarita Nelken, Lily Kassner, Mario Monteforte, Antonio Luna, Alfonso Reyes, Carlos Echeverría, Raquel Tibol, y Juan Coronel. Pues estos autores han destacado en el tema de la escultura y particularmente algunos de ellos han proporcionado al concepto de escultura mexicana.

Para tomar en cuenta el valor o conocimiento de la escultura en la sociedad mexicana actual se preguntó qué es escultura a un pequeño grupo de gente aparentemente ajena al círculo de las artes. Se cuestionó a la gente qué entendía por escultura y en un lenguaje coloquial respondió que es un objeto tridimensional estético hecho de piedra, madera o metal diseñado con el objetivo de adornar o decorar un espacio. Pero si consultamos el diccionario de lengua española puntualiza que es el arte de esculpir. Y que esculpir es cincelar piedra, madera, etc.

La escultura se manifiesta no solamente en forma o volumen sino también por medio de material con el que fue hecha o fabricada.

Al nacer la civilización, en el periodo prehistórico, sabemos que el ser humano no tenía la intención de fabricar arte como tal, sino que primero trató de solucionar las necesidades primarias como alimentación, vestido y protección en el medio natural en que se encontraba. “Era evidente que tanto Stonehenge como los campos en que los toltecas jugaban a la pelota no eran exactamente esculturas”.³

Pero, ¿el hombre prehistórico cómo realizaba sus primeras herramientas para la práctica de la caza, pesca y recolección? ¿De qué materiales estaban elaboradas?

³ Krauss, Rosalind E. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza Forma, España, 2006. p. 292.

Los escultores del pasado utilizaron la arena, el cristal, el cristal de roca o las conchas de moluscos para dar una forma en tres dimensiones; aunque los modernos ampliaron las posibilidades con acero, metales, nylon y plásticos. Los dos materiales predominantes a lo largo de la historia son la madera y la piedra.⁴

La madera y la piedra como materiales naturales disponibles en el medio ambiente natural ofrecieron las posibilidades de modelar formas y de esa manera lograr objetos que tuvieran una utilidad dentro de las necesidades primarias.

En la Historia de la Escultura se manifestaron materiales como la piedra, madera y posteriormente metal. Las técnicas de la escultura han variado de acuerdo y en reflejo del desarrollo y avances de las civilizaciones. Ejemplo de ello es lo que menciona Rudolf Wittkower en la siguiente cita. “El trabajo de la piedra es de una antigüedad incalculable: todo el mundo conoce los primeros utensilios del pedernal hallados en todos los rincones de la Tierra”.⁵ De lo mencionado obsérvese la siguiente imagen.



1. Puntas pétreas para flechas y lanzas.

“Los utensilios fabricados a base de desconchar la piedra dejaron de satisfacer al hombre. Aparecieron entonces dos nuevas técnicas en el trabajo de la piedra, ambas tremendamente lentas y laboriosas”.⁶ Corroborable con uno de los primeros hallazgos de la escultura que se encuentran en la época prehistórica, la Venus de Willendorf, pues en la cita anterior se refiere al nacimiento de la talla en piedra, que es un proceso lento y laborioso.

⁴ WITTKOWER, Rudolf. *La escultura: procesos y principios*. Alianza Forma, Madrid, 1980. Pg. 15.

⁵ Idem. p. 15.

⁶ Ibidem. p. 16.



2.Venus de Willendorf

Las civilizaciones fueron desarrollando y mejorando las técnicas en la fabricación de los utensilios. Para poder haber llegado a tallar una piedra necesitaban herramientas de trabajo más sólidas, como lo menciona Wittkower: “Frotamiento con arena que daba un proceso de abrasión. Se inventaron los útiles de cobre, de bronce y finalmente de hierro, con cuya ayuda podría tallarse la piedra. Y con esto el nacimiento de la historia de la escultura”.⁷

De las civilizaciones más importantes que se iniciaron en las manifestaciones escultóricas fueron las mediterráneas, como lo menciona Wittkower: “Con las culturas mediterráneas nació la idea de que era la talla de la piedra, más específicamente la del mármol”.⁸

Los griegos primero utilizaron en la escultura la madera y más tarde la sustituyeron por la piedra, mármol. Destacó por sus formas vigorosas del cuerpo humano, aunque también la utilizaron para la arquitectura. Es importante la escultura griega porque abarcó tres diferentes periodos que permitieron que evolucionara tanto la solución de las formas talladas como la técnica al solucionar los problemas de la talla.

En este periodo de la historia del arte, en la civilización griega, la finalidad de la escultura tenía otro objeto de ser, totalmente diferente en comparación al que fue proyectado en la Venus de Willendorf.

La escultura griega arcaica era rígida en sus formas, era frontal, inexpresiva, y los rostros tenían una sonrisa torpe, ejemplo la escultura kuroi, korai y moscóforos; por lo tanto esto implicaba que el grado de dificultad al ejecutar dichas piezas no era tan severa como la escultura griega clásica que fue la época de esplendor que era de gran dinamismo, perfección, proporción, e idealismo, ejemplo de ello fueron el discóbolo, Atenea; pero aún era más compleja la etapa Helénica que la

⁷ Idem. p. 16

⁸ Idem. 16

caracterizó la gran técnica, retorcimiento y afectación, ejemplo de ello fueron Victoria de Samotracia, Laoconte, Toro Farnesio y Venus de Nilo por mencionar algunas.

En esta trascendental etapa de desarrollo de la escultura se van formando los principios de la misma, pues los escultores griegos ya son los autores de sus bautizadas obras, estos comienzan a escribir postulados:

En la época de Plinio escribiera su Historia Natural en el siglo I después de Cristo, hallamos una triple división de las artes plásticas: fusoria, plástica y escultura. La fusoria es el arte de fundir metales. La plástica, el arte de trabajar el barro o la cera. Y la escultura el arte de trabajar la piedra.⁹

Con lo que menciona Plinio se podría decir que nace la escultura como concepto ya vista como un arte por finalidad.

Los griegos elaboraban esculturas en bronce, ya sabían el proceso de fundición que civilizaciones anteriores habían legado. Fue un gran avance para la escultura “ya vista como arte” porque “Para los modeladores especialmente para los que no eran escultores profesionales, el vaciado en bronce era lógicamente la única manera de preservar sus creaciones”.¹⁰

Cuando la escultura ya es creada con el objeto de hacer arte surgen los conceptos de las academias, los artistas, y los movimientos. Estos son los que dan nombre, valor y cambios trascendentes a la historia de la escultura.

Como se mencionó con anterioridad a través de la historia del arte han existido diversos movimientos artísticos que han influido en la escultura actual. Es bueno conocer lo que los escultores europeos realizaban en esos movimientos pues obviamente también influyeron los escultores mexicanos, que posteriormente se mencionará.

En el caso de la Escultura mexicana es importante plantear los postulados o principios de los escultores que influyeron de raíz a ésta. Como Rodin, uno de los escultores modernos más importantes.

⁹ Ibidem. p. 37

¹⁰ Ibidem. p. 304

El movimiento era igualmente la preocupación de los pintores y escultores implicados. Rodin se dio cuenta de que la ilusión de vida no podía darse si no era mediante la representación del movimiento. Él definió el movimiento como la transmisión de una actitud a otra, y eso no se podía hacer aparecer de manera “realista” en una escultura, que es un objeto estático. La alternativa es sugerir posiciones sucesivas de manera simultánea.¹¹

Rodin había roto con lo que los escultores habían estado haciendo. Su principal preocupación en la representación de la forma escultórica era la reproducción del movimiento en un objeto estático, para dar el efecto de algo vivo y real. Rodin acabó con la estaticidad y rigidez de la escultura de aquella época, por eso fue un escultor que trascendió.

Ahora bien lo mencionado en el párrafo anterior sucedía en Europa pero en México: “Los primeros años del siglo XX en México significaron una serie de renovaciones continuas en todos los ámbitos de la sociedad”.¹² Y eso en el arte se refleja debido a los movimientos artísticos. “Durante el principio del siglo XX aparecen sucesivamente diferentes movimientos, conocidos hoy como las vanguardias (el fauvismo, el cubismo, el futurismo)”.¹³ Aunque esto fue principalmente en Europa también tuvo repercusiones en México como lo aclara el siguiente autor.

“La estética de Rodin imperó por largo tiempo hasta que surgen diversas figuras como Aristides Maillol o Antoine Bourdelle. Estos últimos propiciaron una transformación radical en las formas y en los sentidos de expresión”.¹⁴ Este cambio permaneció largo tiempo porque la estética de Rodin era anti-académica, pero no fue el único también lo fueron Maillol y Bourdelle. Mencionar estos artistas es importante porque posteriormente los escultores mexicanos que viajarían a Europa estarían influenciados por ellos.

Rudolf Wittkower explica que para Herbert Read dentro de su concepto de escultura son importantes los siguientes puntos: “Existen por lo menos tres posibilidades: 1, la imitación de la realidad; 2, la representación de la experiencia

¹¹ READ, Herbert: *La escultura Moderna. Breve historia*; [Modern Sculpture, 1964] Traducido por Antoni Vicens; Editorial Destino, Barcelona, 2ª edc. 1998. p. 15-16.

¹² ARTEAGA, Agustín y Enrique Franco. *Escultura mexicana de la Academia a la Instalación*. CONACULTA- INBA, México, 2001. p. 111

¹³ Idem. p. 111

¹⁴ Idem. p. 111

visual, y 3, la creación de diversos sustitutos (signos, símbolos) para esa experiencia".¹⁵

Para conformar un concepto de escultura según Read los escultores han tratado de imitar la realidad, intentan representar eso que están observando y crear un sustituto de esa experiencia. Es precisamente lo que Rodin hace, y su creación sustituta fue precisamente su aportación de escultor, la huella de sugerir posiciones sucesivas.

Pero no solamente Rodin influyó a escultores mexicanos, también Arp* y Henry Moore**, como lo menciona Agustín Arteaga.



3.La primera de Jean Arp, escultura biomórfica. 4.La segunda, Henry Moore, un detalle de la escultura en el Yorkshire Sculpture Park. 5. Y la tercera de Rodin, La Danaide.

Un abismo separa la obra de Rodin de la de Arp o Henry Moore, pero los tres escultores comparten la misma preocupación por las virtudes propias de la escultura como arte: la sensibilidad por el

¹⁵ Ibidem p. 18.

* Hans (Jean) Arp (16 de septiembre de 1886- 7 de junio de 1966) fue un escultor, poeta y pintor franco-alemán. Hans Peter Wilhelm Arp nació en Estrasburgo, capital de Alsacia, la región francesa que, junto con Lorena, estuvo bajo dominio alemán entre 1870 y 1918. Arp tuvo nacionalidad alemana hasta que en 1926 adquirió la francesa y empezó a usar el nombre de Jean, por el que también se le conoce. Su padre, propietario de una pequeña manufactura de cigarrillos, era alemán y su madre alsaciana francofona, por lo que el pequeño Hans, aunque escolarizado en alemán, se familiariza desde niño con ambas lenguas, además del dialecto local. Pronto manifiesta inclinaciones artísticas y se matricula en la Escuela de Artes y Oficios en 1900, donde muestra tan poco gusto por la disciplina académica como antes en el Liceo; mas provecho debió de obtener de las clases de dibujo del pintor local Georges Ritteng al año siguiente. Su interés por las artes es paralelo a su pasión por la poesía -sobre todo por los románticos alemanes- en la que se inicia en los años escolares y que practica toda su vida en sus dos lenguas. Extraído de: <http://es.wikipedia.org/wiki/Arp>

** Henry Spencer Moore (Castleford, Inglaterra, 30 de julio de 1898 - Hertfordshire, Inglaterra, 31 de agosto de 1986) fue un escultor inglés. Es conocido por sus esculturas abstractas de bronce que pueden ser contempladas en numerosos lugares del mundo como obras de arte público. Sus obras generalmente representan abstracciones de la figura humana, como una madre con su hijo o figuras reclinadas. Se dio a conocer por sus esculturas de bronce y mármol de gran tamaño. Extraído de: http://es.wikipedia.org/wiki/Henry_Moore

volumen y la masa, el juego de huecos y relieves, la articulación rítmica de planos y contornos, la unidad de la concepción.¹⁶

Read menciona a estos tres escultores cuya finalidad es explorar la cualidad que les da la talla en mármol, cualidades como volumen, masa, huecos y relieves. Aunque de diferentes épocas y escuelas, ellos obtuvieron dichas cualidades y coincidencias de la talla. Mencionaremos más adelante que estos escultores de manera indirecta fueron estudiados por escultores de la EME.

Un concepto de escultura para la talla en piedra la dan los escultores europeos que realmente tienen el oficio de “tallar piedra”. Ejemplo de ello es Brancusi*.

“Brancusi mencionaba que “No se puede crecer a la sombra de los grandes árboles. Él era un artista entregado a la talla y exclamaba: “La talla directa es el verdadero camino para llegar a la escultura”.¹⁷ Wittkower piensa que Brancusi como artista entregado a la talla directa es uno de los grandes pilares de la edad heroica de la escultura moderna. Él lo interpreta así, que para ser escultor tiene que pasar por la técnica de la talla en piedra. Esto lo digo porque los conceptos técnicos de un tallador también aplican para los escultores de otras escuelas y épocas que tallan piedra.

Pero, ¿cuál es la visión de un escultor que es tallador, a diferencia de otros escultores que trabajan otras técnicas y materiales? Esta pregunta la elaboro porque en el momento de tallar en piedra el escultor determina las formas, ¿en qué se basa el tallador para interpretar dichas formas?

Wittkower escribe: “El escultor visualiza mediante una forma compleja a partir de todo lo que es su propio contorno. Cuando mira a un lado sabe cómo es el lado

¹⁶ Idem p. 18.

* Constantin Brâncuși (*Constantin Brancusi* en la grafía francesa) fue el más famoso escultor rumano, nacido en Hobița (distrito Gorj, cerca de la ciudad de Târgu Jiu) en 1876 y fallecido en París en 1957. Sus obras se encuentran en museos de Francia, Estados Unidos, Rumanía y Australia. Brancusi estudió arte en Craiova (ciudad del distrito Dolj, Rumanía) desde 1894 a 1898. Luego continuó sus estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes en Bucarest desde 1898 hasta 1901. Llegó a París en 1904 para perfeccionar sus estudios. Como estudiante de arte fue influido por Auguste Rodin y fue uno de los primeros artistas del arte moderno. Entabló amistad con Amedeo Modigliani, Erik Satie y Marcel Duchamp. Su obra evolucionó hacia una eliminación de los detalles que le condujo casi a la abstracción. Entre las obras de Brancusi se encuentran: *Madre durmiente* (1906-10), *El beso* (1908), *La sabiduría* (1909), *Prometeo* (1911), *El comienzo del mundo* (1924), *El pájaro* (1924-49), *La columna del infinito* (1933), *El espíritu de Buda* (1933) y *La gallina* (1941). Extraído de: http://es.wikipedia.org/wiki/Constantin_Br%C3%A2ncu%C5%9Fi

¹⁷ WITTKOWER, Rudolf. Op. Cit., p. 287.

opuesto, identificándose con el centro de gravedad de la obra, con su masa, con su peso".¹⁸ Esto es el caso de la talla directa, y lo sabe el escultor de talla, que tiene trescientos sesenta y cinco grados de opciones para contemplar una escultura que es totalmente tridimensional. Por ese hecho según la visión de Wittkower, More es un tallista. Esto explica por qué los escultores mexicanos talladores de piedra utilizan conceptos de los tallistas europeos que fueron heredando ese tratado del volumen, la masa y los huecos.

Wittkower menciona que lo que interesa a Brancusi y a Moore, escultores del siglo XX es la "verdad cúbica". Parafraseando a Wittkower menciona que es una verdad cúbica que el espectador sólo descubre a través de una multiplicidad de puntos de vista, se interpretaría como que la escultura es rica contemplándola de todos sus ángulos, y en estos casos no podría emplearse el método de talla del Renacimiento. A continuación mencionaremos a qué se debe.

Sería correcto diferenciar dos tipos de talla, la primera sería la talla directa, y la segunda es la talla que se copia de un boceto. La segunda consiste en elaborar un boceto en barro o yeso, posteriormente se copia ese volumen trasladándolo al mármol. La diferencia de ambas radica en la forma o método de tallarlas.

Esta última manera de hacer la talla, es la que practicaron en el Renacimiento y en las Academias Neoclásicas, por ejemplo para hacer un mármol de una figura desnuda que implicaba copiar formas de la realidad, un modelo desnudo (para imitar de la realidad) y para elaborarla en mármol obviamente no tallaban directamente sobre el mármol viendo directamente el desnudo, sino como solución primero modelaban en barro o en yeso directo ese desnudo. Una vez que tenían el yeso a través de la máquina de sacar puntos trasladaban la figura a un bloque de mármol. Obsérvese que ese artefacto se emplea para tener la exactitud de proporciones con respecto al modelo que posa y corregir errores.

Ahora bien, una talla directa nace con los escultores modernos, con una temática y obsérvese que ya no es la figura humana, ya no exige exactitud en proporciones, sino que las nuevas formas a tallar son más libres o figurativas.

Podríamos decir que la cualidad de la talla directa que otorgaron Brancusi y Moore fue que al contemplar el volumen en sus trescientos sesenta y cinco grados tenían un amplio abanico de formas estéticas contemplativas de la misma escultura, que

¹⁸ Ibidem p. 289.

inclusive se realizaban en talla directa, en cuyo método de elaboración no se tenía que utilizar la máquina de puntos*, por el contrario se podía tener la libertad de elaborar formas sin que estuviesen relacionadas con la realidad de una solución “copista”, que a diferencia de la escultura Académica-Neoclásica era, porque estas eran realizadas de una copia de la realidad.

Otro concepto de escultura que da Marcel Paquet, en cuanto al objeto de ser de la escultura es: “El propósito es, entonces, el inventar una forma que pueda expresar, es decir, hacer visible “algo” que la fenomenalidad de cuando en cuando traiciona, pero que con frecuencia esconde y oculta bajo un exceso de detalles”.¹⁹ Podremos interpretar que son formas que expresan, y eso es la cualidad de la escultura, que a través del material manifiesta algo.

* Máquina de puntos. Máquinas de sacar puntos: señalar puntos significativos del modelo, midiendo su posición con un sistema de coordenadas o algún instrumento específico, hasta definir un punto con la misma posición que el modelo. Leonardo dice: “*Si queréis hacer una figura de mármol, haced primero una de barro, cuando la hayaís terminado, dejarla secar y colocad la en una caja grande como para que una vez sacada la figura de barro quepa en ella el bloque de mármol en el que pretendéis tallar la figura. Una vez colocada ésta en el interior de la caja, introducid en ella, por unos agujeros hechos en las paredes, unas pequeñas varillas de color blanco, y empujadlas hasta que toquen la figura, cada una de ellas en un punto diferente. Pintad luego de negro la parte de las varillas que quede fuera de la caja, marcad cada varilla y su agujero con una misma señal, más tarde cada una vaya al sitio que le corresponde. Sacad después de la caja la figura de barro y poned en ella el trozo de mármol, quitando en él la materia necesaria para que todas las varillas entren en los agujeros hasta donde marcan las señales...*” Información extraída del Manual de Sistema para copiado de escultura. Que presenta Gpe. Nayelli García Ramírez de la Universidad Autónoma del Estado de México, de la Facultad de Artes Plásticas.

¹⁹ Paquet, Marcel. *Zúñiga, La Abstracción sensible*. El taller del equilibrista, México, 1989. p. 22.

1.2. La escultura precolombina

La Escuela Mexicana del siglo XX, no solamente estaba influida por algunos escultores europeos, también fue de suma importancia que en México antecedieron las culturas Mesoamericanas, en la tradición de la talla en piedra. “El peso milenario de las culturas que habían habitado Mesoamérica no se pudo borrar tan fácilmente”.²⁰ Principalmente en la temática de la escultura mexicana.

Como lo han mencionado los estudiosos de la historia de las culturas precolombinas, se ha mostrado que desarrollaron las ciencias y artes. “Las culturas Mesoamericanas generaron sociedades complejas, desarrollaron las matemáticas y la astronomía, y una especie de producción que no vacilamos en llamar arte”.²¹ Este autor menciona que realmente fue de tal magnitud su manifestación que se les cataloga como arte.

Así como fue importante la escultura griega, del mismo modo estas culturas mesoamericanas lo fueron, porque inclusive, influyeron a escultores contemporáneos, ejemplo de ello es la escultura abstracta de Henry Moore fundamentada en el Chac-mol maya y Azteca.

Las pruebas materiales que nos han permitido investigar a las culturas mesoamericanas son precisamente los restos arquitectónicos de aquellas civilizaciones, la escultura, la cerámica, los frescos, escritos, entre otros objetos. Los relatos de las primeras órdenes de evangelización que llegaron a la Nueva Colonia (México) tienen registro de estos datos.

Pero, ¿Cuál era la función de la escultura mesoamericana por la cual fue hecha?

La escultura estaba dentro de templos y casas: la piedra y la cerámica formaban parte de la vida cotidiana. Por esa razón nos hemos preguntado ¿qué pasó en México después de estas bases tan sólidas en lo que a escultura se refiere?, ¿por qué en el siglo XX en México la pintura se volvió monumental, y la escultura pareció perderse entre la historia?²²

Una respuesta culminante es que en la Conquista y el Virreinato, al tratar de imponer su nueva religión y cultura destruyeron, probablemente, no sólo las esculturas mesoamericanas, sino prácticamente toda su cultura.

²⁰ ARTEAGA, Agustín y Enrique Franco. Op. cit. p. 116.

²¹ Idem p. 116.

²² Idem p. 116

Arteaga menciona que los temas tratados: la desigualdad social, la lucha fratricida, la deshumanización del hombre, la nostalgia idealizada por la historia antes de la conquista española, la posesión de la tierra, etcétera, pero sin duda alguna la memoria colectiva actuó en los artistas mexicanos de esa época para consagrar aspectos que tenían origen en las culturas precolombinas. Por una parte, volver los ojos a la tierra, significaba regresar a los orígenes, a las reglas de fertilidad, celebración y a todos los ritos consagrados gracias a las relaciones del hombre con la naturaleza...Y los artistas respondieron a los impulsos de su mestizaje.²³ Estas fueron algunas pautas que los escultores mexicanos retomaron para inspirarse en temáticas propias, provenientes de nuestras raíces, pues la escultura mesoamericana fundamentó en los principios de la escultura mexicana reflejándose en los volúmenes de escultura contemporánea. Y prueba de ello Arteaga lo menciona en la siguiente cita:

...que buscan y encuentran en el pasado precolombino una estructura de fuerza tectónica que nada podría representar mejor que la talla directa en piedra. Habría que añadir que es precisamente la fuerza de lo precolombino lo que ayuda a que la escultura mexicana del siglo XX alcance con suma facilidad el poderío monolítico y la expresión militar que no sólo en Europa se había gestado en el arte, sino, bajo otras formas, en lo azteca que fue como pocas una de las culturas que basaron su forma de vida en la guerra y sus implicaciones.²⁴

De varias culturas mesoamericanas (como la Civilización Azteca, Tolteca, Zapoteca, Mixteca, Olmeca, Maya, Teotihuacana y Chichimeca) Nelken observa que de la olmeca se pueden retomar dos elementos escultóricos que aportan a una estética: lo monumental y figurillas. Y así lo menciona: “Ya en los vestigios más remotos del arcaísmo olmeca, encontramos conjuntas las dos corrientes: figuras gigantescas, de un realismo tendiente a lo caricaturesco o de una estilización probablemente simbólica, y figurillas breves, de un realismo tendente a dar una impresión de belleza exterior”.²⁵

Con la cita anterior podemos observar que la cualidad de la talla en piedra de estas culturas era el realismo y la estilización simbólica.

Ornamentación en función del edificio. De aquí la escasez, en este México, en que el arte ha llevado a cabo su revolución de retorno a sus fuentes, de altos y bajo relieves; de aquí el servicio mexicano

²³ Ibidem p. 118

²⁴ Ibidem p. 128

²⁵ NELKEN, Margarita. *Escultura mexicana contemporánea*. Ediciones mexicanas, México, 1951. p. 15.

de una obra que comprende creaciones susceptibles de relacionarse directamente con los bajo relieves de “Danzantes” de Monte Alban, y con las figuras monumentales proyectadas, por todo el panorama del arte prehispánico, a modo de formas naturales.²⁶

Podríamos explicar que la revolución en el arte a la que se refiere Nelken es que la escultura mexicana retomó de los altos y bajos relieves de la cultura prehispánica, más adelante mencionaré cómo influye directamente en lo que fue la Escuela Mexicana de Escultura.



6. Danzantes de Monte Albán, Oaxaca.

Hacer mención de la escultura prehispánica es esencial en la inspiración de la escultura mexicana, los volúmenes pesados son característicos de la EME pero también se observan figuras esbeltas y policromadas. Así lo dice Nelken:

Los que creen que la inspiración, en la estatuaria pre-hispánica, requiere forzosamente volúmenes macizos, pesados, se olvidan de muchos de sus aspectos: extraordinariamente esbeltas y elegantes, y en los cuales el color, en gama extendida de policromía, o en huecos y salientes de sombras y luces, originados en el torno uniforme de la piedra, es parte determinante de la expresión.²⁷

De los escultores que llegaron a formar parte de la EME como lo fue Zúñiga, que aunque era costarricense estuvo muy influenciado por el arte precolombino: “En Costa Rica, el arte precolombino se manifestaba, sobre todo, en cerámica y orfebrería; esta influencia se dejó sentir en Zúñiga en la ejecución de una gran número de terracotas, muchas de las cuales se perdieron”.²⁸

²⁶ Ibidem p. 25

²⁷ Ibidem p. 28.

²⁸ Paquet, Marcel. *Op. Cit.* p. 23.

1.3. La escultura en la Colonia

Cuando los españoles colonizaron México, trajeron consigo su cultura, su religión y también sus academias de arte, y la tradición de academia obviamente era de influencia europea. “A Principios de la Colonia... en México, iba adquiriendo las características que lo ligaban a las Escuelas occidentales, la escultura aparece anónima.”²⁹

Una de las posturas de Nelken ante el fenómeno que se dio en el arte en México de “la pintura por encima de la escultura” en cuanto a calidad y cantidad en el siglo XX en México cree que se debe a esto: “...de la superioridad en México- en cantidad y en calidad-, del arte pictórico sobre el escultórico, a partir de la llegada de los españoles”.³⁰ Ella se refiere a que los españoles dieron mayor importancia desde sus antiguas academias a la producción de pintura que de escultura. Más adelante mencionaremos por qué realmente no se logró consolidar del todo a la escultura en México como un movimiento que haya llegado a conformar manifiestos, pero podemos exceptuar algunos escultores como fue el caso de Francisco Zúñiga.

Esta nueva cultura naciente opta por destruir las obras de las viejas culturas mesoamericanas para proponer el arte de la nueva colonia. “La colonia o más exacto: la cimentación de poderío español en tierras de Anáhuac, hubo de suponer, para el desarrollo artístico de la que ya era la Nueva España, un corte brutal. Interrupción radical de un auge sin par en el Continente, y, más todavía, destrucción sistemática de obras de arte...”³¹

Pero, ¿cómo es la nueva escultura propuesta por los españoles? En su mayoría son de tipo realista y simbólica con la finalidad de evangelizar al pueblo “salvaje”, como lo menciona Nelken. “Esta escultura, obra de artífices de ignorada identidad, es estrechamente realista: como en todos los primeros pasos, de todas las escuelas, tiende únicamente a la representación de la visión directa, y sus estilizaciones son, casi sin excepción, involuntarias. Nada más lejos del simbolismo de la estatuaria pre-cortesiana, que estas cándidas, y no siempre torpes, efigies de María, El Salvador, o algún Santo Patrón”.³²

²⁹ NELKEN, Margarita. Op. Cit. p. 10

³⁰ Idem p. 10.

³¹ Idem. p. 10

³² Idem. p. 10

Precisamente la función que se le otorgaba a la escultura en la Colonia era la de evangelizar a través de estos Santos y Vírgenes, en sustitución de los ídolos de piedra de las viejas culturas.

“Apenas instaurada la Colonia dentro de lo que habían de construir sus características peculiares, se imponen los “santos de bulto”, traídos de España. Y aparecen, en consecuencia, los talleres que los han de imitar”.³³ Si había que representar lo más real un santo, las esculturas de esta época eran realistas y manejaban símbolos. Estas esculturas iconográficas eran impuestas, las figuras de los santos eran modelos a copiar, como lo menciona el autor. “En escultura, en cambio, puede afirmarse que la Colonia significa un eclipse, entre el esplendor pre-cortesiano, y lo que ya se ha dado en llamar el renacimiento contemporáneo. Y habrá que aguardar a éste, para encontrarnos de nuevo con ese fondo permanente, oculto, por siglos, bajo el peso abrumador de los modelos impuestos”.³⁴

Y así describe Nelken:

Y en las representaciones realistas, de tipo ya netamente castellano, la imitación de ropajes... la superposición de lágrimas de cristal, de ojos de vidrio, y no digamos ya la añadidura de incrustaciones marfileñas, a manera de dientes “naturales”; de cabellos y pestañas, y hasta de uñas verdaderos, todo concurría a hacer de esas imágenes una prolongación, más o menos acertada, de esculturas en absoluto ajenas a las corrientes vernáculas.³⁵

Otra cualidad de la escultura en la Colonia según Nelken es el marcado dramatismo. ¿Pero de qué material elaboraban la escultura si la talla prácticamente había desaparecido? La escultura durante la colonia también tenía cambios, es sabido de la corriente barroca y churriguera: “Así como el barroco mexicano es, en relación con sus modelos europeos, una exacerbación de la curva, y el churriguera, en los edificios de Nueva España, aparece como un superchurriguera, en la escultura colonial, el naturalismo, o, mejor dicho, el dramatismo de la estatuaria policroma hispana muestra un patetismo exagerado hasta la hinchazón”.³⁶

³³ Ibidem. p. 12

³⁴ Ibidem. p. 13

³⁵ Ibidem. p. 14

³⁶ Idem. p. 14.

Con este comentario de Arteaga nos hace recordar el estofado y dorado sobre estas piezas de madera. En nuestra opinión es importante valorar esta cualidad de la estatuaria colonial, pues técnicamente es rica en elaboración.

Cabe mencionar que mucha escultura creada para el interior de la iglesia estaba hecha de madera. La piedra para este formato de escultura se sustituyó por la talla en madera que hacía uso también del ensamble para las extremidades de los santos. “Los monstruosos monolitos fueron convirtiéndose en presencias que los españoles quisieron negar y por ello enseñaron la talla en madera. La nobleza de ese material fructificó en un época donde los estofadores y doradores se fueron convirtiendo en intérpretes de una religión en la que la madera era por si sola objeto de veneración”.³⁷

Mesoamérica era un pueblo de artesanos que tenía la facilidad de tallar en diversos materiales. Los nativos americanos tenían la cualidad de hacerlo. “Los altares, las tallas del barroco y los estofados no pudieron encontrar mejores manos que las de los naturales americanos”.³⁸ Y así fue, los altares barrocos fueron tallados por manos de nuestros artesanos de sangre prehispánica.

Es por eso que existe más cantidad de escultura religiosa, pues esta también evolucionaba. “Tanto en cantidad como en difusión de imágenes religiosas, la escultura novohispana se desarrolló con gran empuje aunque con los parámetros de lo gremial y lo artesanal... hasta el México independiente”.³⁹

Devotamente, queríamos más nuestros santos de leño, pintados y dorados, que la blancura sin mácula de un mármol, y como fiel Colonia que fuimos de una monarquía católica, teníamos los sentidos mejor dispuestos a embelesarse con los retablos cargados de imágenes estofadas, que con la plástica apolínea. No podríamos cambiar nuestros san franciscos y nuestras dolorosas por faunos y afroditas.⁴⁰

En la cita anterior el autor se refiere a que ya era mejor la escultura de madera que la talla en piedra que estaba más relacionado con lo pagano o los no evangelizados. “En la escultura novohispana lo mexicano radica en la búsqueda recalcitrante del encuentro con una religión y se trata ferozmente de negar el submundo de la conciencia prehispánica”.⁴¹ De igual manera para borrar los

³⁷ ARTEAGA, Agustín y Enrique Franco. Op Cit. p. 117

³⁸ Idem. p. 117

³⁹ Idem. p. 117

⁴⁰ Idem. p. 117

⁴¹ Idem. p. 117

restos de la escultura prehispánica habría que imponer y enseñar un nuevo estilo y visión de lo que sería la escultura en piedra, que tres siglos más tarde se daría en nacimiento de la Academia de San Carlos.

Como se menciona en los párrafos anteriores la escultura mexicana tuvo una evolución desde su nacimiento en el momento prehispánico, tuvo cierto giro durante la colonia, en algún momento parecía estancarse, pero finalmente consolidó con el estilo de escultura europeo reflejado en la Academia de San Carlos, que era académico.

En 1778 llegó de España don Jeronimo Antonio Gil, nombrado por el Rey Carlos III como Tallador Mayor de la Real Casa de Moneda, con el encargo, además, de fundar una escuela de grabado en hueco, destinada a preparar el personal que dicha Casa requería.⁴² (Garibay, Roberto. Breve historia de la Academia de San Carlos y de la Escuela Nacional de Artes Plásticas.

Dicha escuela tenía por objetivo funcionar como las Academias de Europa, de hecho fue inaugurada el cuatro de noviembre de 1781. Como menciona Roberto Garibay dicha escuela está dedicada a la enseñanza artística y que el obispo de Tlaxcala en 1537 comunicó al Papa Paulo III que en las escuelas que funcionaban en los conventos se enseñaba “pintura y escultura”. Esto indica que durante la colonia ya se instruían a los del nuevo mundo en el ámbito de las artes. Y ello con el tiempo demandó la creación de una Academia.

Así el Rey Carlos III recibió noticias de que el 18 de noviembre de 1784 quedó oficialmente elegida con el nombre de Real Academia de San Carlos de la Nueva España. Y de hecho Garibay menciona que enviaban profesores de arte de España al Nuevo Mundo.

Esta Academia por siglos enseñó con los modelos educativos europeos incluyendo el estilo o movimiento europeo en boga.

Es importante mencionar dicha escuela porque debido a este tipo de enseñanza académica de arte, hablando específicamente de escultura, era tradicional en reproducción de piezas escultóricas griegas, con proporciones y cánones europeos muy alejados de la libertad del artista o de propuestas personales. Más adelante mencionaremos porque la EME nace en oposición a enseñanzas de la tradicional Academia de San Carlos.

⁴² Garibay, Roberto. Breve historia de la Academia de San Carlos y de la Escuela Nacional de Artes Plásticas.

1.4. La Escuela Mexicana de Escultura

Antes de analizar la Escuela Mexicana de Escultura que cubrió un importante momento artístico en México es conveniente mencionar acontecimientos del espacio histórico que antecedió, como hechos políticos o sociales relevantes. El más importante del siglo XX, fue la Revolución Mexicana. “La revolución Mexicana nació como un movimiento político que fue transformándose en un movimiento social, fenómeno que aportó una nueva dimensión histórica, pues incorporó elementos de carácter campesino y obrero al panorama de la vida nacional”.⁴³

Los primeros cambios después de dicho movimiento político-social, se dieron en la cultura, como lo menciona Kassner. “Esta revolución abarcó los más variados aspectos de la cultura nacional. En las aulas se manifestó cuando los estudiantes se rebelaron contra la filosofía positivista, se crearon programas educativos que daban impulso a las escuelas rurales; se lanzaron campañas alfabetizadoras y se formaron bibliotecas”.⁴⁴ Esto trajo en consecuencia avances educativos en el país, pues después de la revolución gran parte de la población era analfabeta, pero culturalmente esto repercutió de manera positiva en este aspecto. Cabe preguntarse quién o quienes apoyaron para que sucediera dicho cambio.

Es primordial mencionar a José Vasconcelos que creó la Secretaría de Educación Pública y ésta a su vez realizó cambios fundamentales en la educación. “La Secretaría creó tres departamentos; escuelas, bibliotecas y bellas artes. Fundó escuelas en todo el país y en su campaña de alfabetización trató de incorporar al elemento indígena”.⁴⁵ El avance no solamente fue en el aspecto educativo sino también en lo artístico con la creación de Bellas Artes que fue fundamental para el nacimiento de los movimientos artísticos nacionales.

Así pues se toma en cuenta al indígena mexicano y todo lo que a éste atañe. Se revaloran los trabajos artesanales, pero también se reforzó la temática revolucionaria. “El trabajo artesanal tuvo una revalorización y se patrocinó y difundió con gran amplitud. Posteriormente, el cine nacional desarrolló una corriente pedagógica; el teatro, de temas anquilosados, adquirió una fuerte revitalización; la arquitectura se puso al servicio de las nuevas exigencias; la literatura acogió temas revolucionarios. El panorama de las artes plásticas fue el que tuvo mayor percusión internacional. Desde luego, lo que deslumbró al mundo fue el muralismo mexicano; a su lado se desarrolló y se fundó a la Escuela de

⁴³ KASSNER, Lily. *La figura en la escultura mexicana*. Bancreser, México. 1986. p. 39

⁴⁴ Idem. p. 39

⁴⁵ Idem p. 39

Escultura en Talla".⁴⁶ El arte entonces también tuvo cambios, la temática de la pintura mural fue relevante a nivel internacional y también surgió la Escuela de Talla.

⁴⁶ Idem p.39

1.4. 1. Contexto político

Algo característico de la escultura mexicana de primera mitad del siglo XX, en cuanto a lo monumental, fueron proyectos patrocinados y solventados por el gobierno, la mayoría con temáticas de héroes nacionales o símbolos patrios. Los escultores prácticamente dejaron su propia propuesta plasmada en escultura de mediano a pequeño formato. Así lo menciona Arteaga:

Por años la historia de la escultura ha sufrido de falta de perspectiva y del exceso de explicarla a través de esquemas reduccionistas, al punto de querer limpiarla a la escasa producción monumental de carácter público, dejando de lado toda la producción íntima y de pequeño formato realizada para alimentar el mercado del arte. De entrada se da por hecho que lo que hacían los artistas por convicción propia era realmente sometido a un “dogma político”⁴⁷

Esto implicaría que el gobierno solamente estaba interesado en solventar proyectos con temáticas que al mismo convenían, la teoría de Arteaga dice que la escultura se sometió a un dogma político, y lo considero muy válido porque Arteaga dice: “La escultura monumental viene a sintetizar aspiraciones sociales con ofertas políticas; los artistas convencidos de su responsabilidad histórica buscaron y encontraron la manera de dejar huella indeleble. El mejor ejemplo de esta aspiración es el Monumento a la Revolución (por Oliverio Martínez)”.⁴⁸

El gobierno apoyó la escultura como secuela de la creación de la SEP. El nacimiento de la Escuela de Escultura en Talla fue un fruto del impulso que se dio a las bellas artes, ya que esta última fue uno de los tres departamentos creados por la SEP.

Es sabido que después de la Revolución Mexicana se dieron muchos cambios en México, en lo político, económico y cultural. Como lo menciona Arteaga: “Los cambios sociales que el país vive con el fin de la revolución en los años veinte fortalecieron estas transformaciones. Los cambios sociales, políticos y económicos conmocionaron en su totalidad a la sociedad mexicana y el arte no es excluido en esta transformación”.⁴⁹ Es notorio que si no hubiese generado un cambio en lo político, económico y cultural no se hubiese transformado de igual manera en el arte.

⁴⁷ ARTEAGA, Agustín y Enrique Franco. Op. Cit. p. 128

⁴⁸ Idem p. 128

⁴⁹ Ibidem p.111

Después de la revolución los presidentes seguían apoyando las artes, aunque hubiese diferencias de pensamiento con respecto a política entre artistas y gobernantes. Como lo menciona Monteforte “El gobierno de Adolfo López Mateos fue un gran impulsor de la artes, lo cual no impidió que por motivos políticos encarcelara a Siqueiros, con repercusión internacional”.⁵⁰

Durante la Revolución Mexicana como en todas las guerras, hubo pérdidas humanas, incluso de intelectuales, pero nacen nuevas generaciones que traen consigo grandes pensadores como fue José Vasconcelos. “Los grandes filósofos y teóricos de la cultura mexicana habían muerto o emigrado ante los movimientos armados... surge una nueva generación de filósofos que interpretarían los nuevos cánones de la cultura nacional. Sin duda quien propicio estas transformaciones fue Vasconcelos”.⁵¹

Él se preocupó más por promover y desarrollar el arte y la cultura, coincide lo que menciona Monteforte con lo que Kassner dice: “Comisionó a artistas para decorar los muros de edificios públicos, convirtiéndose, de esta manera, en el promotor de la escuela Mexicana de Pintura Mural”.⁵² De ese modo Vasconcelos apoyó fuertemente la Pintura Mural, la filosofía de esta escuela era educar al pueblo a través de los grandes muros pintados con temáticas nacionalistas.

La temática y estética del muralismo mexicano era realista, nos referimos a que ya no hay interés en producir pintura de caballete con retratos de personajes de cierto sector, alejados de la realidad del mexicano, de idealizar una vida que no existía en el contexto del mexicano, por el contrario en esta estética importa proyectar y reflejar lo que terminaba de acontecer en la sociedad, así como las causas que propiciaron la Revolución Mexicana. Como Luna bien lo menciona: “La nueva estética reclamaba un contenido verídico, es decir, todavía más profundo que el realista, que limpiase a las obras de los resabios académicos y falsamente idealistas”.⁵³

El cambio en el arte no solamente se dio en pintura mural, también en el grabado. Algunos personajes que destacaron en esta nueva generación de artistas revolucionarios fueron: “Poco definidas las ideologías del movimiento revolucionario, algunos artistas como el caricaturista y grabador José Guadalupe

⁵⁰ MONTEFORTE, Toledo Mario. *Las piedras vivas, escultura y sociedad en México*. UNAM, México, 1979.p. 224

⁵¹ ARTEAGA, Agustín y Enrique Franco. Op. Cit. p. 111

⁵² KASSNER, Lily. Op. Cit. p.39

⁵³ LUNA, Arroyo Antonio. *Panorama de la Escultura Mexicana contemporánea*. INBA, México, 1964. p. 53

Posada (1852-1913) y los pintores José María Jara (1866- ?), Germán Gedovius (1857-1937), Juan Téllez Toledo (1883-1930) y Saturnino Herrán (1887-1918)".⁵⁴ Todos estos artistas trabajaron la temática a fin al movimiento revolucionario y nacionalista.



7. Saturnino Herrán, La tehuana, 1914
Óleo sobre tela

Considerando que la revolución mexicana fue un movimiento armado que abarcó de 1910 a 1920, que surge en contra de la dictadura de Porfirio Díaz, y que dicha revolución está en desacuerdo con la antigua clase burguesa porfirista, tiene mucho que ver con la propuesta estética; porque los artistas posrevolucionarios llegaron a manifestar normas que ponían fin al arte burgués que solamente pocos “individuos” privilegiados podían consumir, lo transformarían en una propuesta de arte colectivo o “monumental”:

Como se ve, tales enunciados reafirman las líneas del Sindicato de 1922 sobre el arte como instrumento de la identidad nacional; sus novedades consistían en fomentar el conocimiento de otras tendencias y en eliminar como imperativo del arte el contenido social. Al comprometerse a la “protección del arte nacional”, el Estado institucionalizaba la cooptación y la tutela de los artistas, amenazados económicamente por la competencia dentro del mercado libre y por el predominio de la burguesía dentro de la expansión capitalista.⁵⁵

Esta nueva postura de asimilar el arte en México con la intención de revalorar lo nacional, también implicó corrientes ideológicas dentro de la política que manejaban los pintores muralistas. Algo que trascendió de esto fue la fundación del Sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores. Podríamos observar que dentro de la pintura mural que se gestó en esta época, dentro de este gremio de artistas estaban más estructurados u organizados.

⁵⁴ Idem. p. 53

⁵⁵ MONTEFORTE, Toledo Mario. Op Cit. 222.

En 1922, y ya dentro de las tendencias sociopolíticas inspiradas por el marxismo que iban a prevalecer durante casi dos décadas, se fundó el Sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios de México, cuyo manifiesto, redactado por el pintor David Alfaro Siqueiros, estaba dirigido a “los soldados, obreros, campesinos e intelectuales que no están al servicio de la burguesía”. Las normas que se fijaban los artistas era acabar con el individualismo, “que es burgués”, y desarrollar exclusivamente un arte monumental, “colectivo, de educación y batalla”.⁵⁶

Dentro de la naciente generación de escultores tendríamos al escultor Asúnsolo, egresado y maestro de la Academia de San Carlos. El gobierno otorgaba becas en el extranjero para apoyar la educación, y este fue el caso de Asúnsolo. “La figura de Asúnsolo es primordial para entender los caminos escultóricos de principios de siglo en nuestro país; él estuvo en la Academia de San Carlos y fue a la huelga de 1911 en la Escuela Central de Artes Plásticas, luego participó en la Revolución, y obtuvo una beca a París, en 1919; la influencia de Rodin se advierte, y más tarde recibe el influjo de Maillol”.⁵⁷ A continuación obsérvense imágenes de Asúnsolo.



8. Fragmento del grupo escultórico sur. Monumento a Álvaro Obregón. México, DF. Ignacio Asúnsolo escultor (1890-1965). Monumento Obregón (1934-1935) grupo sur. Los arquitectos que colaboraron conjuntamente con Asúnsolo fueron: Enrique Aragón Echegaray, Vicente Urquiaga y Francisco Gay el monumento fue motivo de un concurso y el monumento se inauguró el 17 de julio de 1935.

Asúnsolo fue un escultor que recibió la influencia del escultor Maillol. Esto se dio por su estancia en Europa, por motivos de estudio. Luna comenta: “Asúnsolo volvió a México y sus primeros trabajos, en la nueva Secretaría de Educación Pública, dan cuenta de la influencia de Maillol (1921)”.⁵⁸ *

⁵⁶ LUNA, Arroyo Antonio. Loc. Cit. p. 54

⁵⁷ ARTEAGA, Agustín y Enrique Franco. Op. Cit. p. 111

⁵⁸ Idem p. 111

* <http://www.museemaillol.com>. Nacido en Banyuls-sur-Mer en el Rosellón catalano-francés, desde muy joven muestra gran afición por el dibujo, a los trece años pinta su primer cuadro. A los 18 años publica una revista La Figue, de la que es el único redactor, impresor, ilustrador y finalmente el único cliente. Viaja a París, donde después de varias intentivas, en 1885 es admitido en la Escuela de Bellas Artes; en esta época es cuando pasa más penurias y cuando hace amistad con Bourdelle y con el pintor Paul Gauguin. Empieza a interesarse por la tapicería y hace varias exposiciones, pero el trabajo de los tapices le afecta la vista obligándole a abandonar definitivamente este arte.

Asúnsolo realiza escultura monumental en México. Nelken menciona que él elabora una escultura de síntesis realista, de carácter racial. “En ese acto Ignacio Asúnsolo, con su “Monumento a la Madre”, erigido en Monterrey –figuras sólidamente aplomadas; síntesis realista, alejada de todo realismo superficialmente imitativo; carácter racial y popular evidente- crea una obra auténticamente mexicana, y auténticamente encuadrada en su tiempo”.⁵⁹

Es aquí donde nace un estilo o al menos una pauta general que toca a los escultores mexicanos de la primera mitad del siglo XX. Asúnsolo comienza con síntesis realista, y es el inicio de un primer periodo. “El decenio 1940-50 enmarca una transición fundamental de la historia del arte en México, correspondiente al gran cambio en la sociedad y bajo la influencia de la guerra; esa transición está representada por la lucha entre el realismo de la llamada escuela mexicana y las nuevas tendencias, con sus respectivas bases clasistas en productores y consumidores”.⁶⁰

Mientras los escultores coincidían en las temáticas representadas en sus esculturas, se iba gestando la Escuela Mexicana de Escultura, mientras de manera paralela la pintura mural ya tenía reconocimiento a nivel nacional. La pintura mural abarcó de 1920 a 1955. Si comparamos las fechas de apoyo por parte del gobierno de la escultura con la pintura mural, esta última se prolongó aún más, o sea, tuvo más ayuda.

Mientras en México acontecía el movimiento artístico nacionalista en Europa de manera paralela la pintura de vanguardia europea, de perspectiva típicamente clasicista, que basaba el consumismo del arte a través de la galería, en el decenio de 1940 a 1950 la escultura mexicana se iba conformando.

En 1940, André Bretón y Wolfgang Paalen organizaron una exposición internacional del surrealismo en la galería Inés Amor – una de las primeras galerías privadas que se abrieron en la capital-; junto a los maestros europeos figuraban Manuel Rodríguez Lozano, Carlos Mérida, Roberto Montenegro y Guillermo Meza. El surrealismo –congénito del país, según Bretón- llegó a adquirir excelencia en la obra de cuatro mujeres (Frida Kahlo, Leonora

Desde entonces se dedica casi exclusivamente a la escultura, muy influenciado por su amigo Gauguin, sus esculturas tienen un carácter a la vez solemne y sencillo, con un gran equilibrio y siempre enmarcándolas en figuras geométricas, centrándose en el desnudo femenino. En 1905 le llega el éxito en el Salón de Otoño en París, donde ha expuesto la *Mediterránea*. A partir de aquí hace numerosas exposiciones en París, Nueva York, Berlín, Chicago. Tiene encargos y también ilustra diversos libros. Maillol pinta y dibuja mucho, empieza en 1940 la última estatua: *Armonía*, que no llega a terminar. Muere en su casa el 17 de setiembre de 1944.

⁵⁹ NELKEN, Margarita. Op. Cit. p. 19

⁶⁰ MONTEFORTE, Toledo Mario. Op. Cit. p. 219

Carrington, Remedios Varo y Alice Rahon) y a influir en la obra de escultoras como Beatriz Caso.⁶¹

Monteforte observa dos tipos de escultura en México en el periodo de 1940 a 1950. “Durante el decenio de 1940-1950 se hacen en México dos tipos de escultura: uno, apegado a la morfología y al espíritu de la escuela que ya a esa hora puede llamarse tradicional, con ciertas tendencias renovadoras, y el otro, francamente insertado en la estética contemporánea”.⁶² En esta década en México gobernaron los presidentes Manuel Ávila Camacho y Miguel Alemán Valdés. En estos años se construyeron esculturas monumentales como el caso de “La Fuente de la Diana Cazadora” por el escultor Juan Fernando Olaguíbel.

El presidente Manuel Ávila Camacho gobernó de 1940 a 1946. En este periodo se formó la escultura tradicional y también la nueva escultura con una nueva estética contemporánea. Ejemplo de ello es Juan Olaguíbel: “El escultor preferido del régimen de Manuel Ávila Camacho fue Juan Olaguíbel... de él son la fuente de Diana y la conmemorativa de la expropiación petrolera en el paseo de La Reforma, así como varias obras que le encargó el gobierno para obsequiar a países extranjeros.”⁶³ Obsérvese la siguiente imagen.



9. La Fuente de la Diana Cazadora por el escultor Juan Fernando Olaguíbel siendo inaugurada en el año de 1942 por el entonces presidente Manuel Ávila Camacho.

El presidente Miguel Alemán gobernó de 1946 a 1952. Se nota que el gobierno sigue apoyando la escultura con intereses y temáticas que satisficían las ideas políticas y no la propuesta personal del escultor. “Asúnsolo erigió frente a la Rectoría una estatua al constructor de la Ciudad, al presidente Alemán. Esta efigie siempre simbolizó para el estudiantado una posición política que de vez en cuando

⁶¹ Ibidem p. 220

⁶² Ibidem p. 228

⁶³ Idem p. 228

provocaba crisis en relación con los conflictos ideológicos; tras varios intentos para derribarla, fue tan seriamente averiada que por fin, la Rectoría se atrevió a ordenar su demolición en 1973”.⁶⁴

El periodo de gobierno del presidente Adolfo Ruiz Cortines fue de 1952 a 1958. La siguiente nota permite observar que el gobernante no apoyaba tanto a las artes.

En el sexenio de Adolfo Ruiz Cortines baja considerablemente la promoción oficial de murales y se incrementan la pintura de caballete y la escultura al tamaño de los ambientes naturales reducidos... Varios jóvenes artistas regresan casi al mismo tiempo de estudiar en el extranjero. Por completo desvinculados del proceso revolucionario de México.⁶⁵

Durante su gobierno en el área de las artes lo importante fue el inicio de las bienales como menciona Monteforte: “A partir de 1956 principian las bienales de arte, que durarían hasta 1964; las dos últimas, por cierto, dedicadas a la escultura”.⁶⁶

Con esto se demuestra que finaliza el periodo de la pintura mural, y también la escultura de haber tocado la monumentalidad en espacios públicos, queda reducida a ambientes más pequeños y privados. Siguen saliendo estudiantes al extranjero a estudiar arte, pero desvinculados del nacionalismo mexicano. Podríamos pensar que es algo que ya no interesa al sistema de gobierno de Ruiz.

El gobierno de Gustavo Díaz Ordaz dura del año 1964 a 1970, también da continuidad a la creación de institutos de arte. “En 1964 comienza el sexenio de Gustavo Díaz Ordaz, que en materia de política cultural sólo continúa la del régimen anterior. Dos años después, como rasgo conservador e institucionalista, se crea la Academia de las Artes”.⁶⁷

Luis Echeverría Álvarez gobernaría de 1970 a 1976, también apoyaba a la cultura, aunque no beneficiaba a todos los círculos sociales dedicados al arte. “A la luz de estas bases se comprende por qué el gobierno de Echeverría gestionó la ampliación y el estrechamiento del bloque entre el poder y la pequeña burguesía intelectual, y en buena parte lo consiguió, salvo entre los estudiantes y los académicos universitarios, cuyo rechazo fue masivo y violento contra cualquier aspecto de la “apertura”.⁶⁸

⁶⁴ Ibidem p. 230

⁶⁵ Ibidem p. 223

⁶⁶ Ibidem p. 225.

⁶⁷ Idem p. 225

⁶⁸ Ibidem p. 227

Monteforte menciona a continuación las instituciones que él mismo crea:

Durante el sexenio de Echeverría se duplicaron los presupuestos para becas, premios y giras “culturales” de proporciones jamás vistas. Quedaron fundados y en plena operación las siguientes instituciones: Colegio de Bachilleres, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, Centro de Estudio de Medios y procedimientos avanzados en educación, Consejo Nacional de Fomento Educativo, Universidad Autónoma Metropolitana, Centro de Estudios del Tercer Mundo, Consejo Nacional de cultura para los trabajadores, Universidad del ejército y fuerza aérea”. El Colegio de México y el Canal 13 recibieron fastuosos edificios.⁶⁹

Echeverría mismo se dio cuenta de que el INBA era una institución que se había burocratizado. “Echeverría dijo: “El INBA ya no cumple con sus funciones y ha decaído a través de muchos años a cauces muy estrechos de infecundo burocratismo”.⁷⁰

⁶⁹ Ibidem p. 227

⁷⁰ Ibidem p. 228

1.4. 2. Contexto Cultural

En la primera mitad del siglo XX, de los acontecimientos más importantes a nivel internacional fueron las Guerras Mundiales. Estas afectaron el campo de las artes mundialmente y México no es la excepción como manifiesta Kassner a continuación:

Durante la Segunda Guerra Mundial, México sufrió el aislamiento, la falta de información y comunicación cultural respecto a lo que estaba aconteciendo en el mundo. Se había bajado una cortina hermética. Escaseaba la importación de libros especializados, de exposiciones internacionales y resintió el impacto cultural que esto conlleva. Al terminar la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial, México recibió una gran emigración de intelectuales y artistas, los cuales trajeron consigo el bagaje de la cultura europea, revitalizando así el panorama mexicano. Participaron activamente en nuestra vida cultural y varios de ellos incrementaron con su docencia el conocimiento de las nuevas tendencias en la escultura.

⁷¹

Terminada la segunda Guerra Mundial, dos años después en México se abre el Instituto Nacional de Bellas Artes y hubo ahí varias exposiciones que impulsaron la difusión del arte, se mostró lo que los artistas hacían en aquella época.

La escultura había sido el paria de la plástica. Las publicaciones que se ocupaban de letras y artes le dedicaban menguado espacio; el suplemento dominical del diario Novedades, "México en la cultura", se ocupó por primera vez de escultura moderna el 23 de octubre de 1949, ocho meses después de su fundación. Al abrirse el Instituto Nacional de Bellas Artes en 1947, la pintura abrumó con su presencia las pocas muestras de escultura, representada exclusivamente por la línea tradicional. Entre 1941 y 1947 sólo hubo veintiocho exposiciones de escultura en la república, de ellas, diecisiete colectivas mezcladas con pintura y más de la mitad, organizadas por las distintas escuelas de artes plásticas entre sus alumnos.⁷²

Fue relevante que el INBA se fundara porque de esta forma los artistas daban a conocer su obra. Menciona Kassner. "En 1947 se creó el Instituto Nacional de Bellas Artes, que ha cumplido con dar a conocer por medio de exposiciones a muchos artistas".⁷³

Lo que menciona Kassner coincide con lo que Monteforte expresa del INBA. "En 1947 se funda el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBA), con un enorme presupuesto código del mayor aparato ideológico del Estado, en el campo de la cultura artística, destinado a cumplir una política resumida en estas palabras

⁷¹ KASSNER, Lily. Op. Cit. p. 123.

⁷² MONTEFORTE, Toledo Mario. Loc. Cit. p. 231.

⁷³ KASSNER, Lily. Loc Cit. p. 123.

de su primer director, el Museo Carlos Chávez: el desarrollo de un arte propio, el conocimiento del arte universal y la protección del arte nacional”.⁷⁴ De esta manera se estaba protegiendo el arte nacional.

El gobierno del presidente Lázaro Cárdenas abarcó de 1934 a 1940. En este periodo la principal característica de la escultura es como menciona Luna Arroyo: “El movimiento escultórico emanado de la Revolución alcanzó su auge en el período de gobierno del General Lázaro Cárdenas... Adoleció de un insuperado academismo y de cierta estereotipia en las composiciones y en los símbolos; desde el punto de vista formal, fue una derivación del clasicismo y a la vez del romanticismo, por la idealización de sus temas”.⁷⁵ Aunque otra característica importante fue lo que estaban realizando los escultores de ese momento como se mencionará en el siguiente párrafo.

Luna dice que el gobierno apoyaba a los escultores principalmente con monumentos cívicos aunque no correspondía a los gustos de la nueva burguesía:

El realismo de contenido social daba aún sus frutos, algunos de ellos favorecidos todavía por el gobierno, en integraciones plásticas o para monumentos cívicos. Pero manifiestamente, estaba envejecido, era rutinario y ya no respondía ni a las corrientes ideológicas en boga ni al gusto de la nueva burguesía capaz de sustentar económicamente el arte. Este era el caso de los escultores Manuel Centurión, Fidias Elizondo, Ignacio Asúnsolo, José L. Ruiz, Guillermo Toussaint, Juan Cruz, Tomás Chávez Morado y Miguel Miramontes, entre otros.⁷⁶

Estos eran los escultores favorecidos por el gobierno.

Para Luna es importante mantener en la escultura las raíces prehispánicas, y también lo barroco y ultrabarroco que influyeron en la escultura actual, sin dejar de tomar en cuenta la influencia del arte popular. Así lo menciona Luna: “Lo importante de la escultura de hoy es... su preocupación de síntesis... están palpables las raíces prehispánicas, las esencias barrocas y ultrabarrocas, las modalidades del arte popular”.⁷⁷

Hemos mencionado en párrafos anteriores que el gobierno apoyó a la escultura, solamente iconografía que imponía en general: Héroes. De manera paralela dentro de todo el movimiento revolucionario que no solamente incluía la escultura,

⁷⁴ MONTEFORTE, Toledo Mario. Loc Cit. p.222.

⁷⁵ LUNA, Arroyo Antonio. Op Cit. p. 56.

⁷⁶ Ibidem p. 60.

⁷⁷ Ibidem p. 63.

sino también la literatura, música, poesía, grabado, etc., la pintura mural fue tan sólida que era más atendida por encima de las demás artes. Reyes así lo menciona: “La apabullante presencia de la pintura mural mexicana, su inmediata consolidación como representante del nuevo proyecto cultural del régimen revolucionario, desplazó y prácticamente canceló la posibilidad de consolidación de cualquier otra forma plástica de difusión, incluyendo por su puesto a la escultura”.⁷⁸

Aunque para reconocimiento nacional la pintura mural fue de mayor trascendencia en comparación con la escultura, esta hereda monumentos importantes, que llegaron a significar como símbolos patriotas, y esto benefició el nacionalismo.

Si bien es cierto que los monumentos escultóricos no compiten en cuanto a cantidad con los alcances de la pintura mural, también es innegable que a lo largo del periodo posrevolucionario se efectuaron obras mayores que han llegado a convertirse en iconos urbanos y culturales. La indispensable relación Estado-artista se dio finalmente como respuesta a la necesidad de crear símbolos que fortalecieran la imagen del Estado como resultado de la acción popular.⁷⁹

Y he aquí la fuerza de la pintura mural sobre la escultura en México en esta época posrevolucionaria. Las ideas políticas de los pintores influyeron en la plástica, porque el discurso parte primero de una ideología o política, que a su vez también influye a la escultura. Parte de la monumentalidad de la pintura es que como “pintura mural” esta hecha para observarse por gran cantidad de espectadores a la vez, en espacios públicos y “no privados”, y eso hizo la escultura, trabajar en una escultura monumental con temáticas heroicas. Así lo menciona Luna: “Las ideas estéticas y políticas de los pintores, y hasta las formas por ellos creadas en sus obras, influyeron en las demás ramas de la plástica. La escultura trató de ponerse a tono con la época y reclamó la monumentalidad, los volúmenes rotundos, la terrenalidad, la temática popular”.⁸⁰

Cuando el gobierno realmente decide apoyar el arte y la cultura beneficia los espacios de consumo del arte como museos y galerías. Así lo observó Monteforte: “El número de galerías de arte en la república se elevó a cuarenta y seis (oficiales, diez en la capital y once en provincias; privadas, veintiuna en la capital y cuatro en provincia). Se enviaron al extranjero vastas exposiciones de arte nacional.

⁷⁸ REYES, Alfonso. *La escuela mexicana de escultura, maestros fundadores*, CONACULTA-INBA, México, 1990. p. 13.

⁷⁹ ARTEAGA, Agustín y Enrique Franco. Op. Cit. p. 128

⁸⁰ LUNA, Arroyo Antonio. Op Cit. p. 54.

Proliferaron concursos, premios, becas y comisiones de trabajo a pintores y hasta escultores”.⁸¹

Es sabido que los principales gigantes de la Pintura Mural fueron Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros. Cuando la obra de estos muralistas ya era conocida a nivel internacional, Zúñiga ya era un escultor reconocido. A estos muralistas les encargaron unos “relieves” en muros (no sólo era pintura) que muchos críticos comentaron desfavorablemente. Esto hace más valioso el trabajo del escultor y el trabajo de estos pintores sólo como muralistas. Este acontecimiento lo menciona Monteforte: “La obra de Zúñiga para la Escuela de Física Nuclear nunca se llevó a cabo. Conforme lo habían anunciado, Siqueiros y Rivera probaron suerte en sendos relieves policromos, para muchos críticos, de dudosa calidad de esculturas”.⁸²

⁸¹ MONTEFORTE, Toledo Mario. Op. Cit. p. 224.

⁸² Ibidem p. 229.

1.4.2.1. Artistas que influyen en el nacionalismo escultórico

Durante el gobierno de Alvaro Obregón de 1920 a 1924 se manifestó el ya citado filósofo e ideólogo que escoltaría el nacionalismo mexicano, José Vasconcelos, quien fomenta la educación, la cultura y también el arte. Es el principal ideólogo que influye en el nacionalismo, como lo cita Kassner: “El ideólogo del nacionalismo cultural mexicano fue José Vasconcelos, filósofo y escritor... Posteriormente fue Rector de la Universidad y encabezó la nueva Secretaría de Educación Pública, bajo el manto de Alvaro Obregón”.⁸³

El resultado de apoyar estos sectores en México en aquellos años fue un movimiento renovador en varias áreas del arte como fue literatura, música, pintura y escultura. Todo con un mismo fin rescatar y revalorar nuestras raíces prehispánicas, en busca de un nacionalismo ante la pasada guerra de revolución. “Los escultores como los pintores, se unieron al movimiento renovador de las artes plásticas. Colaboraron con pasión y enarbolaron las ideas de Vasconcelos por un arte nacionalista y en la búsqueda de un contenido ideológico propio, se incorporaron con su fervor político revolucionario a la nueva realidad social”.⁸⁴

Si Vasconcelos apoyó este sector, ¿cómo se hizo? ¿qué surgió? “José Vasconcelos propone la transformación del proyecto educativo y la creación de la Secretaría de Educación Pública. Este impulso, cuyo eje se encuentra en la revaloración de lo mexicano, fue entusiastamente seguido por diversos artistas. La fuerza creadora de Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Jean Charlot, Fernández Leal, entre otros, encuentran espacio propicio en edificios públicos”.⁸⁵ Estos artistas formaron parte del nacionalismo en México.

La crítica especializada habla constantemente de las propuestas muralistas ya como una escuela mexicana que comienza a dar frutos en el ámbito internacional”.⁸⁶ Recordemos que parte del discurso de la pintura mural era que a través de los grandes formatos que eran los muros (donde se pinta), la temática o propuesta era educar al espectador a través de dichas imágenes, la mayoría situadas en espacios públicos. Estos muros relataban acontecimientos como la guerra de Independencia, personajes importantes que intervinieron en la Revolución

⁸³ KASSNER, Lily. Op. Cit. p. 83

⁸⁴ Ibidem p. 39

⁸⁵ ARTEAGA, Agustín y Enrique Franco. Op. Cit. p. 112.

⁸⁶ Idem p. 112.

mexicana, escenas de la vida precolombina, parte de la historia de México pero siempre realzando ese valor nacionalista. Y así lo menciona Arteaga:

La historia del arte mexicano está definida por un nacionalismo y una búsqueda de identidad que tienen hendeduras tan profundas que es necesario indagar en la época precolombina, pasar por la Colonia y llegar al México independiente para establecer prolegómenos satisfactorios de interpretación en el México moderno.⁸⁷ (...) Cabría preguntarse por qué hasta entrado el siglo XX se consolida un arte "nacionalista", es decir un arte que ante todo pretendía ser mexicano, y que relacionaba nuestra identidad con los problemas sociales, destacando los agrarios debido a la realidad político-económica que vivía el país en ese momento".⁸⁸

Lo anterior es muy válido porque los artistas de esta época tienen conciencia de su discurso político expresado a través de la pintura mural. Porque si México padeció una guerra de revolución fue porque vivía desigualdad social, y problemas sociales debido al abuso de riquezas por parte del político de época como lo fue el Porfiriato. En mi opinión parte de ese rescate y ese nacionalismo era tomar en cuenta la gente que había sufrido esa injusticia, por ejemplo que el sector agrario no viviera como el político. Arteaga menciona que David Brading dice a cerca del nacionalismo:

El nacionalismo constituye un tipo específico de teoría política; con frecuencia es la expresión de una relación frente a un desafío extranjero, sea éste cultural, económico o político, que se considera una amenaza para la integridad o la identidad nativas. Comúnmente su contenido implica la búsqueda que tiende a ahondar en el pasado nacional en pos de enseñanzas e inspiración que sean una guía para el presente.⁸⁹

Dentro de ese nacionalismo hay parte de la Historia de México por revalorar, hechos o acontecimientos relevantes para el país como lo fue la guerra de Independencia.

Con motivo de las celebraciones del centenario de la Independencia en 1910, el gobierno preparó una exposición de artistas españoles. El Dr. Atl impulsó la celebración de una muestra de artistas mexicanos que alcanzó rotundo éxito. Citemos a Orozco*:... No soberbia, sino confianza en nosotros mismos, conciencia de nuestro propio ser y nuestro destino.⁹⁰

⁸⁷ Ibidem p. 118.

⁸⁸ Idem p. 118.

⁸⁹ Idem p. 118

* Orozco. José Clemente Orozco (23 de noviembre de 1883 - 7 de septiembre de 1949), muralista y litógrafo mexicano, nacido en Zapotlán actual Ciudad Guzmán, Jalisco y fallecido en Ciudad de México. Graduado en la Escuela Nacional de Agricultura, estudió más tarde matemáticas y dibujo arquitectónico. Realizó numerosos murales en importantes edificios mexicanos, especialmente en

Recordemos pues que los cambios en el arte se dieron gracias al nacionalismo. Pero esas transformaciones no sólo fueron en pintura, también en escultura, y como he mencionado anteriormente en el contexto político a nivel internacional durante la Primera Guerra Mundial (1914 a 1918), a modificaciones dentro de la escultura traían consigo nuevos matices. “El problema de la forma había aparecido en 1883. Para la Europa de la primera posguerra, las cuestiones de conciencia eran más importantes que los planteamientos técnicos puros”.⁹¹ Con esto comprendemos que es más relevante la “conciencia” de hacer ese arte que los planteamientos técnicos. Es básico el discurso de una obra de arte, más que el cómo hacerla o fabricarla. Orozco piensa algo similar.

Ya lo diría Orozco respecto al arte mexicano: “Un nuevo arte público requería de un hombre nuevo. Sobre la postura del artista de su tiempo, Orozco dice en su autobiografía:...El arte del pueblo de México es la manifestación espiritual más grande y más sana del mundo y su tradición indígena es la mejor de todas...”⁹² Podríamos afirmar que Orozco en cuanto al arte mexicano es rico porque se manifiesta más por su tradición indígena, en cuanto al propio discurso de la obra, le importa más el espíritu, que la manera de hacer.

La cultura popular, la tradición indígena, y fruto de ello la artesanía tiene más sentido por el contenido social. Y eso era lo que los muralistas defendían. “Se tenía la idea de que era necesaria la afirmación de un cierto nacionalismo. La investigación de la cultura popular nos hacía pensar que la escultura debía tener un carácter muy popular en el sentido social del término. En eso las ideas de los muralistas fueron fundamentales y de algún modo tenían una gran influencia en uno”.⁹³

Queda claro que el nacionalismo tuvo su primer impacto en la pintura mural. Pero recordemos que de manera paralela la escultura y la pintura están situadas de forma análoga. “El primer argumento en que nos basamos, simplista si se quiere, es de carácter analógico. La Escuela Mexicana de Escultura es símil en la

el Palacio de Bellas Artes y la Universidad de Guadalajara, y en 1940 fue designado por el presidente Cárdenas para decorar el nuevo edificio del Tribunal Supremo de México. http://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Clemente_Orozco

⁹⁰ Ibidem p. 120

⁹¹ Ibidem p. 124

⁹² Ibidem p. 126

⁹³ ECHEVERRÍA, Carlos Francisco. *Francisco Zúñiga*. Introducción de Carlos Francisco Echeverría, Ediciones Galería de Arte Misrachi, México, 1980. p. 15.

práctica escultórica de la conocida Escuela Mexicana de Pintura. Los artistas que presentamos tienen características semejantes a las de los pintores de la época, y perseguían objetivos semejantes”.⁹⁴ De este modo la escultura seguía la misma temática en busca de un nacionalismo.

1.4.2.2. Escultores que influyen en la EME

En los subcapítulos anteriores se ha mencionado el contexto político y cultural de México. También se dijo cómo se formó la corriente cultural posrevolucionaria en el arte, y cómo se manifestó el nacionalismo. La escuela mexicana que se gesta a

⁹⁴ REYES, Alfonso. *La escuela mexicana de escultura, maestros fundadores*, CONACULTA-INBA, México, 1990. p. 19.

principios de siglo XX, obviamente los escultores están influidos de una etapa antecesora a ésta de finales del siglo XIX. Los escultores que formaron la EME primero tuvieron el influjo de los escultores que dieron las pautas de la escultura a finales del s. XIX. Uno de los escultores más importantes de fines de siglo XIX es Adolf von Hildebrand como lo menciona a continuación Reyes:

Desde finales del siglo XIX se empezó a discutir la necesidad de realizar “verdadera escultura”, y esto significa necesariamente el trabajo de talla directa. El primero en dar el desafiante grito de guerra –de vuelta a la piedra- fue Adolf von Hildebrand (1847-1921). Los resultados de éste, apunta Rudolf Wittkower, no fueron tan satisfactorios formalmente como trascendentes en sus proposiciones teóricas. En 1983 aparece la primera edición de su libro *El problema de la forma*, en donde profundiza sobre la necesidad de esculpir y no de modelar.⁹⁵

Para mencionar al fundador de la EME que fue Guillermo Ruiz es necesario saber cómo se formó. Él fue becado a Europa, y es allí donde recibe y aprende del escultor José de Creeft. Como a continuación menciona Reyes. “A su llegada a Europa, Ruiz y Bracho se incorporan al taller de José de Creeft (1884-1980), quien abanderaba el movimiento de los tallistas. Personaje de gran importancia para la escultura mexicana, De Creeft no sólo enseña a sus alumnos la disciplina, sino que además les despierta la curiosidad por descubrir la escultura prehispánica para abreviar en ella”.⁹⁶ Guillermo Ruiz es fundador de la Escuela de Talla Directa, su escultura es muy característica de la Escuela Mexicana de Escultura, este escultor es influido por José de Creeft.[&] Guillermo Ruiz al aprender de tan reconocido taller es introducido a la talla, aunque también en la temática prehispánica.

A continuación se observan imágenes de escultura de José de Creeft, que es de bulto y cerrada, esto implica que el estilo de la escultura de la EME maneja el bulto de manera similar.

⁹⁵ REYES, Alfonso. Op. Cit. p. 14

⁹⁶ Idem p. 14

[&] <http://www.aache.com/alcarrians/creeft.htm>. José de Creeft, (Guadalajara, 1884 - U.S.A., 1982). Escultor. Autodidacta, se forma esculpiendo figurillas de Belén. Tras cortas temporadas en Madrid y Barcelona pasa a París, donde conoce a Augusto Rodin, con el que llega a tener una estrecha amistad, ingresando por su consejo en la Academia Julián, donde en 1906 consigue el primer premio del concurso de escultura de la Academia por su Torso, permaneciendo en Francia hasta 1929, en que marcha a Estados Unidos.



10. Seated Girl, José de Creeft



11. Jose Mariano de Creeft (American, 1884 - 1982), "Mystical Creatures", cobalt glazed white clay, 9 1/2"H. Signed "J de Creeft". High Art Deco design made in Paris. <https://antiquehelper.com/search.php?page=8&searchstr=glaze>.

Guillermo Ruiz no solamente fue influido por José de Creeft, también por Maillol y Despiau. Es esencial mencionar que José de Creeft era un escultor que permeó su estilo en grandes escultores de la talla de Maillol* y Despiau, y de estos últimos aprendió a modelar formas con mayor libertad:

Un artista relevante dentro del panorama escultórico nacional es sin duda Guillermo Ruiz (1886-1965) quien entre 1924 y 1926 viajó a Europa y trabajó en París bajo la dirección de José de Creeft y Mateo Hernández. Allí entró en contacto con la escultura y técnicas de Maillol y Despiau, las cuales lo llevaron a crear formas con más libertad, aunque sin apartarse del realismo.⁹⁷

Se podría decir que Maillol influye a la EME de manera indirecta. Obsérvese que nace una constante de la talla, la libertad y el realismo. La escultura no estaba precisamente a favor de lo académico, en ese momento.

* Aristide Maillol (Banyuls-sur-Mer, 8 de diciembre de 1861 – ibídem, 27 de septiembre de 1944) fue un pintor, grabador y escultor francés de origen catalán. Principales esculturas: Leda, La Noche, Mediterránea, La Acción encadenada, Joven ciclista, Monumento a Cézanne, Ile-de-France, Les tres ninfas, La montaña, La Rivière, Monumento a los muertos en Céret, Portvendre y Banyuls, Dina. Información extraída de http://es.wikipedia.org/wiki/Aristide_Maillol

⁹⁷ KASSNER, Lily. Op. Cit. p. 40.



12. Aristide Maillol, La Montagne, La Montaña.

Hay que mencionar lo que pasaba en Europa en ese momento en el que Guillermo Ruiz acude becado. Es conveniente recordar la cadena de escultores que fue consolidando a Guillermo Ruiz: José de Creeft y Maillol. Y Maillol tuvo el influjo de Rodin. Este rompió con lo academicista creando un nuevo estilo pero sin despegarse del realismo.



13. Rodin, El pensador.

Herbert Read lo resume de la siguiente manera: Por su insistencia en la claridad de formas y en un principio arquitectónico de composición, Cezanne sentó las bases de un nuevo clasicismo. Sin embargo, Rodin, que comenzó con la ambición de retornar al arte de las catedrales medievales, le seducía especialmente el sentimiento del subjetivismo, y por ello nunca pudo proporcionar a la escultura la base sólida para “un nuevo arte”. A Rodin* le siguieron Maillol y Bourdelle.⁹⁸

* Rodin: Auguste Rodin (París, 12 de noviembre de 1840 - Meudon, 17 de noviembre de 1917) fue un escultor francés contemporáneo a la corriente Impresionista. Enmarcado en el academicismo más absoluto de la escuela escultórica neoclásica, es el escultor encargado no sólo de poner fin a más de dos siglos en busca de la mimesis en las artes tridimensionales, sino de dar además un nuevo rumbo a la ya obsoleta concepción del monumento y la escultura pública. Es por esto que Rodin ha sido denominado en la historia del arte: «el primer moderno». Obras más destacadas: El hombre de la nariz rota, Monumento a Balzac, El hombre que camina, Torso, Las puertas del infierno, El pensador, El beso, Las tres sombras, Los burgueses de Calais. Información extraída de http://es.wikipedia.org/wiki/Auguste_Rodin.

⁹⁸ READ, Herbert: *La escultura Moderna. Breve historia*; [Modern Sculpture, 1964] Traducido por Antoni Vicens; Editorial Destino, Barcelona, 2ª edc. 1998. p. 10.

Guillermo Ruiz no fue el único con el dominio directamente de José de Creeft, también Federico Cantú: “Durante la década de los veinte recibe alumnos (Creeft); uno de ellos, Federico Cantú, es quien verdaderamente comienza su carrera como escultor aquí y con él; no obstante no la desarrollará sino hasta los años sesenta, en México. A pesar de los años transcurridos la marcada influencia del catalán puede apreciarse claramente”.⁹⁹ Y finalmente Federico Cantú formaría parte de la EME.

Los escultores que marcan el nacimiento de la EME son Carlos Bracho, Oliverio Martínez y Guillermo Ruiz. “Mientras tanto en México, con un poco más o menos una década de diferencia, nacían quienes habrían de promulgar de manera propia la continuación de esa renovación escultórica: Carlos Bracho, Oliverio Martínez, Guillermo Ruiz”.¹⁰⁰

No solamente Oliverio Martínez estaba preocupado por esa responsabilidad histórica. También Carlos Bracho y Guillermo Ruiz muestran inquietud por tallar piedra, pues como escultores mexicanos tenían la herencia por tradición prehispánica.

Sus ideales políticos existían y se materializaban en función de los cambios políticos... Grandes artistas que de inmediato colaboraron con el proyecto nacionalista de Vasconcelos, pero que, al igual que Saturnino Herrán en su momento, tan sólo anunciaban las posibilidades de transformación temática y formal de la escultura, sin llegar a modificar radicalmente su entonces sólido lenguaje. Los artistas que promoverán este cambio durante la década de los años veinte, estarán aún formándose en Europa. Hablamos específicamente de Carlos Bracho y Guillermo Ruiz. Ambos coinciden en la necesidad de recuperar, de rescatar la capacidad inherente al mexicano de comunicarse con los materiales pétreos y explotar la ancestral tradición de la talla directa.¹⁰¹

El estado era el único que podía proteger a los artistas que competían en circunstancias difíciles ante el mercado del arte, con una élite burguesa dentro del sistema capitalista. A través del arte se podía proteger y dar a conocer esa identidad nacional. Lo destacable aquí es la intervención del Estado para fomentar dicho apoyo a la sobrevivencia del escultor.

⁹⁹ REYES, Alfonso. Op. Cit. p. 14.

¹⁰⁰ ARTEAGA, Agustín y Enrique Franco. Op. Cit. p. 122.

¹⁰¹ REYES, Alfonso. *La escuela mexicana de escultura, maestros fundadores*, CONACULTA-INBA, México, 1990. p. 13-14.

José de Creeft no sólo influyó los escultores mencionados anteriormente sino que prácticamente formó una escuela al influir a cinco escultores como Ruiz, Maillol, Despiau*, Cantú y Zúñiga.



14. Charles Despiau,
Assia, 1938, bronce.

El paso de Zúñiga por la EME es relevante, casualmente también es influido por José de Creeft. Veremos en capítulos posteriores que Zúñiga llegó a ser uno de los grandes escultores de México, y un pilar de la EME. Esto lo reitera Arteaga: “José de Creeft... su obra y maestría influyen en sus discípulos mexicanos (entre los que también se incluye a Federico Cantú, y al mexicano nacido en Costa Rica, Francisco Zúñiga, quien le conoce y sigue a través de publicaciones)”.¹⁰²

Zúñiga leía las publicaciones del escultor De Creeft, y éstas realmente tuvieron repercusión, y lo valioso de esto es que se generó toda una escuela: “La importancia de José de Creeft para la escultura mexicana estriba más en sus reflexiones teóricas que en la práctica artística”.¹⁰³

Es muy común que en la formación de un escultor, éste se dirija hacia tendencias de moda extranjeras y no propias de su cultura. Percibimos que José de Creeft aunque era europeo su influencia en los escultores respetó temáticas y cultura de México. Y esto último mencionado lo hizo Ortiz Monasterio, retoma de su propia cultura, la mexicana.

Prejuicios académicos y la adopción reverente de formas antiguas o de tendencias imperantes en países de sensibilidad y necesidades estéticas muy distintas, han impedido la incorporación de este tesoro para el logro de una escultura superior de insospechada

* Charles Despiau: (Mont-de-Marsan, 1874-París, 1946) Escultor francés. De 1907 a 1912 fue ayudante de Rodin. Destacó, sobre todo, como retratista, con un estilo que conjuga delicadeza y vigor expresivo (*Dama de la nariz puntiaguda*). <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/d/despiau.htm> Imagen: <http://www.bluffton.edu/~sullivanm/virginia/richmond/vamuseum/sculpture.html>

¹⁰² Ibidem p. 124.

¹⁰³ Idem p 124.

originalidad. Las escuelas de escultura no se aventuran todavía a tomar como modelo las obras de notables artistas populares como la alfarera oaxaqueña Rosa Real o la judera capitalina Carmen de Caballero. Los artistas que individualmente se han atrevido a esas experiencias, como Ortiz Monasterio, Vicente Castillo Oramas o el inglés Henry Moore, han logrado resultados alentadores.¹⁰⁴

Gracias al movimiento artístico posrevolucionario, y el poder de la pintura mural, se dio el fenómeno de afluencia de artistas extranjeros al país, principalmente latinoamericanos, también después de la guerra civil española y las guerras mundiales sucedía lo mismo. “De esta guisa, puede advertirse, de unos años a estas fechas, la afluencia, en México, de jóvenes artistas procedentes de ambientes distintos, cuando no remotos; atraídos, como por un espejismo, por la aureola universal de un arte que siendo, de todas las escuelas contemporáneas, el de más fuerte acento nacional, es, a la vez, y por lo mismo, el de lenguaje más audible”.¹⁰⁵

Ejemplo de ello fue la llegada de varios artistas, entre ellos Francisco Zúñiga.

Fueron tres extranjeros radicados en México quienes acentuaron la preocupación por el neorrealismo: los colombianos Rómulo Rozo* y Rodrigo Arenas Betancourt** (1919) y el costarricense Francisco Zúñiga (1013). No encontrando en su tierra natal campo propicio para expresar su emoción solidaria y vigorosa, Zúñiga se refugia en México desde 1939... realizó el monumento a la Fecundidad, la Cosecha y el Trabajo que permitió apreciar su total identificación con el realismo nacionalista de raigambre vernácula.¹⁰⁶

¹⁰⁴ TIBOL, Raquel, *Historia general del arte mexicano*, editorial Hermes, S.A. México, 1964. p. 200.

¹⁰⁵ NELKEN, Margarita. *Escultura mexicana contemporánea*. Ediciones mexicanas, México, 1951. p. 23.

* Rómulo Rozo. (1899-1964). Nació en Bogotá, Colombia, el 13 de enero, hijo de padre italiano y madre chibcha. Inició su enseñanza en la Academia de Bellas Artes de su ciudad natal. Pasó a París donde continuó estudiando con Bourdelle y más tarde viajó a Madrid, en donde siguió sus estudios entonces con Victorio Macho. Llegó a México en 1831, época de intensa creación artística... ejecutó su escultura titulada Pensamiento. En su obra se combinan la fuerza, la sensibilidad y la ternura en estructuras geométricas de atinadas síntesis si bien hay una gran diferencia entre su escultura monumental y la de pequeñas dimensiones, pues en la primera hay la búsqueda de los valores prehispánicos y en la segunda, una inclinación hacia Maillol y Bourdelle. Información extraída del Diccionario de escultura mexicana del siglo XX de Lily Kassner.

** Rodrigo Arenas Betancur, escultor colombiano nacido el 23 de octubre de 1919 en El Uvital, área rural del municipio de Fredonia, Antioquia. Muere en el año de 1995. Es uno de los escultores más famosos de Colombia y América. Muchas de sus obras son monumentos públicos. Fue uno de los artistas colombianos más prolíficos y apreciados nacional e internacionalmente. Sus bronce se caracterizan por ser gigantes, melodramáticos y espectaculares; se encuentran en ciudades a lo largo y ancho de la geografía colombiana. Tres ejemplos muy destacados de sus trabajos son: Bolívar Desnudo de Pereira, Monumento a la Vida en el Centro Administrativo La Alpujarra en Medellín, El complejo Lanceros del Pantano de Vargas_cerca a Paipa que es la escultura más grande de Colombia. Información extraída de http://es.wikipedia.org/wiki/Rodrigo_Arenas_Betancourt

¹⁰⁶ TIBOL, Raquel. Loc. Cit. p. 222.



15. Monumento a la Raza de Arenas Betancourt en bronce y concreto, 38 m de alto. Localizado en el Centro Administrativo de La Alpujarra en Medellín. 16. Y *El Beso*, de Romulo Rozo, 1932. Yeso, 64.4 x 33.9 x 39 cm.

Al considerar que la escultura monumental se trabaja en equipo, podríamos afirmar que fue parte fundamental para que los escultores reunieran sus afinidades e influencia el uno del otro al estar trabajando o el hecho de observar el trabajo de ellos mismos. Pues es difícil sobrevivir solo como escultor. De los primeros grupos de escultores fueron: “Un grupo encabezado por Fidias Elizondo, Ignacio Asúnsolo^{***} y Juan Olaguíbel compartió la general inquietud por un arte monumental de elocuencia cívica, servicio público y raíces nacionales”.¹⁰⁷ Estos artistas son conocidos por sus obras públicas o monumentales.

A manera de conclusión podríamos afirmar que desde el inicio de la escultura, mencionando los escultores que formaron el estilo escultórico de la EME, se inició con José de Creeft que heredó la pauta de realismo. José de Creeft influye a Maillol y Despeau que también mantienen la constante de realismo. Maillol estaba influido por Rodin que aunque rompió con lo academicista siguió conservando la constante de realismo, un realismo figurativo.

En este apartado se mencionó a los escultores que influyeron a los artistas que más tarde fundarían la EME, pero que no son necesariamente los fundadores de

^{***} Ignacio Asúnsolo (1890-1965) Nació el 15 de marzo en la Hacienda de San Juan Bautista, Dgo. En 1904 ingresó al Instituto Científico y Literario de la ciudad de Chihuahua, donde tomó clases de escultura con el italiano Pellegrini. En 1911 los escultores de artes plásticas de la Escuela Nacional de Bellas Artes protestaron contra el sistema de enseñanza y la Sociedad de Alumnos de Pintura y Escultura decidió irse a huelga. El Director Antonio Rivas Mercado dictó orden de expulsión contra los huelguistas, entre quienes figuraba Ignacio Asúnsolo. En 1919, pensionado por el gobierno, viajó a Europa y se instaló primero en Madrid, después se trasladó a París donde ingresó. Conoció a Maillol, Charles Despiau, Antoine Bourdelle y Pablo Picasso, de quienes recibió perdurable influencia. Rompió con la escuela académica afrancesada y se vinculó a la plástica que surgió con al Revolución. El 4 de Julio de 1949 asumió la Dirección de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM. Información extraída de Kassner, Lily. *Diccionario de escultores mexicanos del siglo XX*. CONACULTA, México 1997.

¹⁰⁷ Ibidem p. 200.

la EME, pues más adelante en el apartado 1.5.2. Escultores de la EME se mencionará la biografía y obra de los fundadores de la EME.

1.5. La Esmeralda (Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado)

Hablar del nacimiento de una escuela es hablar del surgimiento de una academia, de un discurso, de un aprendizaje. En el capítulo anterior mencioné que el oficio de escultor en la mayoría de los casos se trabaja en equipo, y esto se soluciona con la formación de gremios (por llamarlo así).

Para demostrarlo tenemos que considerar primero qué es lo que, de manera general, constituye una escuela. Se puede considerar a partir de un grupo de productores representados y administrados por una misma galería o promotor, o de la característica común de haberse formado en igualdad de circunstancias bajo la tutela de un maestro que, por ende, se le atribuye la calidad de genio (La escuela de Rafael o de Rodin).¹⁰⁸

Y este fue el caso de la Esmeralda, un conjunto de escultores que coincidieron en algunas características en común bajo la influencia del mismo escultor que en este caso es José de Creeft.

En el subcapítulo de Escultores que influyen en la EME se mencionó que tres de ellos que formarían más tarde parte de la EME estuvieron influidos por las enseñanzas y teorías del escultor José de Creeft. Podemos observar que eso fue fundamental para la constitución de la Escuela Mexicana de Escultura.

Antes de la Escuela Mexicana de Escultura solamente existían las obras del siglo XIX, dentro de la Academia donde era limitada como escultura. Como no tuvo relevancia, la escultura de ese momento no trascendió. “Llegó a estimarse en la Academia a la escultura clásica como la única digna de ser imitada. Salvador Moreno ha recogido esta idea en otra de sus obras dedicadas al siglo XIX: un siglo olvidado de escultura en México”.¹⁰⁹ La Antigua Academia de San Carlos respetaba los lineamientos de una escultura académica.

“Una escuela no se compone únicamente de los que la preceden o guían. Y la fuerza de su acento vernáculo, no consiste tampoco en desconocer corrientes extrañas que pueden venir a enriquecer el propio caudal”.¹¹⁰ La Escuela de Talla Directa no se hubiese dado sin la existencia paralela de lo que era en ese momento la Antigua Academia de San Carlos. Porque la EME surge como un taller libre antiacadémico, de lo que en ese momento impartía la Academia de San Carlos.

¹⁰⁸ REYES, Alfonso. Op. Cit. p. 18

¹⁰⁹ ARTEAGA, Agustín y Enrique Franco. Op. Cit. p. 117.

¹¹⁰ NELKEN, Margarita. Op. Cit. p. 37.

Cuando nace un nuevo movimiento artístico o corriente dentro del arte, es cuando rompen con lo que estaba impuesto por la Academia (por lo que todos deben aprender), ejemplo de eso fueron las vanguardias o ismos. Proponer algo nuevo que vaya en contra de lo establecido, la nueva corriente va en contra de la anterior “... la historia del arte es una constante de rompimientos y establecimientos de convenciones, que surgen de esos mismos rompimientos, en tanto el experimento se vuelve una nueva forma y se establece”.¹¹¹ Aunque esto no fue el caso de la Escuela Mexicana de Escultura.

El concepto de Escuela Mexicana de Escultura es un concepto que no surge por llevar la contracorriente a alguna otra Academia pasada o vanguardia como ocurría en Europa, simplemente es un concepto que nace de un momento histórico en que dentro del arte se manifiestan coincidentes características entre varios artistas. “La Escuela Mexicana de Escultura es un concepto que se generó hace poco más de una década para explicar un concepto plástico que presentó características particulares en la primera mitad del siglo XX”.¹¹² Ningún escultor perteneciente a esa época se preocupó en definirlo.

“Más no hay escuela, ni etapa en Escuela alguna que surja por generación espontánea. Por muy desligada que esta escultura mexicana de hoy parezca estar de la que señala las etapas iniciales del arte de Nueva España, la línea de ascendencia no se trunca”.¹¹³ Nelken menciona que la Escultura Mexicana no está tan desarticulada de los antecedentes de escultura en México, que el arte de la Nueva España tiene alguna línea que las liga. Se puede asegurar que una herencia de la Escuela de Nueva España es la talla en madera, porque la piedra es de herencia prehispánica, pero la madera fue un material primordial en la escultura iconográfica durante la Colonia. Entonces la técnica de talla en madera tenía mayor importancia para los Españoles en el viejo mundo.

Retomando el nacimiento de La Esmeralda. Antecede que Bracho y Ruiz están becados en Europa como mencioné en párrafos anteriores. Ruiz aprende mucho de los escultores que le influyeron y regresa a México a fundar una escuela de Escultura. Reyes dice: “Mientras Bracho permanece en Europa, Ruiz regresa a México y logra materializar sus anhelos (¿de ambos?) al fundar la Escuela de Talla Directa y Escultura (10 de marzo de 1927)”.¹¹⁴

¹¹¹ ECHEVERRÍA, Carlos Francisco. *Francisco Zúñiga*. Introducción de Carlos Francisco Echeverría, Ediciones Galería de Arte Misrachi, México, 1980. p. 20.

¹¹² ARTEAGA, Agustín y Enrique Franco. Op. Cit. p. 115.

¹¹³ NELKEN, Margarita. Op. Cit. p. 12.

¹¹⁴ REYES, Alfonso. Op. Cit. p.15.

Los propósitos de Ruiz consistían en reencontrar la escultura contemporánea con su antecedente prehispánico, despertar la capacidad aletargada de los tallistas para que, a partir del conocimiento de los materiales, pudieran crear un lenguaje nuevo y vigoroso, y cancelar el sentido academicista del modelado, “desechando los contactos europeos [...] obedeciendo única y exclusivamente al deseo del engrandecimiento de nuestro más puro arte popular”.¹¹⁵

Un concepto de Escuela Mexicana de Escultura señalado por Reyes es el siguiente: “Podemos considerar que es aquí donde comienza la búsqueda consciente de una nueva manera de producir escultura. También es la Escuela de Talla Directa y Escultura el punto de convergencia de diversas personalidades, modos de pensar y maneras de crear, que a partir de su diversidad buscan ese objetivo común de la renovación artística”.¹¹⁶ En contra de la escultura academicista que planteaba la Antigua Academia de San Carlos, la Escuela de Talla Directa y Escultura propone una talla más libre, y se puede observar en la temática, por ejemplo: maternidades (concierta expresión como pariendo o tristes), parejas, héroes nacionales, niños, retratos de mujeres o de personajes civiles (gente trabajando), temáticas prehispánicas (dioses aztecas), etcétera.

Pero ¿cómo se funda la Escuela?, ¿quién solventa los gastos de la misma? Recordemos en el capítulo de contexto político-cultural la personalidad de José Vasconcelos:

En forma paralela el apoyo otorgado al muralismo y a las escuelas al aire libre Vasconcelos impulsó la escultura; más tarde se fundaría la Escuela de Talla Directa. Gracias a los nuevos vientos ideológicos, se sintió la necesidad de revivir antiguos sistemas de trabajo y de incorporar a la enseñanza las técnicas artesanales, tradicionales, de la talla directa en piedra.¹¹⁷

Vasconcelos primero crea las escuelas al aire libre en diferentes estados de la República Mexicana, posteriormente la Escuela de Talla Directa, en la capital del país. Que como su nombre lo dice la técnica más usada es la talla directa en piedra. La temática que siguieron fue la nacionalista, porque mostraron una preocupación por los temas sociales, que inclusive llevó a algunos escultores a formar parte de las revueltas en la revolución.

¹¹⁵ Idem p. 15

¹¹⁶ Ibidem p. 16

¹¹⁷ KASSNER, Lily. Op. Cit p. 112.

Pero este crecimiento acelerado en la pintura, la conformación de un movimiento, englobado en el término de Escultura Mexicana de Pintura, el surgimiento de las Escuelas al Aire Libre, o el surgimiento de la llamada Contracorriente no es suficiente para explicar el desarrollo de la escultura en esos años. Los escultores participan de esas transformaciones al nutrirse de esos lenguajes nacionalistas...Desde 1925 hasta 1949, la escultura seguirá estas propuestas estilísticas. Las temáticas nacionalistas y las preocupaciones sociales no le serán ajenas. A diferencia de algunos pintores, los escultores si participaron activamente de los movimientos revolucionarios. Sus preocupaciones por la vida social se permearán en sus obras.¹¹⁸

La escuela que se menciona en la cita anterior fundada por Guillermo Ruiz, años posteriores se transformó en la ENEPEG (Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado, conocida como La Esmeralda por el sitio donde se instaló.

Los intereses de esta escuela desde un inicio fueron los siguientes: "...se fundó la Escuela de Escultura y Talla directa, en la cual el maestro Guillermo Ruiz impulsó el tratamiento directo de la piedra y acogió de preferencia a los canteros, de acuerdo con la teoría "de que, como en los tiempos prehispánicos, ellos eran "los verdaderos artistas".¹¹⁹ Guillermo Ruiz tuvo la visión de ver los beneficios de los canteros, los expertos en tallar piedra, bien la escuela lleva el título de "Talla directa", que dio nombre a una técnica de la escultura, en ésta sabemos que existen diversas técnicas como bronce a la cera perdida, repujado, modelado en barro, inclusive talla en madera, pero la talla prioritaria de la escuela fue la talla en piedra.

La Esmeralda primeramente llamada Escuela de Escultura Libre y de Talla Directa se ubicó en un convento: "La sede de la escuela, en el patio del viejo convento de la Merced, ve surgir a estos nuevos valores. Así como Ignacio Asúnsolo, el reto para los escultores era entrar en la órbita de la estructura política. Sin duda la escultura monumental fue su primordial objetivo".¹²⁰

Otro concepto de la Escuela Mexicana de Escultura lo sostiene Arteaga: "El concepto de Escuela Mexicana de Escultura se explica a partir de las obras generadas por un grupo de artistas, que en un momento determinado de la historia del arte mexicano coinciden en preocupaciones y propuestas. Pero como todo concepto, es producto de quien lo analiza y lo produce".¹²¹ Este concepto esta

¹¹⁸ ARTEAGA, Agustín y Enrique Franco. Op. Cit. p. 112.

¹¹⁹ LUNA, Arroyo Antonio. Op. Cit. p. 55.

¹²⁰ Idem p. 112

¹²¹ Ibidem p. 115

basado en que un grupo de escultores coinciden en los mismos intereses y temáticas.

El nombre de Escuela Mexicana de Escultura se dio a través del estudio del movimiento artístico que generó la revolución en busca de un nacionalismo a través de obras de arte. Pues la EME no fue un movimiento que haya sido postulado, ningún artista lo tituló. “Sería injusto pensar que en la primera mitad del siglo XX conceptos como Escuela Mexicana, Renacimiento Mexicano o Muralismo hayan sido producto acuñados por los artistas”.¹²²

Durante el gobierno de Plutarco Elías Calles se fundó la escuela. “en 1927 surgió por el lado de la escultura una escuela similar: La Escuela Libre de Escultura y Talla Directa, que por espacio de diecisiete años dirigió su fundador, el escultor Guillermo Ruiz”.¹²³ Este fue el primer nombre de la Escuela, posteriormente cambiaría a ENEPEG (Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado) esto es cuando la absorbe el INBA.

Guillermo Ruiz al fundar la escuela tendría que reunir un equipo de trabajo, referido a la parte administrativa, y profesores, quedó así:

Para estos fines se destina el claustro del exconvento de la Merced. En primera instancia Ruiz se rodea de un personal compuesto de obreros y maestros calificados: Antonio Acevedo Escobedo, ayudante del director, taquimecanógrafo, bibliotecario; Luis Albarrán Pliego, jefe del taller de fundición artística; Andrés Romo, talla en madera; Bruno Chávez, ayudante de Ruiz en talla en piedra; Salvador Solorio, carpintería; Eucario Olivera, herrería; Ángel Posada, ayudante en carpintería; Enrique García, ayudante de herrería; Enrique Martínez, modelado y ayudante del director.¹²⁴

Estos datos se corroboran con lo que Kassner dice: “Su creación de mayor trascendencia histórica y social es la fundación de la Escuela de Escultura y Talla Directa, iniciada en 1927 en un patio del exconvento de la Merced”.¹²⁵

La experiencia adquirida en Europa por Guillermo Ruiz dio rápidamente frutos a su regreso a México. Su respuesta a todas estas interrogantes y demandas se concentraron en una sola acción de la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa.¹²⁶

¹²² Ibidem p. 120

¹²³ Ibidem p. 121.

¹²⁴ REYES, Alfonso. Op. Cit, p. 16.

¹²⁵ KASSNER, Lily. Op. Cit p. 124.

¹²⁶ Ibidem p. 125.

Ruiz tuvo una gran trascendencia dentro de la EME. “Guillermo Ruiz fue maestro de los más importantes escultores de la generación que empezó a destacarse a partir de 1930... Fue director, durante 17 años, de la Escuela de Talla Directa, misma que pasó a ser después La Esmeralda.”¹²⁷

Como se citó en el primer capítulo, en la época inicial del movimiento renovador escultórico que surge después de la Revolución mexicana, los artistas que la conformaron, a la EME guardaron entre ellos semejanzas: participaron en movimientos sociales, políticos y culturales afines, lucharon por lograr rompimientos académicos y por una renovación de las enseñanzas.¹²⁸ Así se explica el prestigio nacional e internacional que alcanzó la Esmeralda:

“...conviene destacar, entre los artistas en ciernes, o ya en sazón, que vienen a pedirle a México normas inspiradoras, el número crecido de escultores dentro centro y sudamericanos. Número, desde luego, infinitamente más breve que el de esos “veteranos” que, en San Miguel de Allende, o en la capitalina Escuela de Esmeralda, repiten la avalancha periódicamente vertida sobre París; pero número que, no obstante su relativa parquedad, es más consistente que aquél, si a sus consecuencias nos atenemos”.¹²⁹

¹²⁷ KASSNER, Lily. Op. Cit p. 41.

¹²⁸ Ibidem p. 83

¹²⁹ NELKEN, Margarita. Op. Cit. p. 23.

1.5.1. Principales características

En el subcapítulo anterior mencionámos cómo se formó la escuela, en que circunstancias, los medios administrativos y apoyo político. Ahora mencionaremos las características de la escultura.

Se habla de las principales características de la EME, partiendo de dos ramas. “De esta forma, el movimiento escultórico analizado en este capítulo se dividió en dos grandes vertientes: la escultura monumental y la de pequeño formato”.¹³⁰ En el siguiente apartado titulado los escultores de la EME mencionaremos a detalle quiénes trabajan esas dos modalidades.

Una característica de la escultura de esta institución es el realismo, en el sentido de las formas modeladas, por ejemplo de la figura humana femenina:

... los artistas seguidores de la corriente realista guardan también un común denominador. Por lo general manejan el tema de la figura femenina de vastas proporciones, de cuerpos achaparrados, como una lección de volúmenes sintéticamente concebidos. La manera de resolver las posturas de estas modelos femeninas son diversas: ya sea de pie, en cuclillas, sentadas o recostadas. La forma humana se exagera y la anatomía cobra dimensiones grandilocuentes. Los pies y las manos son anchos, no trabajados con excesivo detalle, sino más bien insinuados; los rostros son compactos, suavemente angulosos. Otros temas socorridos son la maternidad, la adolescencia, la pareja o los grupos escultóricos de dos figuras femeninas.¹³¹

La descripción mencionada anteriormente fue el patrón que la mayoría de los escultores tenían en sus piezas. Si lo valioso de la temática era realzar la gente campesina con rasgos indígenas:

Los artistas mexicanos al asumirse como tales, volvieron sus ojos a su entorno inmediato y a un pasado mítico. La belleza y el drama de lo campesino y lo pueblerino fueron lentamente inundando muros y esculturas con sus imágenes. La relación con el campo, para la cultura mexicana de las primeras décadas del siglo XX, era sumamente fácil si entendemos que nuestro país tenía apenas una insipiente urbanización.¹³²

Kassner dice de la EME: “La Revolución Mexicana trajo a la plástica una revalorización étnica y social, formal y antropológica. Los volúmenes rotundos, el físico achaparrado, las grandes y toscas manos y pies, los trajes típicos y

¹³⁰ KASSNER, Lily. *La figura en la escultura mexicana*. Banereser, México. 1986. p 50.

¹³¹ *Ibidem* p. 83

¹³² ARTEAGA, Agustín y Enrique Franco. *Op. Cit.* p. 116.

costumbristas, la identificación corporal indígena, todo ello expresaba los contornos formales de una tendencia realista y nacionalista”.¹³³

La escultura mexicana realmente encontró su afirmación dentro de esa búsqueda nacionalista: “La escultura mexicana de todos los tiempos ha sido vigorosamente afirmativa, imperiosas sus formas y congruentes en el sentido material y espiritual con la clase que imprime su sello a la cultura”.¹³⁴

Monteforte menciona las fases por las que atravesó la escultura mexicana: “La última etapa de la escultura no se comprendería sin una tentativa división en cuatro ramas: la realista plenamente figurativa, la neorrealista plenamente figurativa, la neorrealista con tendencias abstractas, la expresionista y la abstracta”.¹³⁵ En la escultura que producía la EME era realista-figurativa.

Esta es la opinión de Arteaga respecto a las de la EME: “Estas características de orden temático y formal fueron definidas tomando en cuenta dos aspectos: la búsqueda de identidad que la sociedad mexicana en general expresó durante varios siglos a partir de la conquista española, y el sustrato precolombino que ha prevalecido a lo largo de toda nuestra historia”.¹³⁶

México es una cultura con gente mestiza, fuimos seres humanos prehispánicos pero nos colonizaron, y esa es una característica distintiva de nuestra cultura. “Conocemos a nosotros mismos con nuestras diferencias y contrastes, con nuestra historia particular y como producto de una mezcla, fue quizás el descubrimiento más importante que haya hecho nuestra cultura”.¹³⁷ Y eso hace muy fuerte la insistencia en buscar una identidad nacional. Esto fue logrado por el arte de este periodo.

Si hubo un avance en cuanto a la expresión de la escultura mexicana, de antes del movimiento de la EME, pues las esculturas eran de tipo clásica, y en la EME realmente se halla una tipología: “La evolución hacia los lenguajes vanguardistas de la escultura mexicana se da dentro de un escenario que favorece el reconocimiento de las tipologías nacionales, encontrando en la fisonomía del indígena el arquetipo tan buscado desde el siglo XIX, donde las imágenes de los indígenas rebeldes se confunden con las esculturas clásicas”.¹³⁸

¹³³ KASSNER, Lily. Op. Cit. p. 85.

¹³⁴ MONTEFORTE, Toledo Mario. Op. Cit. p. 254.

¹³⁵ Ibidem p. 232

¹³⁶ ARTEAGA, Agustín y Enrique Franco. Op. Cit. p.115.

¹³⁷ Ibidem p. 115.

¹³⁸ Ibidem p. 128.

La historia del arte mexicano está definida por un nacionalismo y una búsqueda de identidad que tienen hendeduras tan profundas que es necesario indagar en la época precolombina, pasar por la Colonia y llegar al México independiente para establecer prolegómenos satisfactorios de interpretación en el México moderno.¹³⁹

Podríamos afirmar que el nacionalismo, es el eje directriz o la causa que impulsó el nacimiento de dicha escuela. En cuanto a la técnica, la obra se caracteriza por: “La simplicidad de las formas y la expresividad contundente afectó de igual manera a la escultura, aun cuando pudo presentarse a malas interpretaciones, ya que se pensaba en ella de manera descontextualizada, sin importar su sentido de culto ni su tradición en cuanto a producción plástica”.¹⁴⁰ Es por eso que la consideran figurativa.

La opinión de Reyes, es que los escultores que cita a continuación son los que más aportaron en técnica y propuesta escultórica al movimiento de la EME: “Posteriormente, se incorporan Oliverio Martínez y Luis Ortiz Monasterio. ... (este último)... ha consolidado el puesto más relevante en la historia actual del arte mexicano por su definido sentido nacionalista, rico en formas y posibilidades técnicas, ha producido en piedra, madera, bronce y terracota”.¹⁴¹

Hablando de las formas, el volumen, y los bultos dentro de la talla directa, la técnica era la siguiente:

En México, trabajaron con estas ideas, en diferentes etapas, Luis Monasterio y Carlos Bracho, Guillermo Ruiz y Rómulo Roza en la escuela de talla directa. En aquel tiempo, realizaba la escultura dentro del material, como bloque cerrado o redondo, con insistencia frontal, dándole después la vuelta intentando integrar todos sus lados dentro de las formas cúbicas, esféricas o cilíndricas virtuales, según el término de Cezanne. (Vigencia de la figura humana, Francisco Zúñiga)¹⁴²

Al producir este tipo de escultura realista-figurativa se utilizaban formas en bloques cerrados o redondos, con más insistencia en lo frontal. Era una solución técnica ante el material de la piedra. Este tipo de procesos técnicos son propios de esta etapa de la Escultura Mexicana. Es básico rescatar esta técnica, pues actualmente

¹³⁹ Ibidem p. 128.

¹⁴⁰ Ibidem p. 126.

¹⁴¹ REYES, Alfonso. Op. Cit. p. 16.

¹⁴² CORONEL, Juan y Lily Kassner, et al. *Francisco Zúñiga*. Ed. El Equilibrista México, Turner libros Madrid, México, 1994. p. 41.

casi ningún escultor la maneja, tal vez los escultores o talladores de escultores de esta etapa que aún viven la saben.

1.5.2. Escultores de la EME

En este apartado se hablará de los principales datos biográficos de los escultores de la EME, para ello nos basaremos en el Diccionario de Escultura del siglo XX de Kassner. De acuerdo con Arteaga los principales escultores de la Escuela Mexicana de Escultura son los que menciona en su libro de Maestros Fundadores. Y como se dijo anteriormente, las coincidencias de estos escultores radicó en la temática por retomar lo cívico a causa del movimiento posrevolucionario, las raíces nacionales como lo prehispánico y la técnica (talla en piedra o madera).

En la siguiente tabla comparativa podremos observar las generalidades de los escultores fundadores.

| Escultor | Origen fecha | Escuela de Formación | Técnica |
|------------------------|-----------------------------|-----------------------------|--------------------------------------|
| Guillermo Ruiz | San Luis Potosí (1896-1965) | ENBA Academia de San Carlos | Talla en piedra |
| Carlos Bracho | Veracruz (1899-1966) | ENBA y San Carlos | Talla en piedra |
| Federico Canessi | D.F. (1906-1977) | Academia de San Carlos | Talla directa en piedra y monumental |
| Ceferino Colinas | España (1901-1985) | Profesor de la Esmeralda | Talla en piedra |
| Juan Cruz Reyes | D.F. (1914-) | Academia de San Carlos | Talla en piedra |
| Mardonio Magaña | Michoacán (1866-1947) | Autodidacta | Talla en madera y piedra |
| Francisco Arturo Marín | Guadalajara (1907-1979) | Independiente | Talla directa en piedra y madera |
| Oliverio Martínez | Coahuila (1901-1938) | Escuela de Bellas Artes | |
| Luis Ortiz Monasterio | D.F. (1906-1990) | Academia de San Carlos | Talla directa en piedra |
| Ernesto Tamariz | Puebla (1904- 1988) | Academia de San Carlos | Talla en piedra |

Como se puede observar en la tabla seis de los escultores estudiaron en la Academia de San Carlos, tomando en cuenta que era una Academia muy apegada a la enseñanza clasicista, ellos buscaban la libertad en la escultura y la encontraron en la EME.

A continuación veremos de manera muy breve el principal trabajo de los escultores.

Guillermo Ruiz

Nació en Real de Minas, Mineral de Catorce, SLP, el 17 de febrero de 1894. En 1912 ingresó a la Academia Nacional de Bellas Artes (Academia de San Carlos). En 1924 se fue becado a Europa para perfeccionarse.

De todos los escultores aquí mencionados él es el más destacado porque fundó la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa en 1927, importante escuela de Talla en piedra.

En 1926, en París, trabajó la talla en piedra con José de Creeft y con Mateo Hernández, realizando esculturas de pequeño formato... En el mes de marzo del mismo año, gracias al apoyo de José Vasconcelos, fundó la Escuela de Talla Directa, institución que representó el impulso más coherente de la escultura moderna de México. Este organismo pasó a ser años después La Esmeralda, INBA, de la que fue director durante catorce años... La Escuela de Talla Directa abandonó todas las preocupaciones académicas y del clasicismo en general. Regresó a Europa, conoció las esculturas de Maillol y Despiau, las cuales influyeron en su realización escultórica... En 1940 fundó la Sociedad de Escultores de México, junto con Rómulo Rozo, Francisco Zúñiga y Juan Cruz Reyes, entre otros.¹⁴³

El movimiento escultórico de la EME pudo haber sido nulo o irrelevante, pero debe hacerse notar que México tuvo notables escultores o al menos los que lograron trascender a nivel internacional se gestaron en la Escuela de Talla Directa, lo que más tarde sería La Esmeralda.

Guillermo Ruiz como escultor fundador de una escuela enseñó todo su estilo y concepto formal a sus alumnos o discípulos. Ese discurso indígena expresado a través de las formas fue el que dio cuerpo o el eje central de la escuela. Alfonso Reyes dice:

1926-1929 es una etapa de búsqueda formal. Empieza a concebir obras con una marcada influencia de la escultura precortesiana, además de que tiene una clara intención por conseguir rasgos propiamente indígenas. Este momento corresponde a la fundación, a él debida, de la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa y al consecuente trabajo de obras talladas en piedra y en madera de las que tenemos pocos ejemplos.¹⁴⁴

Sabemos que los escultores tienen un proceso de desarrollo o maduración de su obra. Se inician con ciertas características hasta evolucionar, algunas veces llegan

¹⁴³ KASSNER 2ª ed. p. 237

¹⁴⁴ REYES, Alfonso. Op Cit. p. 130

a dominar el material, una vez controlado pueden esculpir y variar los tamaños de su obra. La mayoría de los escultores se inician con esculturas de pequeño a mediano formato y finalizan con majestuosas obras monumentales.

1932-1935. A este periodo corresponden las siete esculturas en piedra, de 3.50m de altura aproximadamente, que forman el Monumento a la Reforma; las impresionantes y elocuentes Plañideras y la monumental escultura tallada en cantera de José María Morelos en la Isla de Janitzio.¹⁴⁵



17. José María Morelos, se comenzó a construir en 1933, en lo más alto de la Isla de Janitzio. Mide 40 m. de alto.

De esta manera podemos observar que “Su tendencia artística fue figurativa y los materiales que utilizó fueron piedra y bronce”.¹⁴⁶



18.Las Planideras de 1932 y 19. Tanganxuan de 1937.

En las imágenes anteriores podemos apreciar dos temáticas diferentes del escultor. Por ejemplo la primera corresponde a su propuesta personal y la segunda corresponde a la temática que caracterizó a la EME, temas pre-hispánicos.

¹⁴⁵ Ibidem p. 130

¹⁴⁶ KASSNER 2^a ed. p. 238

Carlos Bracho

Nació en Cozautlán Veracruz en 1899. Este notable escultor ingresó en 1918 a la Academia de San Carlos.

Fue un escultor que al igual que Guillermo Ruiz estuvo influido por José de Creeft: “de 1923 a 1933 vivió en París, hacía talla directa en los talleres de Matero Hernández y José de Creeft... Dentro de la escultura se le sitúa en el realismo con influencia de modelos populares”.¹⁴⁷ También es un escultor destacado por una gran producción en cantidad de obra en París. Una de las más representativas es “el abrazo”. Como se observa en la siguiente imagen. Esta obra “El abrazo” talla directa de granito, es una obra de óvalo monolítico donde logró suscribir su teoría personal llamada aztequismo.



20. El Abrazo, obra del Escultor Carlos Bracho (1915-1920), en la terraza de la Sala de Consejo Técnico de la Facultad de Arquitectura-UNAM.

Según José Antonio González Liquen en la bibliografía de Reyes menciona que el aztequismo tenía en sus elementos distintivos la forma cerrada, síntesis de formas en un todo concluyente. Esta pieza es un germen de nueva y antigua expresividad.



21. Seno inútil, ca. 1948, talla, 56 x 43 x 39. Col. MAM, INBA.

¹⁴⁷ KASSNER, Lily. *Diccionario de escultura mexicana del siglo XX*. UNAM, México 1983. p. 50

Federico Canessi

Federico Canessi nace en México Distrito Federal. Por afinidades con las temáticas y las técnicas también se menciona como perteneciente a la EME. “En 1918 se inscribió en los cursos libres de la Escuela Nacional Preparatoria, y al mismo tiempo, estudió escultura en la Escuela Nacional de Bellas Artes... 1930, año en que fue nombrado maestro en la Escuela Central de Artes Plásticas (Antigua Academia de San Carlos), UNAM... Realizó también, tanto en México como en el extranjero, máscaras y diseño del vestuario y escenografía para ballet y teatro... Fue miembro fundador de la Academia de las Artes”.¹⁴⁸

Agustín Arteaga en el libro de Maestros Fundadores dice de Federico Canessi y de su obra: “Caballos de la conquista”, una pieza de síntesis y una capacidad de resolución sorprendente. Logra aglutinar en un solo trozo de madera los símbolos antagónicos de la iconografía moderna el tigre (ocelotl) y el caballo (recuérdese la idea indígena de la unión del jinete y el caballo).



22. Los caballos de la conquista, ca. 1955, talla 10 x 22 x 13 Col. Antonio Castellanos Basich.

Arteaga comenta que Canessi siempre reclamó producir una escultura de fuertes raíces y de fácil lectura pues era un arte público destinado al pueblo. Creía sinceramente que la escultura es el arte público por excelencia.

También dentro de la producción escultórica de Canessi, hay retratos como el *Retrato de Chilena* o de *la Doctora Ma. Eugenia Salazar*, que Arteaga los considera como homenajes a la belleza mexicana.

¹⁴⁸ KASSNER, 2ª ed. p.136

Ceferino Colinas

Ceferino Colinas nació en España en 1901. Sus estudios en arte los realiza en Madrid. Vino a México donde se conforma como escultor. “Discípulos de los escultores Miguel Blay y Fábrega, Miguel Angel Trillas y Ángel Ferrant... En 1918 ingresó a la Casa de la Moneda de España, donde trabajó como grabador hasta 1936... En 1939 llegó a México. Ingresó al Departamento de Bellas Artes de la SEP, como profesor de escultura y modelado de La Esmeralda, INBA, hasta 1941... En 1944 el INBA adquirió dos de sus esculturas en bronce: Maternidad y El centauro y la pita”.¹⁴⁹

A su llegada, el contacto con el arte mexicano lo influye profundamente en su concepción escultórica, produce un cambio en la temática y en tratamiento de su obra, la cual se diversifica. Esculturas que por el tema, características y tratamiento constituyen otra vertiente plástica, que pueden ser suscritas dentro de la escuela mexicana de escultura.¹⁵⁰

Reyes dice en torno a su obra: “Su tendencia artística fue figurativa y los materiales que utilizó fueron: piedra, bronce, cemento, mármol, marfil, metal y ónix”.¹⁵¹



23.Niños, piedra, 67 x 42.5 x 24.5 Col. Particular.

En esta pieza de Niños, observamos que las formas tienen aún influencia europea, y por lo tanto algo académica. Confluye con la EME por las temáticas, pues también esculpe mujeres mexicanas con símbolos o elementos de nuestra cultura.

En cuanto a la temática, se han seleccionado obras que ejemplifican esta concepción y tratamientos mexicanos, pero sin que deje de estar presente, en algunos casos, su formación

¹⁴⁹ KASSNER, 2ª ed. p. 179

¹⁵⁰ REYES, Alfonso. Op. Cit. p. 51

¹⁵¹ KASSNER, 2ª ed. p. 180.

española. Fruto de esta mezcla hispanomexicana son sus mujeres indígenas, mujeres mestizas, mujeres mexicanas arrodilladas, sentadas, con mazorcas de maíz, fruta o flores, con rebozos, de largas cabelleras trenzadas sobre su espalda o con niños pequeños.¹⁵²

Es un caso especial el de este escultor pues de los diez es el único de procedencia europea. Y aún con eso logró formar parte de la mencionada escuela.

¹⁵² REYES, Alfonso. Loc. Cit. p. 51

Juan Cruz Reyes

Nace en México en 1914. Por las técnicas también se incluye como maestro fundador de la EME. “Estudió en la Academia de San Carlos bajo la tutela de los maestros Fideas Elizondo e Ignacio Asúnsolo... Colaboró en la Escuela de Talla Directa, pasó a continuación a ser maestro de la Esmeralda. Colaboró con Asúnsolo en el Monumento a Obregón y en proyectos monumentales con Guillermo Ruiz... Su obra es realista con una fuerte influencia prehispánica. Trabaja en bronce, yeso y cerámica”.¹⁵³ Alfonso Reyes dice de él:

Juan Cruz Reyes quien, cronológicamente no pertenece a la generación, fue la clave en la búsqueda de nuevas posibilidades... Cruz Reyes se dedica, durante años, a colaborar en la realización de los principales monumentos de Ruiz, *Gertrudis Bocanegra*, *Tanganxuan* y *Morelos*, entre otros. De igual manera colabora en la educación de los artistas que los siguieron: Fidencio y Rosa Castillo, Rodrigo Arenas Betancourt, Alberto de la Vega y muchos más.¹⁵⁴

Agustín Arteaga distingue tres etapas evolutivas en la obra del maestro Cruz Reyes. Que la primera correspondiente a la Academia con un sistema tradicional de modelado y copia. La segunda consta de la exaltación nacionalista reflejada en monumentos públicos. Llamada la “gigantomaquia indigenista” por Carlos Mérida. Las obras representativas de esta etapa son *El hombre del perico*, *El anual*, y la *Mujer de piedra*.



24. Busto de Dolores del Río.
Cerámica policromada, 46 x 50 x 28.

Es evidente que el busto de esta actriz, asociada a la mujer mexicana, catalogada por sus rasgos faciales, es perteneciente a la EME.

¹⁵³ KASSNER, Lily. *Diccionario de escultura mexicana del siglo XX*. UNAM, México 1983. p. 89.

¹⁵⁴ REYES, Alfonso. *La escuela mexicana de escultura, maestros fundadores*, CONACULTA-INBA, México, 1990. p. 16.

Mardonio Magaña

Nace en Guanajuato en 1866. Él no es un escultor formado en academia, realmente de haber trabajado como conserje en la escuela de Pintura, él talla y empieza a producir escultura con cierta facilidad. Al respecto Kassner afirma: “En 1922 ingresó como conserje en la Escuela de Pintura al Aire Libre de Coyoacán, dirigida por Alfredo Ramos Martínez. De 1925 a 1928 inició sus primeros trabajos autodidactas de escultura, modelando en arcilla y barro tallando madera con una pequeña navaja... A partir del 1° de junio de 1932 fue nombrado profesor en la Escuela de Escultura y Talla Directa, a cargo de Guillermo Ruiz... Su tendencia artística fue figurativa y los materiales que utilizó fueron piedra y madera”.¹⁵⁵

Lo meritorio de este escultor es que haya logrado plasmar una forma auténtica principalmente con el discurso de ese nacionalismo que en ese momento producía la escultura nacional. Tanto fue logro que llegó a formar parte de la plantilla de maestros de la escuela de talla y considerado dentro de los diez maestros fundadores de la EME.



25. Vendedor de ollas, madera, 71.5 x 32 x 30 Col. INBA.

Lorena Zamora Betancourt en un ensayo acerca de Mardonio Magaña dice que el escultor logró plasmar en sus obras valores estéticos fuertemente identificados con la búsqueda de lo clásico indígena mexicano. Ella describe cómo empezó

¹⁵⁵ KASSNER 2ª ed. p. 9

modelando con el barro y tallando pequeños trozos de madera impulsado por experimentar el trabajo creador. Su trabajo comenzó a llamar la atención de los maestros de la escuela.

Zamora ubica lo distintivo de su arte con el carácter costumbrista. Él plasma en su obra una idea viva de su cotidianeidad. La obra que resaltó por habilidad creativa fue El bautizo o EL jarabe. También trabajó motivos como Vendedor de ollas, Campesino con yunta de bueyes o Mujer con canastas. Sus figuras aparentan ser burdas y primitivistas, pero demuestran una singular estilización, y el manejo de las proporciones prehispánicas de cuatro cabezas, que dan solidez a la forma y más importancia al personaje.

Francisco Arturo Marín

Nace en Guadalajara en 1907. Su formación como escultor comienza por trabajar con su amigo Canessi, y de allí el continúa esculpiendo.

En 1935 se recibió el médico cirujano en la UNAM... Tenía menos de veinte años cuando trabajó como ayudante de Diego Rivera en los murales de la SEP... Estudió talla directa con León Muñiz en 1931 y modelado con Luis Ortiz Monasterio en 1932... Fue gran amigo y colaborador de Federico Canessi; entre ambos realizaron la escultura en bronce *A los trabajadores de la Medicina*.¹⁵⁶

Si observamos las imágenes de su obra de pequeño formato se observa dramatismo, la dualidad del humano que vive entre la vida y la muerte causadas por el dolor y el sufrimiento. Es por ello que se considera expresionista. Sin embargo Kassner asegura que “Su escultura denota una gran libertad de creación, que en su época fue motivo de escándalo. Por otra parte, en contrapunto, también expresó el júbilo del amor y la alegría por la vida, llevándolas hacia formas de voluptuosidad escultóricas”.¹⁵⁷



26. El parto, bronce, 38 x 28 x 22 Col. Victoria Aceves y 27. Llanto, ónix, 38 x 35 x 35 Col Victoria Aceves.

Podríamos decir que son piezas figurativas, pero lo que las unifica con la EME es la coincidencia de temática; una mujer en el parto, y una mujer llorando. Continuemos observando esta constante en este apartado de los maestros fundadores.

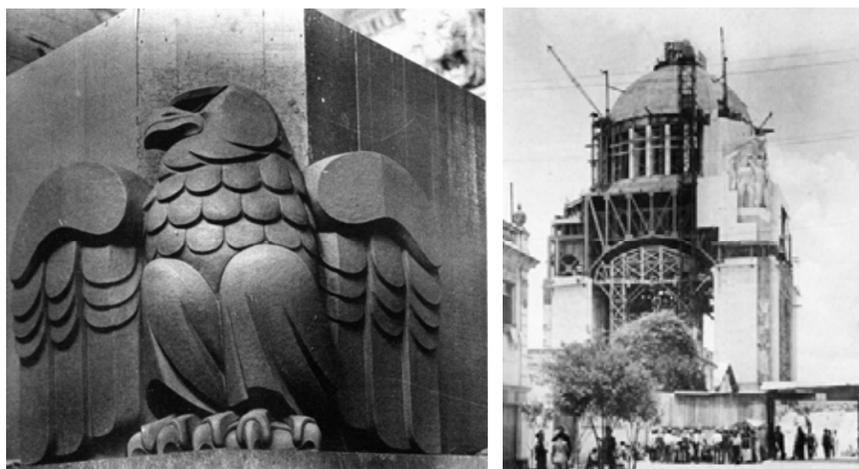
¹⁵⁶ KASSNER, 2ª ed. p. 21

¹⁵⁷ KASSNER, 2ª ed. p. 21-22.

Oliverio Martínez

Nació en Coahuila en 1901. Asistió a la Escuela de Bellas Artes y fue su maestro José María Fernández Urbina.

Su principal trabajo monumental es el Monumento a la Revolución en colaboración con el arquitecto Carlos Obregón Santacilia. Que incluían los cuatro grupos escultóricos (La independencia, Las Leyes de Reforma, Las leyes agrarias y Las leyes obreras) para las esquinas del citado monumento.¹⁵⁸



28. Águila para el Monumento a la Revolución, maqueta 1934.

De la obra de pequeño formato la más sobre saliente es Maternidad, Sueño, Duelo, y Gemelos. La principal característica son los rasgos de indígenas mexicanos, que muestran también en las esculturas realizadas por escultores de la EME.



29. Oliverio G. Martínez, (1901-1938), Maternidad, Bronce, 22 x 38.7 x 10.5 cm

¹⁵⁸ KASSNER, Lily. Op. Cit. p. 215

Luis Ortiz Monasterio

Nace en México Distrito Federal en 1906.

De 1920 a 1924 estudió en la Academia de San Carlos, donde sus principales maestros fueron Tovar, Domínguez Bello, Fernández Urbina e Ignacio Asúnsolo... Entró en contacto con las obras de Lehmbrock, Archipenko, Brancusi y Mestrovic... El arte prehispánico orientó sus primeras obras, que fueron de carácter figurativo... Su tendencia artística ha sido fundamentalmente figurativa y la mayor parte de sus trabajos los ha realizado en bronce.¹⁵⁹

Aunque Monasterio cursó en la Academia de San Carlos en aquella época sólo había escultores académicos, no había una preocupación por lo nacionalista. Monasterio menciona que su mejor maestro fue Asúnsolo.



30. El diseño del monumento es del Arquitecto José Villagrán García y las esculturas de Luis Ortiz Monasterio. México, DF. Y 31. segunda obra: El viento de 1932, mármol, 35 x 57 x 47, Col. Agustín y Elvira Montiel.

Reyes toma en cuenta a Ortiz Monasterio como uno de los fundadores de la EME. Considera que en aquel entonces en la Academia de San Carlos no había bases propias, los maestros eran buenos, malos, regulares, pero completamente académicos, no había ningún nacionalismo. Al existir estas circunstancias marca y exceptúa a su mejor maestro que es Ignacio Asúnsolo, de quien estuvo muy influido.

En su obra el viento es claro el ejemplo de esta marcada pauta de temas y formas prehispánicas, al igual que a los otros escultores, se le ubica perteneciente a la EME.

¹⁵⁹ Ibidem p. 255

Ernesto Tamariz

Nace en Puebla en 1904. Lo más destacable del escultor es:

En 1918 ingresó a la Academia de Bellas Artes de Puebla. En 1923 se trasladó a la capital del país y se inscribió en la Academia de San Carlos, UNAM; sus principales maestros fueron Sóstenes Ortega, Francisco Díaz de León, Arnulfo Rodríguez Bello e Ignacio Asúnsolo... A principios de los años treinta se asoció con el escultor Oliverio Martínez y juntos ejecutaron varios monumentos en la capital y varias ciudades de provincia... En 1940 practicó la docencia como maestro de escultores en la Academia de San Carlos, UNAM. Los materiales que utilizó fueron bronce, madera y piedra.¹⁶⁰

Según Agustín Arteaga, Ernesto Tamariz desde el comienzo de su carrera se incorpora como el más prolífero productor de estatuas y monumentos públicos. El carácter naturalista de su obra, de extraordinaria calidad por cierto, y la asociación con otros artistas cuyos principios contrastan abiertamente con el resto de los que conforman esta muestra... su obra íntima como en la más importante que realizó, el Monumento a los Niños Héroeos, en Chapultepec".¹⁶¹



32. Altar a la Patria y Monumento a los Niños Héroeos
1era Sección del Bosque de Chapultepec, México, DF
1952. Arquitectura Enrique Aragón E.
Escultura: Ernesto Tamariz.

De la principal obra de Tamariz tenemos Maternidad, Cabeza de Carranza, Monumento a los Niños Héroeos, e Infinita angustia. La temática coincide con la de los demás escultores, también se le considera de la EME.

¹⁶⁰ KASSNER 2ª. Ed. p. 310

¹⁶¹ REYES, Alfonso. Op. Cit .p. 18



33. Maternidad de
1943, mármol, 74
x 23 x 21. Col.
Ma. Teresa
Mascarúa Vda.
De Tamariz.

Podríamos decir que de la Maternidad es una pieza de volumen cerrado que compositivamente las formas anatómicas del cuerpo de la mujer están en armonía con los pliegues de la tela. Es un estilo muy de Tamariz el colocarla con las piernas flexionadas que a comparación de otros escultores de la EME las mujeres las colocan con las piernas firmes y rectas.

1.5.3. Zúñiga en la EME

Recordemos la finalidad de esta investigación. Se propone documentar la técnica utilizada por los escultores de la EME. Francisco Zúñiga formó parte de esta escuela. La obra de Zúñiga es ejemplo claro de lo que fue la Escuela Mexicana de Escultura. Influido por José de Creeft pero también de sus maestros como Guillermo Ruiz. “La Escuela Mexicana de Escultura ha visto fructificar todos sus esfuerzos y anhelos en la obra de Francisco Zúñiga. Discípulo de la generación de fundadores de esta escuela, Guillermo Ruiz, Carlos Bracho y Oliverio Martínez primordialmente. Francisco Zúñiga ha alcanzado el grado máximo de madurez de la escultura figurativa de carácter nacionalista”.¹⁶² Por la temática que maneja, indígena y prehispánica. Zúñiga fue uno de los escultores que realmente logró madurar la estética nacionalista, ese revalorar lo indígena a través de la escultura.

Zúñiga en una revista es mencionado como un verdadero alumno de la Escuela de Talla Directa y Escultura, realmente dominó los materiales de la talla. “En la revista Forma, sendos artículos dedicados a encuestar la situación de la escultura comparada con los avances de la pintura, así como otros dedicados a resaltar la tarea de alumnos y autores en la recientemente creada Escuela de Talla Directa y Escultura, motivaron profundamente a Francisco Zúñiga a interesarse particularmente por ese arte, y a involucrarse directamente con los materiales”.¹⁶³ Una de las principales preocupaciones técnicas de Zúñiga fue el manejo del material, llegar a manipularlo para poder reflejar en él el concepto formal del escultor.

Zúñiga cuando llega a México ya es un experto en la talla, realmente lo que le ayudó del contexto capitalino fue madurar la estética que proponía la EME en ese momento. “En 1936 Zúñiga llega a México, a su arribo se inscribe en la Escuela de Talla Directa y Escultura, donde permanecerá como alumno durante dos años. Su capacidad y talento son detectados inmediatamente por Oliverio Martínez quien lo integra al equipo que él dirigía para la talla de los grupos de su autoría que conforman el Monumento a la Revolución”.¹⁶⁴ Parte de la formación de Zúñiga tiene que ver con la intervención en el Monumento a la Revolución.

Zúñiga trabajó con escultores fundadores de la EME según Reyes en su libro de *Maestros Fundadores*, que juntos formaron parte de La Escuela de Talla Directa y

¹⁶² ARTEAGA, Agustín y Enrique Franco. *Segunda muestra de la colección Pago en especie, Francisco Zúñiga*, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, México, 1993. p.3

¹⁶³ Idem p. 3

¹⁶⁴ Idem p. 3

Escultura. “El discípulo más cercano de Zúñiga fue Juan Cruz Reyes, con quien comparte la titularidad del taller de maquetas y proyectos monumentales en la Escuela de Talla Directa y Escultura. Juntos ofrecen sus servicios al general Lázaro Cárdenas para la realización de esculturas públicas”.¹⁶⁵

La pauta que llevaban los escultores de la EME era el realismo socialista. Y es con Zúñiga cuando la escultura vuelve al realismo.

Ortiz Monasterio y Jorge González Camarena, empiezan a salirse un tanto de las inflexibles normas del realismo socialista a renovar las formas. Pero es Francisco Zúñiga, un gran escultor, el que unos años después vuelve por los fueros del arte realista y lo exime de la ortodoxia política. Con Zúñiga aprenden a trabajar casi todos los escultores que hoy integran el movimiento contemporáneo en sus diversas gamas”.¹⁶⁶

De esa circunstancia se desprende su trascendencia y renombre.

¹⁶⁵ Idem p. 3

¹⁶⁶ LUNA, Arroyo Antonio. Op. Cit. p. 57.

1.5.4. Trascendencia de la EME

Es fundamental preguntarse qué tanta repercusión o relevancia tuvo la EME. Para ello en este apartado consultaremos la opinión de Luna, Tibol, Nelken, Reyes, y Kassner. Lo relevante de esta Escuela Mexicana de Escultura para Nelken es lo siguiente:

Quizá la trascendencia real de la Escuela Mexicana estribe, por encima del valor intrínseco de sus propias manifestaciones, en los efluvios que despidе allende sus fronteras. Y, más aún que en la influencia directa de estas manifestaciones, de estas encarnaciones de su carácter profundo y permanente, en su actuación, a modo de “cabeza de puente”, de la producción toda del arte actual, en los diversos países del Nuevo Mundo.¹⁶⁷

Para Tibol lo valioso de la escultura mexicana es precisamente el genio popular. No hablamos de una escultura de difícil lectura, sino de un modelado y formas de lectura popular en el sentido de que realmente fue un arte del pueblo. “...los atributos de la escultura mexicana: el genio popular para las tareas de modelado, talla u organización rígida o móvil de los bultos y volúmenes”.¹⁶⁸

Es importante destacar que la EME no fue un movimiento que estableciera reglas o parámetros en algún escrito o manifiesto, como lo hicieron algunos movimientos de vanguardia en Europa. No contradecía un movimiento anterior.

La escultura careció de un movimiento precursor, firme y consecuente con un programa ideológico que contemplara de manera simultánea, técnicas, estilos y tendencias artísticas; de ahí que en lugar de ser un movimiento colectivo, valioso y resuelto, acabara teniendo tan sólo los destellos de ciertas individualidades. Manuel Centurión, Ignacio Asúnsolo y Guillermo Ruiz compartieron la inquietud por un arte monumental público, cívico y nacionalista.¹⁶⁹

La Escuela Mexicana de Escultura fue un movimiento porque en ese periodo coincidió la colectividad de los intereses de los escultores reflejado en la temática posrevolucionaria y nacionalista. Compartiendo las mismas técnicas. Ahora bien, para Kassner los escultores Manuel Centurión, Ignacio Asúnsolo y Guillermo Ruiz fueron los que realmente lograron brillar de entre los escultores monumentales.

Y para Reyes es un movimiento que realmente existió: “Al principio de este texto hicimos dos consideraciones; una implicaba la duda existente entonces (1926)

¹⁶⁷ NELKEN, Margarita. *Escultura mexicana contemporánea*. Ediciones mexicanas, México, 1951. p. 23

¹⁶⁸ TIBOL, Raquel, *Historia general del arte mexicano*, editorial Hermes, S.A. México, 1964. p. 200.

¹⁶⁹ KASSNER, Lily. Op. Cit. p. 40

respecto a la calidad y representatividad del arte escultórico nacional (quizás aún vigente), y otra, que pretendía esclarecerla. Para lograrlo partimos del supuesto de que efectivamente existió La Escuela Mexicana de Escultura”.¹⁷⁰

En el libro de Reyes, Maestros Fundadores, coincide al comparar una tabla de datos, que seis de diez escultores nombrados fueron egresados de la Academia de San Carlos. Aunque trabajaron en las mismas temáticas y técnicas, ellos mismos nunca se reconocieron como movimiento organizado y con postulados, que en comparación con la pintura mural, esto fue una desventaja en contra de la EME. “Sí prácticamente todos estos artistas se forman en igualdad de circunstancias en la Academia de San Carlos, y si cronológicamente corresponden, al menos en cuanto a su época productiva, a una misma generación, entonces ¿por qué no se le reconoció como grupo?”.¹⁷¹

Los escultores de la EME carecieron de un líder o personalidades fuertes en la pronunciación de alguna teoría, lo cual para mí es extraño pues el producir escultura es trabajo en equipo, y de hecho así se construyeron los monumentos, entre varios escultores. Reyes tiene una posible respuesta a esta pregunta:

Por su parte, los escultores mexicanos del periodo posrevolucionario no lograron en modo alguno asociarse por falta de intereses comunes, políticos e ideológicos. Generalmente no manifestaron de manera abierta y organizada sus ideales estéticos o teóricos, y parecería que las rivalidades personales fueron más fuertes que la voluntad de búsqueda, amén de carecer de líderes.¹⁷²

El mismo autor observa una ausencia de líder en el movimiento: “Por otra parte, “el llegar tarde” a la conformación de la estética posrevolucionaria impidió que la escultura alcanzara su natural designio de vocera del grupo en el poder, lugar que ocupó desde un principio y de modo definitivo de la pintura. De esto deducimos dos problemas más: el descuido en cuanto a patrocinio por parte del Estado, y la falta de organización y liderazgo de los propios escultores para negociarlo”.¹⁷³

También se lo adjudican al poco consumo en el mercado del arte, como la nula promoción dentro de la galería: “Esto nos lleva a otra pregunta: si el Estado no promocionó a los escultores, ¿por qué no lo hizo alguna galería? La respuesta se aplica a ambos; a los galeristas no les interesaba la escultura “porque los turistas

¹⁷⁰ REYES, Alfonso. Op. Cit. p. 18

¹⁷¹ Ibidem p. 19

¹⁷² Idem p. 19

¹⁷³ Idem p. 19

no se la podían llevar en las maletas”, según lo afirmaron en la prensa en un sin fin de ocasiones los propios escultores”.¹⁷⁴

En conclusión Reyes termina mencionando:

Los escultores actuaron siempre de una manera gremial, a la manera antigua. Ejemplo de esto son las asociaciones que crean, donde se manifiestan como bloque, esperando resultados colectivos. También es cierto que los escultores carecieron de personalidades avasalladoras, no tuvieron dotes de líderes naturales, por lo general preferían la discreción del taller, lo cual contribuyó en gran medida a que no alcanzaran el apoyo absoluto que el Estado dedicó a los pintores.¹⁷⁵

Por todo lo mencionado anteriormente es primordial reunir los motivos y experiencias de dicha escuela de escultura con el objetivo de rescatarla y valorar lo que realmente se logró concretizar, y algo que propone este proyecto de investigación precisamente es documentar una técnica de talla en piedra que ha quedado en el olvido. Como menciona Antonio Rodríguez: “De todas las manifestaciones artísticas que en México nacieron con el proyecto cultural de la Revolución, la escultura fue la menos lograda”.¹⁷⁶

En conclusión podríamos decir que la EME fue un movimiento escultórico que surgió dentro del ámbito artístico posrevolucionario que a través de una corriente nacionalista buscaba revalorar a los héroes nacionales de guerras de Independencia y Revolución Mexicana.

La EME surge con el patrocinio y apoyo del gobierno bajo las condiciones que a esté convienen, en este sentido el movimiento escultórico se vió afectado porque esa fue una gran limitante. El escultor no se pudo expandir en una temática personal por la cual pudiera brillar. Que lo valioso fue que Francisco Zúñiga fue uno de los pocos que logró hacerlo. En este sentido el gobierno apoyó poco en comparación con la pintura mural. ¿Por qué el gobierno patrocinaría monumentos de héroes en las calles o plazas públicas? Porque era la manera en que apoyaban la escultura para dar una visión nacionalista del gobierno. Y por parte de la EME la intención era recuperar la talla de piedra por tradición prehispánica.

¹⁷⁴ Idem p. 19

¹⁷⁵ Ibidem p. 126.

¹⁷⁶ RODRIGUEZ, Antonio. *El bajo nivel de la escultura actual*, Diógenes. México, 9 de noviembre de 1951.

Se considera un movimiento porque varios escultores coinciden con las temáticas planteadas, y la técnica única y primordial que era la talla en piedra. Cuyas cualidades técnicas permitían el uso de volúmenes cerrados.

Es un movimiento genuino, pues no siguió las vanguardias europeas de aquella época. Se podría afirmar que de manera particular o individual a ningún escultor mexicano nunca interesó consolidarla como movimiento en algún tratado. Esto denota la tan marcada individualidad que el gremio de escultores tenían entre sí. Aunque la escultura monumental es de trabajo en equipo, los escultores no se preocuparon por ello. Esto nos hace pensar que el escultor solamente estaba para cumplir con su trabajo o encargo pero no mostró preocupación por trascender el movimiento. Los escultores no tenían los mismos conceptos que los moralistas de una defensa nacionalista.

Es por eso que sólo algunos escultores trascienden. La técnica de esta escuela es importante pues, fue un estilo de tallar piedra que utilizaron varios escultores, que hubo escuela y es necesario registrar dicho proceso, más aún cuando este se puede perder.

CAPÍTULO II

Dos escultores notables de la Escuela Mexicana de Escultura

Capítulo II. Dos escultores notables de la Escuela Mexicana de Escultura

2.1. Francisco Zúñiga. Biografía y trayecto artístico

Para hablar de Zúñiga nos basaremos en las aportaciones de Marcel Paquet, Juan Coronel, Lily Kassner, Luis Ferrero, Carlos Francisco Echeverría, y Alí Chumacero; todos estos autores han realizado escritos acerca de Zúñiga en sus múltiples libros y catálogos.

Francisco Zúñiga es más conocido como escultor mexicano, pese a ser costarricense. Cuando él llega a México el ambiente estaba impregnado de las ideas revolucionarias: “Francisco Zúñiga nació en San José de Costa Rica en 1912, es decir, dos años antes del estallido en Europa de la Primera Guerra Mundial. En la misma época, en México... comenzaba a introducirse en el período que va de la Decena Trágica a la victoria en las elecciones presidenciales del general Obregón y el asesinato de Pancho Villa”.¹

Zúñiga llega a México con una amplia experiencia en la talla de piedra, ya tenía el oficio de escultor formada durante su infancia. “Francisco Zúñiga nació en Costa Rica el 27 de diciembre de 1912; en ese tiempo los artistas de estas aptitudes tenían más oficio que vanguardia”.² Él creció con el oficio de su padre, su padre se dedicaba a tallar piezas para las tumbas o figurillas. Zúñiga crece ayudándole en el taller de su padre y ello facilita que llegara a México ya con el oficio de tallador.

Su trayectoria es muy amplia sus exposiciones individuales se presentaron en nuestro país como en Estados Unidos, Canadá, Europa, Japón y Brasil.

De las exposiciones colectivas las más importantes son: Arte de México en Alemania. II Bienal Internacional de Arte en México. Arte Mexicano Contemporáneo del Museo Nacional de Arte en Japón. Salón Nacional de Artes Plásticas de la Sección Anual de Invitados en el Palacio de Bellas Artes en México, y otros más.

¹ Paquet, Marcel. *Zúñiga, La Abstracción sensible*. El taller del equilibrista, México, 1989. p. 19

² CORONEL, Juan y Lily Kassner, et al. *Francisco Zúñiga*. Ed. El Equilibrista México, Turner libros Madrid, México, 1994. p. 13.

De las principales adquisiciones fueron: Museo de Arte Moderno de México, The Phoenix Art Museum en EUA., Fine Art Gallery en EUA., Museo de Middleheim en Bélgica, entre otros.

De los principales premios fueron: El Primer Premio Centroamericano de Escultura en 1935. El Primer Premio de Escultura en México en 1957. Primer Premio en la I Bienal Nacional de Escultura en México. Premio de Adquisición e la II Bienal de Escultura al Aire Libre en Bélgica. Y otros más.

2.1.2. Temática, análisis de la obra y aportaciones

La obra de Zúñiga es muy amplia. Le encargaron monumentos que realizó en colaboración con otros escultores. La temática principal dentro de su propuesta personal es la mujer indígena mexicana. Como hemos visto en la formación de Zúñiga como escultor cuando llega a México él dedicó tiempo de estudio a la escultura mesoamericana. En comparación con Gauguin como lo hizo en Tahití al pintar la gente aborígen de la isla, Zúñiga halló una conexión entre lo precolombino y lo indígena.

El indígena es su tema principal, en este caso la mujer mestiza, y todo lo que ella contiene lo tomó en cuenta para desarrollar: su ropa, vestuario, rasgos físicos, los peinados... etc. Al elaborar una pieza de piedra con forma de una mujer implica revalorar y dignificar a la indígena mexicana, el valor de esta “dignificación” se acentúa más cuando éstas son de piedra, pues como he mencionado en el capítulo primero que es de resignificancia la talla en piedra pues la escultura precolombina era de piedra.

La temática a la que nos tiene acostumbrados Francisco Zúñiga se refiere a mujeres mestizas, que por el tipo de indumentaria y rasgos étnicos pueden asociarse a las mujeres del sur, cuya corpulencia, rostros inmutables, desolados, de nariz recta, peinado característico y forma de usar el rebozo, se han plasmado en su obra como un modo particular de extraer belleza de las costumbres y actitudes femeninas.³



34. Mujeres chamulas. Grupo frecuentemente dibujado y esculpido por Zúñiga.

Por el hecho de haber radicado en México, Zúñiga encontró un gran discurso con la gente mestiza del sur, especialmente con determinados grupos étnicos como se menciona a continuación: “México le dio –es cierto-, el paisaje, los rasgos físicos y actitudes de las mujeres otomíes, de las oaxaqueñas, de las juchitecas, de las veracruzanas, de los indios de Pátzcuaro, de los chamulas, de los mayas y, -sobre todo-, arrestos para luchar por lo que él más anhelaba. También le dio nuevos

³ KASSNER, Lily. *La figura en la escultura mexicana*. Banereser, México. 1986. p. 85

ideales y las bases del arte popular y nuevos conceptos ideológicos, entre ellos los del arte integral.⁴ Estos nuevos conceptos ideológicos y bases del arte popular fueron las que hicieron que la escultura de Zúñiga trascendiera, pues a diferencia de los otros escultores de la EME con temáticas más nacionalistas, de héroes o de personajes de guerra de independencia; Zúñiga aportó con la temática de la mujer indígena, aunque está había sido ignorada. A nadie le había interesado hacer esculturas de indígenas, y más aún tomando en cuenta que era un sector olvidado por el sistema político-económico.



35. Francisco Zúñiga, Chamulas, litografía, 76 x 56 cm. 1981.

Al mencionar la representación en escultura de la figura humana me remite al valor que el humano tiene en el sentido de la existencia y función dentro de la sociedad cualquiera que sea ésta. Lo peculiar de la interpretación que Zúñiga le otorga a dicha representación es que la mujer fuera de una pose cotidiana que acostumbra en su comunidad, es que es la mujer fértil, dadora de vida, la mujer fuerte como la piedra. “Manifestación de su fuerte presencia en la vida cotidiana, poco a poco la figura femenina se vuelve el centro de atención. Expresión de fertilidad, tránsito de vida, primero, adquiere después otro sentido, se vuelve intensa, certera, sabia y resistente, semejante a la materia en que está parada”.⁵ Es aquí cuando cambia la visión de la mujer indígena relegada y olvidada. Es una mujer que vale porque da vida, es fértil, y eso es lo que él más enfatiza en la escultura, de manera simbólica la relaciona con la tierra, las montañas, en sí la misma vida.

Lo que se comprende de Zúñiga es que lo logra expresar un arte, que dignifica al personaje retratado. “Llevar esa fascinación, esa voluntad de expresión, al terreno

⁴ FERRERO, Luis. *Zúñiga*. Editorial Costa Rica, San José, 1985. p. 99.

⁵ CORONEL, Juan, Lily Kassner y Ariel Zúñiga. Op Cit. p. 30.

de la escultura, es aprovechar el carácter de un dilema vital para “lograr la plenitud de formas significativas”.⁶

Él logra sintetizar las formas de la mujer indígena con todas sus características. Más enfocado a la volumetría del cuerpo, haciendo una interpretación correcta de la cadera, los senos y el vientre.

...la obra del maestro Zúñiga: el tipo de indumentaria y rasgos étnicos nos recuerdan también a las mujeres del sur de México. La vestimenta, por lo general, está resuelta de manera muy sintética, apenas sugerida y pegada al cuerpo, como si no tuviera otra función que servir de apoyo para mostrar la corpulencia característica. El desnudo es manejado con toda vastedad posible, exagerando ciertas partes: caderas, muslos y senos. El pecho y el vientre permiten la realización de entrantes y salientes: sensibilidad para expresar el volumen y la masa, acción recíproca de elementos antitéticos; huecos y protuberancias, articulación rítmica de planos y contornos.⁷

Una cualidad del maestro es que elabora las figuras aprovechando la vestimenta o indumentaria de estas mujeres para hacer la composición más armónica en relación con composiciones geométricas (triangulares o trapezoidales), como veremos adelante en las imágenes de sus piezas.

Ahora, no solamente aprovecha la vestimenta, también al observar el lenguaje no verbal o corporal de las mujeres a través de sus posturas utiliza para la composición de sus esculturas que la mayoría son de bulto cerrado. “... de ese intento surgen figuras de pie, de cuclillas, sentadas o agrupadas, imágenes de la fertilidad, de la angustia, de la melancolía, de la soledad, resistentes a la miseria”.⁸(Conceptos sobre la escultura, Francisco Zúñiga) A continuación analizaremos la variedad de poses anteriormente mencionadas.

Siempre ha habido una dualidad en mis tendencias de trabajo; por un lado hacer algo que es más agradable, más estético, como una visión más alegre y tierna de la vida; y por otro lado una visión más melancólica, más pesimista. Esto produce por un lado figuras más sensuales, y por otro figuras más duras, más expresivas. Algunas tienen tendencias a ser más solicitadas, aquellas de composición más recia son de más difícil aprecio.⁹

Zúñiga logró proyectar la personalidad o animo de los personajes retratados, nos referimos a la psicología del personaje, aunque el lo nota como dualidad, podríamos afirmar que era su capacidad lograr una expresión en aquellas mujeres

⁶ Ibidem. p. 31

⁷ KASSNER, Lily. Op Cit. p. 86.

⁸ CORONEL, Juan, Lily Kassner y Ariel Zúñiga, Op Cit. p. 38

⁹ Ibidem. p. 39

de piedra o bronce. Y de acuerdo con ese estado de ánimo las piezas podían ser favorecidas por el espectador o no.

Ese modo particular de experimentar la realidad a la que se refiere Zúñiga él mismo la experimentó al formar su propio concepto formal referido a la mujer indígena, pues en México él vivió en el lugar adecuado y el momento preciso para formar este concepto.

Mi orientación conceptual se funda indudablemente en la tesis primera del proceso artístico, cuyos procesos formales pueden cambiar según el lugar y la época, más no la escultura. La escultura permanece ante todo escultura, cualquiera que sea su plan, técnico o figurativo, temático o teórico, para encontrar otros valores que son justamente su esencia, como voluntad de forma y expresión. Toda técnica, en este caso la escultura, constituye un modo particular de experimentar la realidad. De todo el rigor intelectual del cubismo, Brancusi sobre todo, hasta la forma pura de Arp, hay un desarrollo formal y lógico.¹⁰ (Vigencia de la figura humana, Francisco Zúñiga)

Las imágenes presentes son las más representativas de la obra de Zúñiga. Al menos las que se han influido a sus alumnos o seguidores. Porque en esta obra se notan las aportaciones de escultura de Zúñiga. “Esculpió innumerables veces mujeres en posición vertical, en la posición que se dice caracteriza al ser humano, la que lo diferencia de los animales”.¹¹ Como sus Soledades de pie.

Si analizamos la composición de sus esculturas, como veremos en la siguiente imagen, observaremos las formas trapezoidales, acordes a la estructura del cuerpo que él relaciona con los hombros (la parte angosta) y en relación con la cadera (parte ancha) y que a su vez relacionadas con la dirección vertical de la forma de la figura humana que posa de pie.

¹⁰ Ibidem.p. 43.

¹¹ Paquet, Marcel.Op Cit. p. 59



36. Soledad de pie, Bronce, 1971, Col. Museo de Nagoya, Japón. 1,80 m alto

La temática de la mujer así como la aborda Zúñiga, es un tributo a la fertilidad, tratada con un toque especial, pues no es cualquier mujer, es la mujer mexicana indígena, con expresión psicológica. Es una mujer fértil, que en ocasiones está embarazada o con hijos, que al formar volúmenes trapezoidales se relacionan o asocia con la tierra, con las montañas.

Sus estudios se concentraron en el movimiento de las piernas hacia la pelvis, y de la pelvis hacia el tronco y la cabeza. Esas líneas trapezoidales, ensanchadas al nivel del vientre, indican el estudio de una verticalidad no abstracta ni geométrica, sino portadora de vida. Lo que Zúñiga parece buscar en la mayoría de esas figuras de pie es la relación del estadio de pie con la vida que se prolonga, es decir, con el niño. Sus mujeres están... en cintas... todas llevan en sus músculos relajados, cansados, el signo de la vida se ha alimentado y resguardado en ellos.¹²

Claro ejemplo de esta obra son “las soledades” que realizó a lo largo de los años, éstas se diferencian por el año de elaboración, y entre ellas se observan variantes en la pose y las pátinas. Podríamos decir que las soledades son íconos de Zúñiga, conocidas en todo el mundo.

La soledad de pie de 1968, obra fundida tardíamente y cuyo yeso se ha ido embelleciendo por la acción erosiva del tiempo, deja contrastarse asimétricamente algunos elementos orgánicamente reconocibles (un seno, una mano, los pies desnudos, la cabeza) con todo el resto del cuerpo cubierto por un rebozo y que, actúa como un área abstracta.¹³

¹² Ibidem p. 60

¹³ Ibidem. p. 62



37. Soledad de pie 1968,
Bronce, 185 X 49 X 43 cm.
Col. Privada.

Dentro de sus composiciones verticales, pues las mujeres están de pie, existen variaciones, como la posición de los brazos, la cabeza en inclusive la postura del vientre en relación con los hombros. Como veremos en la obra que se muestra a continuación:

En la mujer con las manos en la cara de 1976... el contraste entre la desnudez de los brazos y de la cara con las grandes zonas de disimulación del cuerpo por el ropaje se reparten a partir de una horizontal situada por encima del vientre y de las caderas.¹⁴



38. Mujer con manos en la cara 1976,
Bronce Col. Museo de la Universidad de
Tucson Arizona 2.05 x .56 x .47 cm

¹⁴ Idem. p. 62

Zúñiga gran maestro de composiciones verticales y brillante manejo de la anatomía humana, logra mantener sus obras de pie sin que estas se ladeen. Es sabido que las composiciones verticales técnicamente son difíciles de elaborar. Es excelente la solución técnica que aplica a través de la base o pequeño pedestal que coloca en los pies, perfectamente integrada a la pieza y que también se integra al espacio (suelo) donde esta se coloca. “Es, en una palabra, la diferencia entre lo horizontal y lo vertical lo que llama su atención. Es la diferencia, no es tanto que fuera intermediaria, lugar de paso, sino en tanto que es matriz, en tanto que deja formarse un nudo de intensidad, una concentración energética”.¹⁵

En las composiciones verticales de Zúñiga se aprecia gran creatividad por parte del escultor, no son mujeres paradas, realmente la posición y la actitud de estas demuestran el discurso de tributo a la fertilidad de la femenina. “Lo que Zúñiga captó en sus *Soledades de pie* es la potencialidad creadora incluida no sólo en la acción de erigirse, sino más aún, en la de mantenerse en el estadio vertical, juntar en ella la fuerza necesaria al aplomo que le permita enfrentarse, oponerse a vientos y mareas”.¹⁶ Recordemos que la dirección vertical se le relaciona con ese acercamiento al sol, al cosmos, a lo divino. Que como se verá más adelante hay autores que relacionan cada mujer de Zúñiga con una edificación.



39. Zúñiga, Francisco
Mujer Y Niño de Pie
Escultura en bronce
66" alto

¹⁵ Ibidem p. 65.

¹⁶ Ibidem p. 65

Esta escultura de *Mujer Y Niño de Pie* es una pieza vertical, la segunda pieza que es el niño esta integrada a la madre a través del brazo del niño que compone un ritmo visual con los dos brazos de la madre. Visualmente es armónica la posición de los brazos de la madre el codo de su brazo derecho está integrado con el bulto del seno izquierdo. Remata de forma estética el triángulo que se forma de los dos codos con la punta de la cabeza. La parte sobresaliente que está en el centro de la pieza es el vientre de la mujer que está amparado por el brazo, y el mismo bulto o volumen que ocupa el vientre permite la protección del niño, podríamos decir que el niño se cobija en la sombra del vientre. Me permite apreciar que el discurso de esta maternidad es mostrar la fertilidad de la mujer que es madre reiteradamente.

Las figuras de pie, la verticalidad, características del hombre diferenciándolo de otras especies. Es importante la caja de la cadera, especie de concha sustentada en las columnas de las piernas, que a su vez sustentan la columna vertebral; y remata ese eje central, la cabeza. Los paños o rebozos tienen una función: la de velar parte de la figura, o recalcar una forma o saliente, de equilibrar o continuar un ritmo en la composición. En los grupos, las caderas trazan un eje horizontal de apoyo al conjunto, los espacios como volúmenes negativos, lo que en la cinematografía se llama fuera de cuadro, las oquedades o los salientes firmes, toda esa construcción está pensada, calculada.¹⁷ (Vigencia de la figura humana, Francisco Zúñiga)

El tratamiento que da Zúñiga a sus mujeres verticales es la frontalidad que permite observar la composición geométrica, pero no fría por ser geométrica y frontal. La forma tan maravillosa de manejar esta geometría es que la logra integrar al cuerpo de la mujer que es tan vasto en las formas orgánicas. La soledad de pie de 1963, es una pieza que tiene trapecios, la horizontal está de mano a mano que caen en los costados a la altura del vientre en su parte más elevada. Esa es la parte más ancha del trapecio y la más angosta son los hombros o las rodillas. La cabeza cubierta con el manto forma un triángulo.

Echeverría habla algo a cerca de esa frontalidad. Su frontalidad radical y altiva, sea sedente o en pie, es la misma que da esa rara fuerza de orden al mismo tiempo moral y estético, a las obras de Donatello y de Giacometti.¹⁸

¹⁷ CORONEL, Juan y Lily Kassner, et al. Op Cit. p. 44

¹⁸ ECHEVERRÍA, Carlos Francisco. *Francisco Zúñiga*. Introducción de Carlos Francisco Echeverría, Ediciones Galería de Arte Misrachi, México, 1980. p. 12



40. Soledad de pie de 1963, Bronce, Col. Privada, 51 x 22 14. chcar datosw, dudo de las medidas.
<http://www.merida.gob.mx/capitalcultural/galeria/exposicionesayer/fcozugniga001.htm>

A Zúñiga siempre le interesó la composición de la figura humana, lo cual le permitió encontrar un lenguaje de expresión muy amplio: "... sigo partiendo de la figura humana porque me sigue pareciendo el aspecto más importante del mundo que me rodea, y la lucha es que todos los puntos de vista son importantes, todos los ángulos: la espalda, el frente. Es tan completa la naturaleza que el conjunto se debilite".¹⁹

Zúñiga marca un acento compositivo en los grupos de mujeres. En tres mujeres caminando, dos de ellas caminan en una dirección y la tercera en dirección opuesta. Tiene ritmos visuales como se alcanza a percibir en los rostros: una mujer grande de edad, una madura y una más joven. Otro ritmo son los brazos: unos extendidos, otros ligeramente flexionados y otros doblados. Estos ritmos visuales enriquecen y hacen muy natural su grupo. En cuanto a su vestuario el viento lo lleva en la misma dirección.

También lo hace valioso el manejo de esta individualidad, al observar cada una de ellas y no en grupo, respetando un espacio especial para cada una de ellas les permite desplazarse con naturalidad. "En los grupos de figuras que caminan, siempre una de ellas se desplaza en sentido opuesto a las otras, separándose define individualidad, ya no es totalmente manifestación de una variante de la misma figura".²⁰

¹⁹ ECHEVERRIA, Carlos Francisco. Op Cit. p. 18.

²⁰ Ibidem. p. 32



41. Tres mujeres caminando, Bronce, 1979
26 x 34 16 cm. Tres mujeres caminando, Bronce, 1981
Col. Privada 1,94 m alto x 2,56 m largo x 1,32 m ancho

Las composiciones que hace en cuclillas son ricas en el manejo del volumen cerrado, que por el hecho de ser cerradas no quiere decir que sean pobres plásticamente, tienen trabajo compositivamente hablando. Por ejemplo en desnudo en cuclillas encaja dos trapecios: si observamos la imagen, el primer trapecio está formado de las dos plantas de los pies en relación con las dos rodillas, el segundo trapecio son los hombros en relación con los codos. Estos dos trapecios están unidos de manera transversal y tocan en intersección. Y en ese punto de intersección está la cabeza. El brazo derecho apoya en sostener el peso del tronco, cae la fuerza en el pie. Este brazo derecho también forma un ritmo visual en relación con las dos piernas. Lo que Alí Chumacera dice al respecto es:

Tanto en esta obra como en otras, de forma ovoidal, hechas en 1965, las líneas melódicas triunfan de la precisión anatómica. Así sucede con la *Yucateca en cuclillas*, claro ejemplo del uso de tales métodos. Zúñiga no escamotea la presencia de esa mujer que, con una fruta esférica en la mano, ratifica su configuración. En esta etapa de su labor, continúa siendo eminentemente realista, pero la predilección por sujetarse a la realidad cede ante el empuje de la forma pura.²¹

Si, podríamos referir que en general es una esfera lo que forma esta composición, bien solucionada para manejar la individualidad, podríamos afirmar que no necesitó nunca de un hombre como las esculturas de Rodin para lograr que sus esculturas o composiciones fueran tiernas y sensuales. Zúñiga con cualquier individualidad supo solucionar la sensualidad de estas mujeres indígenas por su misma naturaleza.

Las figuras en cuclillas son una masa esférica sustentada por dos puntos de apoyo: las piernas flexionadas. Éste es el tema del

²¹ CHUMACERO, Alí. Zúñiga, Galería de Arte Misrachi-México, México, 1969. p. 11

quehacer cotidiano, y hasta el de parir. Las figuras recostadas, somnolientas o relajadas con una marcada sensualidad de animal echado. Las figuras sentadas como pirámides o ausentes orantes. Trato de captar ese mundo intemporal.²² (Vigencia de la figura humana, Francisco Zúñiga, p. 44)



42. Desnudo en cunclillas, Bronce, 1963.
Col. Fundación Zúñiga Laborde A. C. 80 cm alto

La escultura por su parte mantiene en primer plano la fisicidad del oficio. Estructurar tallando, es también una manera de integrarse a sí mismo con la forma que produce. Es hombre de forma y volumen tridimensionales, lo dice en ese primer periodo cuando afirma: “trabajo de afuera hacia adentro.”²³ (De la obra de Francisco Zúñiga, Ariel Zúñiga)

Es por eso que es muy valiosa la obra de Zúñiga, al valorar y realzar la figura femenina sin caer en el feminismo. Él trata a la figura en relación con la fertilidad, y todo lo que se le relacione como la tierra fértil proveedora de plantas que nos alimentan, tierra fértil como las montañas. Es muy acertado el comentario de Kassner: “Entre las principales actitudes de poses de sus figuras, pondríamos de relieve las siguientes: mujeres sentadas con rebozos cubriendo la cabeza y cuerpo, semejante a una montaña que tiene como base la figura geométrica del triángulo”.²⁴

²² CORONEL, Juan y Lily Kassner, et al. Op Cit. . p. 44

²³ Ibideb. p. 28

²⁴ KASSNER, Lily. Op. Cit. p. 85.



43. Orante, Bronce, 1971
Col. Zúñiga Laborde A. C. 70 cm alto

Trabaja la figura completa, no solamente se enfoca a la composición del cuerpo, sino que detalla cada parte de la mujer, como el rostro y las manos lo cual le permite expresar cierta psicología en el personaje que esculpe. Conecta perfectamente la composición triangular de la mujer. En el sentido de que al triángulo se le relaciona con lo femenino a nivel simbólico.

Las obras de Francisco son hieráticas, mas lo interesante es la sensualidad que generan, ésta la maneja en la serenidad y la composición: nunca fuerza las formas. Esto le da a sus piezas una cadencia, una continuidad visual que aunque sean profundamente dramáticas regodean al espectador.... Francisco y sus piezas están compuestas a raíz de una estructura básica triangular; eso las hace ser un templo, y concibo esto en sentido metafórico y como adjetivo calificativo: cada pieza es una edificación y a la vez un tributo. Creo que gran parte del movimiento de la obra de Zúñiga está en las manos, con éstas da el acento emotivo, dolor, desdén, calma, angustia; ahí está la agitación de la figura, son sombra, enredadera, caparazón.²⁵

Las piezas de bulto redondo, que no están de pie, otra solución que da a las diversas poses de mujeres, como las que están en cuclillas, son ricas compositivamente y la solución técnica también como veremos a continuación: "Las figuras en cuclillas son una masa esférica sustentada por dos puntos de apoyo: las piernas flexionadas. Éste es el tema del quehacer cotidiano, y hasta el de parir. Las figuras recostadas, somnolientas o relajadas con una marcada sensualidad de animal echado. Las figuras sentadas como pirámides o ausentes orantes. Trato de captar ese mundo intemporal."²⁶

²⁵ CORONEL, Juan, Lily Kassner y Ariel Zúñiga, et al. Loc. Cit. p. 20.

²⁶ Ibidem p. 44.



44. Mujer en cuclillas con el manto, 1971, Bronce

En la pieza de *Mujer en cuclillas con el manto*, es una pieza con mucha raíz prehispánica. En apariencia es una mujer que descansa y se protege del sol con un trapo sobre la cabeza. La posición de esta escultura es de descanso en cuclillas tiene colocado el soporte sobre la planta de sus pies con las piernas abiertas y entre estas esta la tela de su vestido. Forma un rombo y un trapecio, el rombo con los brazos, una punta es la cabeza y la otra punta son sus manos. El trapecio se forma con las rodillas en relación con las plantas de los pies. Es una mujer de cadera ancha que armoniza el volumen con las piernas tan sólidas y la libertad con la caída de los brazos. Son formas de amplio volumen. “Las formas cóncavas están subordinadas a las formas convexas: la luz recorre estas esculturas ensanchándose al reflejarse”.²⁷ Esta pieza es muy rica en luz y sombra. La sombra más grande es la que tiene en su pecho por el recoveco que forman los brazos y que reiteran las rodillas, ese gran hueco sugiere el símbolo de mujer, la mujer que puede engendrar hijos a diferencia del hombre.

En conclusión para mí las figuras de Zúñiga son como las vainas. Muy relacionadas con esa planta que guarda dentro de si una semilla que dará vida. Una mujer que da vida, un hijo. Una planta verde como sus piezas de bronce.

Que mejor que las propias palabras de Zúñiga para explicar lo que significa su obra:

²⁷ ECHEVERRIA, Carlos Francisco. Op. Cit. p. 12

Tal vez mi mundo sea el de la representación indígena femenina y poses que están en relación con viejas culturas de Mesoamérica, lo que es una motivación emocional imperante y de la cual reafirmó justamente un cierto lado irracional, los valores psicológicos, la herencia. Relaciono todo esto simbólicamente con lo geológico, lo terráqueo del origen, más aún, lo erótico. De ahí la exageración de los pechos, los vientres, las caderas. ...Por otro lado existen también formas de una gran vitalidad y sentimos la necesidad de exaltar su sensualidad. (Vigencia de la figura humana, Francisco Zúñiga)²⁸.

La forma tan particular de plantear a la mujer indígena a través de la escultura provoca que al observar sus figuras exaltemos el origen de nuestra cultura. Zúñiga tuvo el momento adecuado y logró su cometido creativamente. Desde nuestro punto de vista es un mérito de Zúñiga como escultor de la EME, crear un movimiento nacionalista con temáticas pos-revolucionarias, dónde el gobierno impuso la producción de héroes nacionales en un momento en que a nadie le había interesado mostrar y revalorar los rasgos indígenas.

Para concluir este apartado a continuación el sumario de la composición de su obra.

²⁸ CORONEL, Juan y Lily Kassner, et al. Op Cit. p. 44.

| Figuras | Observaciones |
|---|---|
|  | Formas trapezoidales |
|  | Formas triangulares |
|  | Formas triangulares y trapezoidales |
|  | Formas triangulares |
|  | Forma romboide y trapezoidal |
|  | Forma triangular y trapezoidal |
|  | Direcciones verticales y formas triangulares. |

2.1.3. La técnica de Zúñiga

Recordemos que el objetivo de esta investigación es documentar y registrar los procesos técnicos de una talla en piedra de Zúñiga heredada en el maestro Amaya, ambos pertenecientes a la EME. La técnica según Zúñiga parte en principio de un oficio elemental por parte del escultor. Para el principio de la escultura es el material empleado, y así lo menciona Zúñiga: “Este inicio en una artesanía popular ha sido primordial en mi trabajo posterior. Por una necesidad de oficio elemental, me obligaba a ceñirme a las limitaciones particulares de los materiales empleados: principio esencial de la escultura”.²⁹

El maestro Zúñiga tuvo dominio sobre materiales como barro, yeso, madera, ónix, mármol y bronce... y con ello el manejo de la técnica en el uso de los materiales mencionados, dichos procedimientos son: talla directa, modelado, fraguado, y vaciados:

Sin duda uno de los más grandes escultores figurativos de todos los tiempos, su obra abarca el conocimiento de diversas técnicas y la utilización de variados materiales: talla directa, modelado, fraguado, vaciado, bajo relieve (del que aquí se exponen algunas piezas imponentes), barro, yeso, madera, ónix, mármol, bronce, etc. Francisco Zúñiga plasma en sus piezas –que, en una aproximación inicial, parecen adoptar actitudes inmersas en la cotidianidad del transcurrir monótono de la vida bajo el clima abrasador de las selvas del sur- una enigmática manifestación sensible que trasciende la humanidad impasible de sus poses milenarias. Así la contundente densidad de sus figuras erguidas, sedentes, acucilladas o en movimiento, se presenta plena de vitalidad ante los ojos del espectador, cuya mirada fascinada recorre el contorno poderosamente delineado su ingente corpulencia.³⁰

Zúñiga fue un escultor que dominó la técnica, el proceso de tallar la piedra con maestría, eso es lo que hace valioso su trabajo, pues al hacerlo llega o logra expresar a través de las formas la visión de su discurso o la temática de sus piezas, que a diferencia de otros escultores talladores que no muestran alta factura en su obra hace más ruido visual el no haber podido superar los problemas de taller, y las tallas muestran accidentes técnicos.

Pueden dos preocupaciones primordiales. La primera es el interés técnico, de oficio, la voluntad casi compulsiva de dominar la materia, lo que dice mucho de su *modus operandi*. Ejercer sobre la materia la fuerza del oficio, al punto que la piedra o el metal liberen la ductilidad que contienen y la mirada pueda encontrar esa

²⁹ ECHEVERRIA, Carlos Francisco. *Ibidem*. p. 11.

³⁰ CORONEL, Juan y Lily Kassner, et al. Op. Cit. p. 25

sensualidad y ternura que está en ellas.³¹ (De la obra de Francisco Zúñiga, Ariel Zúñiga, p. 28)

Para ciertas técnicas Zúñiga sugiere el uso de las mismas en la relación material-formas: “El trabajo directo en el yeso para fundir al bronce. Los bronce para formas abiertas, los mármoles a piedras para formas cerradas”.³² (Vigencia de la figura humana, Francisco Zúñiga)

Zúñiga se apasiona por la materia en que labra su escultura y por el delicado inscrito en el papel. Con parecidas líneas, en una y otra artes, lo representado surge con el sello original que un mismo gozo íntimo les presta.³³

Como se verá en el cuarto capítulo, al iniciar una talla en piedra primero se traza la silueta en la superficie de la piedra, en el caso de la talla directa es riesgoso y difícil obtener un volumen entero, pues en la mayoría de los casos es fácil cometer el error de quedarse en la superficie de la piedra y puede llegar a parecer un relieve. Él lo explica de la siguiente manera: “Mi orientación toma otro camino en la expresión, la densidad, la intensidad en la transportación interior de la figura. Si antes trabajaba de afuera hacia adentro como en la talla directa, corría el peligro de quedarme en la superficie. Brancusi decía que es imposible para alguien expresar lo real imitando la superficie exterior de las cosas”.³⁴ (Vigencia de la figura humana, Francisco Zúñiga)

Podríamos concluir que la sugerencia en materiales para Zúñiga es respetar el material, y explotar sus cualidades, es por ello que él afirma que el bronce es para piezas cuyas formas abiertas da más solidez a las piezas y el mármol para formas cerradas. La solución técnica de sus mujeres indígenas es acertada y funciona porque los brazos por lo general están pegados al tronco, eso le permite una mejor factura para las piezas, y que éstas no se accidenten con facilidad como ocurrió con las esculturas griegas.

³¹ Ibidem. p. 28

³² Ibidem. p. 44.

³³ CHUMACERO, Alí. Op. Cit. p. 7

³⁴ CORONEL, Juan y Lily Kassner, et al. Loc. Cit. p. 43

2.1.4. Su discípulo: Armando Amaya

Ambos escultores pertenecientes a la EME. En este segundo capítulo se menciona cómo Zúñiga pertenece a la generación de escultores de la EME. Una vez que Zúñiga es profesor dentro de la Esmeralda, él instruye a varios alumnos y entre ellos Amaya, como se menciona a continuación:

Se inician, bajo su orientación, en la escuela de escultura: Pedro Coronel, Alberto de la Vega, Rosa Castillo; Manuel Felguérez; Jorge Dubón, Soto Tovar, Amaya, Castañeda y otros jóvenes de Cuba, Venezuela y Norteamérica asisten a su taller de la escuela.³⁵
S/p.

La escuela de la EME no terminó en la generación de Francisco Zúñiga. Es muy importante expresar que Armando Amaya es heredero del conocimiento de su maestro: “Fue, durante cinco años, ayudante de Zúñiga, hecho que incrementó su afinidad estilística con aquel artista...”³⁶ con esta temática de exaltar a la mujer mexicana indígena, y no la tradición de héroes nacionales, en este sentido ubicaremos a Amaya como perteneciente a la EME.

Amaya trasciende por su muy peculiar manejo de la figura femenina, pues como ya se dijo hereda la temática y la técnica de talla en mármol. Es importante mencionar que dicha “talla en mármol” tiene un método especial de elaboración. Por que es muy diferente el trabajo de un cantero de panteón a la talla artística.

En el capítulo tercero abordaremos su formación y su aportación como escultor, el análisis de su obra escultórica y finalizaremos en el cuarto capítulo con la Documentación Técnica de la producción de una talla en mármol del maestro Amaya, para registrar tan importante técnica de la EME.

Recordemos que existen dos métodos de talla: la talla directa y la talla de puntos. La talla directa es la más utilizada por los artistas contemporáneos, pues las formas a tallar no demandan el método de puntos. Pero en la EME, la temática principal eran formas humanas, figurativas, y para tallar esto en bloques de mármol se requería el método de puntos, registrado en el capítulo cuarto de esta investigación.

³⁵ NEUVILLATE, Alfonso. Esculturas y Dibujos de Francisco Zúñiga. Galería de exposiciones temporales. INBA-MAM, México, 1966. sin pagina.

³⁶ MANRIQUE, Jorge Alberto. México en el mundo de las colecciones de arte. México Contemporáneo 1. Artículo Escultura viajera. IIE-UNAM, SER, INAH, INBA , México, año. p. 155.

2.1.4.1. Biografía de Armando Amaya

Para realizar este apartado utilizaremos el currículum vite que nos otorgó el propio escultor para mostrar su trayectoria artística.

Armando Amaya nació en Puebla el 29 de noviembre de 1935. Realizó estudios de arquitectura en la ciudad de México, los cuales que abandonó por cursar escultura en la Escuela Nacional de Pintura y Escultura, La Esmeralda. En dicha escuela tuvo por maestros a José Luis Ruiz, Rosa Castillo, Fidencio Castillo y Francisco Zúñiga de quien fue ayudante personal durante cinco años. Maestro que le influiría en la técnica.

Fue nombrado profesor de escultura en la Escuela Popular de Bellas Artes en la ciudad de Morelia, colaborando en los años de 1957 y 1958 con los maestros Alfredo Zalce y Francisco Zúñiga en las estelas y relieves que respectivamente cada uno de ellos realizó para el Centro Médico de la Ciudad de México. “En 1957 y 1958 colaboró con Alfredo Zalce y Fco. Zúñiga en los trabajos escultóricos que realizaron en el Centro Médico Nacional del Instituto Mexicano del Seguro Social”

³⁷

Trabajó algunos encargos oficiales como El Busto del Gobernador de la Ciudad de Puebla, así como retratos de funcionarios del gobierno del mismo Estado. En Santa Ursula-Coapa, Delegación Coyoacán en la Ciudad de México, D.F., se encuentra el Mascarón del Lic. Benito Juárez, así como en la Editorial del Sindicato Nacional de Maestros (SNTE), del D. F. y otro igual en el edificio sede de la Secretaría de Relaciones Exteriores de la ciudad de México.

Tiene una gran cantidad de producciones. Sus obras se encuentran en las principales galerías de la ciudad de México: Galería Natalia Zajarías, Galería Mirachi, Galería de Arte de Coleccionistas, Galería Teresa Haas, Galería Casa de Cortés, Galería Cordourier, etc. Así mismo en diferentes galerías del país y el extranjero.

Desde 1955 a la fecha ha participado en numerosas exposiciones colectivas e individuales, así como en diversos concursos. Muchas de sus obras son propiedad de coleccionistas en México, Israel, los Estados Unidos, Canadá, Comunidad

³⁷ Idibem. P. 155.

Europea, Japón, Ecuador, Guatemala, El Salvador, Uruguay, Chile y otros países de Sudamérica.

Algunos Museos que tienen en acervo su obra son: Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano, en Uruguay; Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano, en Israel; Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano, en Chile; The Boca Raton Museum of Art, en EUA; Museum of Mexican Art, en EUA; The Society of the Four Arts, en EUA; Holbrook Grange, en Inglaterra.

En el siguiente capítulo se hablará de su obra, y su proceso escultórico, así como un breve análisis de su obra.

CAPÍTULO III

Técnicas y procedimientos escultóricos de Armando Amaya

CAPÍTULO III. Técnicas y procedimientos escultóricos de Armando Amaya

3.1 Su formación como escultor

La información de este capítulo está tomada de la entrevista que realizó la Universidad de California, de estudios mexicanos y también una Introducción para Armando Amaya de Lily Kassner para el libro que se editó por parte de Volvo.

Desde su infancia Armando Amaya tuvo relación con los materiales nobles como el barro. Esto se debió a que en algún periodo de su infancia vivió en un pueblo de artesanos que le permitían jugar y manipular el material.

Es importante mencionar que en esta parte de la infancia el escultor descubrió su vocación. No solamente fue el hecho de tener en las manos el material que lo sensibilizó y ayudó a iniciarse a esculpir cosas pequeñas para jugar, sino que tuvo un acercamiento a la naturaleza y la generación de la vida, que en mi opinión sería parte importante de la temática que desarrollaría en su profesión como escultor: la mujer, él así lo menciona:

El haber vivido en un pueblo me dio la posibilidad de ver muy de cerca de la gente, de observar las plantas y los animales. Me sentía muy cerca de la naturaleza, podía observarla y admirarla también. Sentí gran asombro al ver crecer las plantas y los animales, poco a poco, ver que todo tenía una gran fuerza, una fuerza interna que les permite desarrollarse; esto me despertó un enorme interés en observar la forma como se desarrolla y como va evolucionando.¹

Estas palabras de Amaya permiten observar su sensibilidad para observar la naturaleza, esta manera de ver la vida desde su infancia es lo que le permitiría a futuro apreciar a la mujer para seleccionarla como temática de su propuesta. Ésta se relaciona con la fertilidad y con la vida, al apreciar las plantas y su desarrollo. De la misma manera al exaltar la vida, valorará a la mujer dadora de vida.

Regresando a la formación de Amaya, no solamente se formó en un inicio trabajando en el taller de reproducciones en yeso, sino que también acudía a observar en los Museos. Los ejercicios que él realizaba era copiar con barro las figurillas Teotihuacanas, Olmecas o Mayas para comprender las diferencias de concepción de las formas que había entre una cultura y otra.

¹ RODRIGUEZ, Jaime E., Entrevista en Berkley. "Armando Amaya: Mi vocación", Estudios mexicanos, Vol. 3 (2). Verano del 87. Universidad de California. Press (1987). Pp. 433-457.

El arte precolombino tuvo gran influencia en la formación de Amaya, y eso fue lo que lo llevó a estudiar en la Esmeralda. Cuando él decide estudiar escultura, opta por entrar en la Esmeralda porque en la Academia de San Carlos siguen enseñando lo académico, lo cual la hace una escuela muy tradicional desde su herencia de los españoles que la alejaba del rasgo mexicano.

El maestro compara la diferencia de la Esmeralda con la Academia de San Carlos y opina que en aquella época la Esmeralda tenía otra concepción más atractiva de trabajo, a pesar de que al principio fue creada como un conjunto de talleres donde se hacían trabajos para gobierno. Y en su opinión lo que también favoreció a los estudiantes fue que era fácil ingresar sin muchos requisitos.

También influyó el momento cultural que se vivía en aquella época, como se afirmó en el capítulo primero, en aquella época solamente existían dos escuelas de Arte. La Academia de San Carlos, que era totalmente academicista y la Esmeralda que era anti-académica y que fue resultado de los talleres que abrieron en diferentes partes del país, pero esta última logró consolidarse.

Amaya siempre se había preocupado por encontrar su propio modo de expresión plástica. Antes de entrar a la Esmeralda ya había estudiado escultores reconocidos como Rodin.

Las esculturas que más gustaron a Amaya de Rodin fueron: *La eterna primavera*, o el *ídolo Eterno*. Él piensa que en aquella época de su juventud le atraían temas románticos. Pero en cuanto a la forma de expresar y su composición, los claros oscuros y las tensiones de los músculos admiraba la escultura de "*San Juan Bautista*".

Amaya reconoce haber aprendido de Rodin la relación del espacio entre una figura y otra en la escultura "*Burgueses de Caláis*".

La influencia de Maillol le ayudó a comprender la forma en relación con la luz y el equilibrio, y cómo simplificar la forma por medio de un modelo más amplio, sin caer en la descripción representativa de la figura humana. Aprendió de Maillol el manejo de la luz, el volumen y el equilibrio.

De estos principios fundamentales de Maillol, Amaya menciona:

Encontré en Maillol, el primer concepto que yo tuve de lo plástico en la escultura contemporánea. Creo que la escultura mexicana que se estaba haciendo en los años cincuenta le debe mucho a Maillol. El hablaba de que toda aquella figura que no partiera en un principio de una forma geométrica no se podía sostener en el espacio como una forma natural y creo que la escultura precolombina monolítica es tan geométrica que viene a ejemplificar con mucha claridad la aseveración de Maillol.²

Estas palabras de Amaya vienen a corroborar lo que mencionamos de la EME. Afirmemos que de acuerdo con toda esta influencia Amaya pertenece a esta institución y también es influido pues lleva a cabo tallas en piedra de mujeres mexicanas.

La escultura mexicana de la década de los cincuenta, combina el concepto de lo geométrico de Maillol, con los elementos del arte precolombino y esto da como resultado esculturas de mujeres que nos recuerdan a las de Maillol, pero achaparradas, con las proporciones de nuestras indígenas mexicanas.³

Las esculturas de Maillol en composición forman triángulos con las extremidades de los brazos y piernas. Como lo observamos en la siguiente imagen.



45. Maillol, El Mediterráneo
Material: Mármol.
Medidas: 110 x 117 x 68 cm.
Museo: Musée de Orsay. París

Amaya desde su infancia tenía inclinación hacia la escultura, ya modela en barro. Lo que le permitió concretarse como escultor y madurar todo un concepto formal fue la influencia de Maillol. Los rasgos que influyen de Maillol son las formas geométricas incluidas en la composición de la figura humana.

² Ibidem

³ Ibidem



46. Armando Amaya con modelado de Campesina.

3.2 Proceso escultórico

Todo proceso escultórico inicia desde la temática que se plantea, el concepto formal de la pieza, es decir lo que se expresa o el significado, la técnica que se va a utilizar para realizar una escultura, y las herramientas que se deben emplear para dicho material.

El maestro Amaya no plantea dibujos o bocetos para trabajar una escultura, él menciona que elabora sus bocetos directamente en el barro, se puede decir que soluciona el problema de la tercera dimensión con el mismo material y de esa forma resuelve la física del peso, pues visualiza de manera general el volumen y su estructura.

Antes de pasar a cuestión técnica mencionemos la temática de su obra, que es en torno a las mujeres mexicanas, se inspira en las posiciones, actitudes de ellas, pero también en cualquier forma que vea en museos, en la calle o fotografías.

Para el maestro Amaya existen dos caminos en el arte: el figurativo y el no figurativo, él opina que no se contraponen ambos tienen el mismo fin que es interpretar la forma. Y justamente él trabaja la figura humana, interpreta la figura del cuerpo de la mujer.

Encuentro en el cuerpo humano de la mujer en particular, con sus volúmenes redondos, las curvas de sus caderas, los ritmos naturales que se entrelazan, la posibilidad de tomarla como modelo y trabajar la forma sin tener que forzarla, sino manejándola de una manera natural. Creo que la figura de la mujer como modelo, existe en una escultura casi al mismo tiempo que la piedra con que se trabaja.⁴
(entrevista)

El tratamiento que le da a la forma de la mujer al plasmarla en una talla de piedra es figurativa. Respeta la forma como es, sin alterar la realidad, pero agregando la huella personal que maneja en el volumen.

Dentro de la variedad de mujeres que talla son frecuentes las maternidades, amantes, mujeres solas, paradas, arrodilladas, sentadas, o en cualquier otra actitud, que le parezcan interesantes.

Amaya dice que es muy frecuente encontrar el tema de la mujer en el arte a través de la historia. Es sabido que esta representación es acorde al momento histórico e ideológico de la época. Lo trascendente es la manera de abordar dicho tema por parte de los artistas. Y en el caso de Armando Amaya enriquece el trabajo de esta

⁴ Ibidem

temática por su muy particular visión del cuerpo femenino. Considerando que pertenece al grupo de escultores de la EME, el tratado que él aplica a la mujer mexicana es personal y genuina y en el estudio de su obra se analizará.

El planteamiento técnico de Amaya comienza con el boceto, aunque no dibuje, puesto que su arte es escultórico, él boceta en barro para modelar. Este material lo consigue en México, pues para el escultor este elemento viene a ser una consecuencia del medio en el que uno vive y trabaja.

Una vez realizado el boceto en yeso, se decide qué técnica utilizar y esto va a depender de las formas. Amaya lo soluciona así: si esta es una forma masiva y cerrada, utilizo mármol por ejemplo y si es una forma, más abierta, más llena de huecos, puedo utilizar bronce. Observense imágenes de yesos dentro del taller.

En cuanto al material el escultor piensa que hay que tener siempre presente la idea del respeto a este elemento de trabajo, pensar que impone siempre ciertas reglas, que es preciso respetar si se quiere trabajar con libertad, sin forzar formas y ahorrando esfuerzos.

En cuanto a la textura en la escultura, creo que ésta no debe buscarse, sino pensar en ella como resultado del uso de la herramienta con la que uno está trabajando para conseguir una forma ya sea en barro, en yeso o en mármol... Si la textura es algo que se busca artificialmente, es como si quisiéramos vestir una forma y si dicha forma es el resultado de una concepción, se va a perder por estarle añadiendo algo superficial que no tiene nada que ver con la concepción original de esa forma. La textura acentúa lo que queremos decir con la forma, apoya y realiza la intención que uno está manejando, por ejemplo, si queremos hacer un hueco parezca más oscuro, podemos darle una textura rugosa, áspera y para hacer más pronunciado un volumen se pule y se brilla. Pero esta va en función de la idea original de la forma y nunca deben añadirse texturas de una manera artificial ya que éstas por si solas no tienen un valor determinado, su valor lo tendrán en función de la forma.⁴

El color es básico en la patina de una pieza. El escultor a veces utiliza el color de las patinas del bronce según la figura, por ejemplo: una mujer reclinada, por asociarla de algún modo con un color, la relaciona con una patina verde azulosa, pero esto es algo que elige de manera lírica.

Dentro del proceso escultórico de Amaya se diferencian las siguientes etapas:

- Elaboración del primer boceto en barro
- Elaboración de la pieza de mediano tamaño a natural también en barro
- Elaboración de moldes de yeso

⁴ Ibidem

- Vaciado en yeso para mármol o bronce
- Finalmente la talla en mármol

Dichas etapas estarán documentadas en el capítulo cuarto de esta investigación.

A continuación se presentarán las imágenes del proceso escultórico, que fueron tomadas por la autora de este proyecto en el taller del escultor. En las primeras cuatro imágenes se muestra cómo modela en barro la figura humana. Él muestra perfecto manejo de la anatomía humana, tanto en el desnudo como en las interpretaciones de mujeres vestidas. Párrafos anteriores mencionamos la temática predilecta del artista. Las tres imágenes de la pieza en barro de “título de la pieza” se observa un excelente manejo del modelado en barro, de los detalles de la mujer como el rostro, la musculatura, el trabajo de los pliegues de la ropa, y en general la pose de la mujer.



47.Sesión de modelado,
taller de Coyoacán,
2007.



48. Modelado de barro

Los táceles se colocan con lamina de aluminio que por lo general se ocupa del reciclable.



49

Los taceles deben tener la misma altura pero hay que cuidar que en las partes profundas también se han de colocar y no permitir que se cuele el yeso.



50

Obsérvese que se coloca alambre con la forma que lleva el tacel para colocarse junto al mismo para evitar que se quiebre el molde en el momento de abrir.



51

Se coloca yeso en los detalles, se sopla en las cavidades más profundas y detalladas. Esto debe ser rápido, pues la primera capa se aplica con yeso más líquido en su proceso de fraguado. Esta capa captura la textura de la escultura.



52

Es importante verificar que todos los detalles estén perfectamente cubiertos por la primera capa de yeso.



53

Por cada parte del molde se deben aplicar tres capas del yeso, la primera es para capturar texturas y detalles, la segunda para reforzar y la última para fortalecerlo. La última es más gruesa que las dos primeras.



54

Obsérvese que en la primera imagen la capa de yeso es delgada. La segunda es más gruesa, y en la tercera se pierde detalle de la forma, pero se deja una textura con los mismos dedos para que se pueda adherir la siguiente capa.



55

Entre tachel y tachel se debe colocar una película separadora para facilitar el desprendimiento del tachel de un molde con otra cuando este se abra.



56

Se debe dejar textura para que la siguiente capa de alambón con yeso se adhiera. En el siguiente paso se colocan las estructuras de alambón, para tenerlas ya cortadas y medidas es necesario dar forma a cada varilla lo más pegado a este bulto de yeso.



57

Se coloca una estructura de alambón respetando la forma de la pieza, ésta evita que el molde se rompa en el vaciado.



58

Obsérvese que la estructura envolvente de alambón solamente es por molde y no se encierra entera, pues atraparíamos el mismo molde.



59

Véase que se coloca yeso para cubrir la estructura de alambre, procurando que ninguna varilla se note.



60



61



62

Con esta capa de alambrcn y yeso se refuerza el molde, y por lo tanto el grosor aumenta. En las uniones de los moldes de debe dejar plano para facilitar abrir el molde y no lastimarlo al abrir.



63

Para abrir un molde se debe ir desarmando poco a poco el modelado de barro, con la intencin de no lastimar los moldes.



64

Al desbaratar el modelado tambin se debe respetar el orden de las capas del material.



65

En esta etapa final, se abre el molde, se retira el barro y la maya de gallinero. Se limpian los moldes. Se arma el molde para llevarlo al sitio de vaciado.



66

Observese el vaciado en hueco ya barnizado con goma...



67

Una vez que e molde esta cerrado se realiza el vaciado de yeso en hueco, como se observa en la imagen.



68

Cuando el vaciado del yeso se logra, una vez seco, se colocan los puntos, aproximadamente con 3 centímetros de separación entre uno y otro, principalmente en los volúmenes mas importantes que dictan la forma.

3.3 Clasificación de su obra

Primero se hará la clasificación por posición de la obra: mujeres sentadas, mujeres paradas, maternidades, reclinadas, en grupo, maternidades, caras y parejas. Se elegirá una pieza de cada clasificación para obtener los rasgos de la obra.

Las imágenes adquiridas son tomadas de diversas fuentes. Las fotos 72, 73, 79, 80, 81, 82, 91, 92, 93, 102, 104, 105, 106, 108, y 115 fueron tomadas por el fotógrafo Colins Fisher del libro-catálogo de Armando Amaya patrocinado por Volvo.

Las imágenes 69, 70, 71, 74, 75, 76, 77, 78, 83, 84, 85, 86, 87, 89, 90, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 103, 106 y la 113 se tomaron dentro del taller del maestro Amaya, pertenecen a su acervo personal de imágenes y se sacaron en su taller a través de los años.

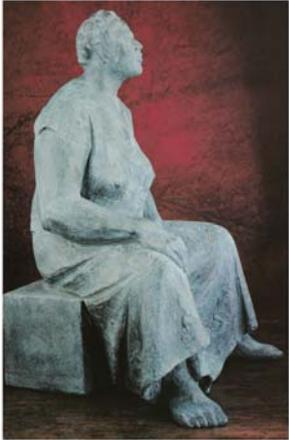
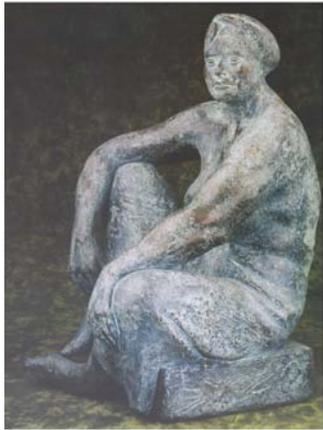
Las imágenes 107 (que se observa dentro del taller), 109, y 114 fueron tomadas por la autora de la investigación.

Las imágenes 107, 111, 112 se obtuvieron de la web, en el índice de fotos se indica la dirección.

La imagen 109 fue extraída del libro de un capítulo donde escribe Jorge Alberto Manrique, titulado *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*. Ver datos en índice de fotos.

De las imágenes que se analizarán algunas están modeladas aún en barro, donde se alcanza apreciar la gran maestría del escultor en el modelado, otras imágenes son obra terminada como tallas en piedra y otras en bronce. Para mayor información de las imágenes se puede consultar el índice de fotos.

3.3.1. Mujeres sentadas

| Imagen 1 | Imagen 2 | Datos |
|---|--|--|
|  | | <p>69. Mixteca flexionada Yeso 56 x 38 x 42 1986</p> |
|  |  | <p>70. Mazatlanca</p> |
|  | | <p>71. Lacandona Yeso y bronce 60 x 63 x 53.5 cm. 1989</p> |
|  |  | <p>72. Tehuana sentada bronce, 68.5 x 45 x 45 cm 1995</p> |
|  |  | <p>73. Mixteca descansando bronce 51 x 35 x 48 cm 1987</p> |



74. Campesina sentada
en un banco,
38.5 X 25 X 29.5 cm
1988



75. Mixteca
modelo en barro
57 x 38 x 42 cm
1987.

3.3.2. Mujeres paradas

| Imagen 1 | Imagen 2 | Datos |
|---|---|--|
|  |  | <p>76. Mujer de pie sosteniendo un paño atrás de las piernas 63 x 23 x 12 cm. 1990</p> |
|  |  | <p>77. Bilitis modelo en barro 55.5 x 14 x 39.5 cm. 1992</p> |
|  |  | <p>78. Campesina de pie, mármol negro, 137 X 43 X 37cm 1990.</p> |

| | | |
|---|--|--|
|  |  | <p>79. Desnudo Caracol bronce 109 x 42.5 x 32.5 cm. 1993</p> |
|  |  | <p>80. Mujer desvistiendose bronce 51 x 20 x 23</p> |
|  |  | <p>81. Tehuana de pie Bronce 170 x 90 x 41 cm 1981</p> |

3.3.3. Maternidades

| Imagen 1 | Imagen 2 | Datos |
|---|--|--|
|  |  | <p>82. Maternidad hincándose bronce 37 x 19 x 26 cm 1968</p> |
|  |  | <p>83. Maternidad arrodillada 1984.</p> |
|  |  | <p>84. Maternidad Tehuana, 37 x 25 x 28 cm 1986</p> |



85. Maternidad del
banquillo
bronce
26.5 x 18.5 x 18.6
cm.
1969



86. Maternidad
arrodillada
49.5 x 22.5 x 29.5
cm.
1984

3.3.4. Mujeres reclinadas

Imagen 1



Imagen 2



87. Emelia vestida sentada
peinandose,
en bronce y en mármol blanco,
1980



88. Mujer reclinada
mármol
15.5 x 26 x 14 cm.
2007



89. Desnudo jugando con los pies,
barro de oaxaca, bronce
43 x 29.5 x 62 cm,
1989



90. Yeso sin nombre



91. Composición
bronce
38 x 32 x 30 cm
1992

3.3.5 Grupo de mujeres

| Imagen 1 | Imagen 2 |
|---|---|
|  |  <p data-bbox="893 968 1348 1110">92. Las tres gracias en conjunto bronce 178 x 70.5 x 45 cm 1998</p> |
|  |  <p data-bbox="971 1643 1268 1754">93. Tres campesinas Bronce 182 x 125 x 197 cm</p> |
|  |  <p data-bbox="948 2217 1293 2359">94. Composición de dos mujeres sentadas 38 x 32 x 30 1992</p> |

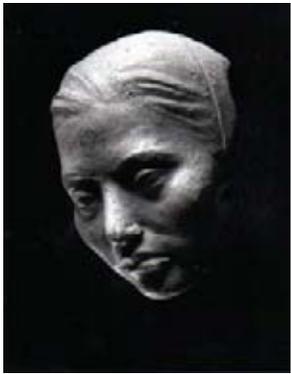
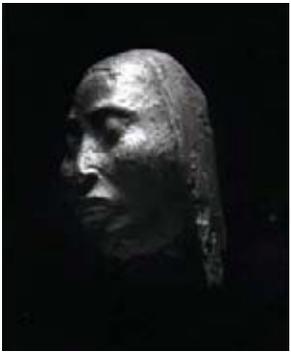


95. Mujeres en la ventana
bronce
27 x 22 x 35 cm.
1970

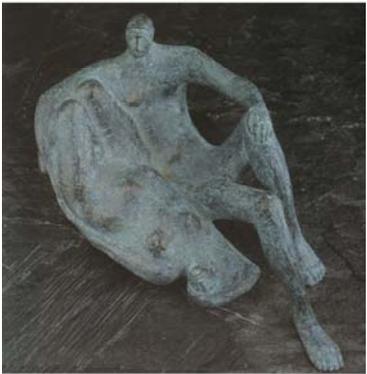


96. Mujeres de la ventana
Bronce
34 x 22 x 54 cm.
1996

3. 3.6. Caras

| | | |
|--|---|---|
|  |  |  |
|  |  |  <p>97.</p> |
|  |  |  <p>98.</p> |
|  <p>99. Cabeza de payaso mármol</p> |  <p>100. Cabeza de payaso Terracota 20.5 x 21.5 x 17 cm 1958-59</p> |  <p>101. Cabeza de payaso mármol</p> |

3.3.7. Parejas

| Imagen 1 | Imagen 2 |
|---|---|
|  |  <p data-bbox="997 917 1224 1025">102. Amantes bronce 30 x 35 x 18 cm</p> |
|  |  <p data-bbox="979 1607 1243 1746">103. El rapto bronce 35 x 22.5 x 17 cm. 1996</p> |
|  | <p data-bbox="938 1978 1276 2117">104. Amantes de noche Bronce 14 x 17 x 31.5 cm. 1964</p> |



105. Bilitis
bronze
55.5 x 14 x 39.5 cm.
1992

3.4 Técnicas

3.4.1. Tallas en Mármol

| Foto 1 | Foto 2 | Ficha |
|---|--|---|
|  |  | <p>106. Glenda arrodillada, mármol blanco, 66 x 30 x 40 cm. año</p> |
|  |  | <p>107. Glenda Mármol blanco 73.5 x 52.5 x 52.0 cm. año</p> |
|  |  | <p>108. Mujer con chongo, mármol blanco, 43 x 32 x 33 cm. año</p> |

| | | |
|---|--|---|
|  | | <p>109. Mujer sentada Mármol blanco Alto 38.10 cm. 1966</p> |
|  | | <p>110. Mujer Entrelazada White marble 21 3/4 inches long 2004</p> |
|  | | <p>111. Emelia Acostada <i>Boca Arriba</i> Mármol Blanco 24 inches largo 2006</p> |
|  | | <p>112. Torso de maternidad Mármol blanco 78.7 x 0 cm. 1992</p> |



113. Emelia vestida
sentada peinandose
en bronce y en
mármol blanco
1980



114. Reposo
Mármol blanco
64 x 58 x 83 cm.
año



115. Caracol
mármol blanco
60 x 44 x 36.5 cm.
1993

Yesos (bocetos)



116.

3.5 Análisis de su obra

Para analizar la obra del escultor utilizaremos la entrevista que dio a la Universidad de California de Jaime E. Rodríguez y una Introducción escrita por la investigadora Lily Kassner. Inicialmente se analizará la escultura desde una manera técnica empleada y posteriormente se tratarán las demás cualidades y características principales de su obra.

El escultor estuvo influido por la escuela de la EME. Encontró su vocación en la etapa de su infancia, y se formaría como escultor en la “Esmeralda”. Tuvo como maestros a Rosa Castillo, Fidencio Castillo, José L. Ruiz, Juan Cruz y Zúñiga.

Amaya refiere que conoció a su maestro Zúñiga en el taller de este donde fue su discípulo de modelado, al profesor le agradó cómo modelaba su alumno y lo invitó para que lo apoyara en las labores del taller en su obra personal. Amaya acepta y trabaja en equipo con su maestro en los relieves del Centro Médico. Había más personas colaborando con el costarricense, pero el único que logró consolidar plenamente la influencia y madurarla como obra personal fue Armando Amaya.

La Esmeralda con toda la tradición de la talla y sus temáticas mexicanas de héroes nacionales, dioses prehispánicos, mujeres indígenas ofrecía una marcada libertad de trabajar la escultura circunstancia que conquistó sin duda a Amaya.

En el capítulo primero mencionamos que la escuela se forma a base de coincidencias, la temática es una de ellas, en su mayoría todos los escultores realizaron maternidades y mujeres indígenas, este es un rasgo muy característico de dicha escuela.

Armando Amaya esculpe a la mujer indígena, esto lo define como un escultor heredero de la EME. La coincidencia entre escultores de la EME es que sus obras son piezas realmente logradas con un fuerte sentido de rescatar la fisonomía de la mujer indígena.

Entre estas participaciones cabe citar a la figuración naturalista de temática indígena que daba respuesta a los anhelos de un arte nuevo pero de índole antropomorfa. *Mujer sentada* de Armando Amaya pudo tener una función como la señalada ya que si bien plantea una continuidad de la tradición escultórica figurativa contiene variantes respecto a sus antecedentes.⁵

⁵ MANRIQUE, Jorge Alberto. Loc. Cit. p. 155.



117. Mujer desnuda sentada peinándose, modelado en barro.

Recordemos el proceso escultórico del maestro Amaya:

1. Elaboración del primer boceto en barro
2. Modelado en barro de la pieza de mediano tamaño a natural
3. Elaboración de moldes de yeso
4. Vaciado de yeso para copiarla en piedra, o con este yeso se puede llevar a la cera perdida.
5. La talla en piedra

Él domina todas y cada una de las etapas del proceso en la elaboración de una escultura. Como se ha observado en el apartado 2.1.4.1. gran cantidad de producción y venta dentro del país como en el extranjero, y esto implica trabajo en equipo al igual que todos los grandes escultores que cuentan con un equipo de trabajo, el maestro Amaya no es la excepción. Cabe destacar que siempre está inmerso en el proceso.

Dentro de su equipo de trabajo la parte artesanal es elaborada por el tallador Eladio Gutiérrez quien ha llevado las tallas del maestro Amaya desde hace muchos años. Se puede observar en el capítulo cuarto durante la documentación del proceso de la talla de mármol.

En las imágenes se puede apreciar una gran maestría en el modelado de la figura humana. A continuación mencionaremos las principales características observadas en sus obras aquí mencionadas.

Después de haber analizado técnicamente las imágenes del apartado 3.3 Clasificación de su obra, se eligió una pieza de cada tipo, para extraer las principales características de su obra.

Los rasgos característicos de su obra son:

a) La posición Figura humana: dominio de anatomía humana

En las fotos 55. Mixteca, 57. Bilitis, 59. Desnudo Caracol, 67. Emelia vestida sentada peinándose, 68. Mujer reclinada, 69. Desnudo jugando con los pies, 72. Las tres gracias en conjunto, 83. Bilitis, 84. Glenda arrodillada, 86. Mujer con chongo, 88. Mujer entrelazada, 90. Torso de maternidad, y la 92. Reposo, muestran gran manejo de la anatomía humana, claro esta con el estilo propio del escultor.

El desnudo se maneja con toda la bastedad posible exagerando ciertas partes: caderas, muslos y senos. Con toda la intención acentúa la anatomía humana haciéndola pesada, rotunda. En sus piezas de mármol y ónix, es notable su impecable oficio de la talla directa.⁶

b) La posición

Las piezas de mujeres se encontraron ciertas constantes lo cual permitió elaborar una clasificación acorde a la pose: sentadas, paradas, maternidades, reclinadas, en grupo y con pareja.

Las mujeres sentadas tienen por característica ser en mayoría mujeres indígenas, la forma de descansar dice que son indígenas a diferencia de las mujeres reclinadas que tienen más estilo de sentarse de una mujer mediterránea.

En las Mujeres paradas también se observa excelente manejo de la anatomía humana. Para las formas abiertas utiliza en bronce y para las formas más cerradas utiliza mármol como el caso de la foto, 58, Campesina.

Realizar piezas de figura humana paradas requiere de gran maestría, y más aún cuando la figura guarda equilibrio al pararse en un solo pie como la foto 60, Mujer desvistiéndose, bien lo menciona Kassner:

Las carnes firmes son muestra de su interés en la solidez y la ponderabilidad de sus esculturas. Existe una solución al problema de forma y movimiento que resulta de la búsqueda de su íntima armonía.⁷

⁶ KASSNER, Lily: "Armando Amaya"; Introducción de 6 pp. Sin fechar. Escrito no publicado. P. 2

⁷ *Ibidem*. P. 3.

El movimiento también se puede apreciar en piezas como más adelante mencionaremos.

En las Mujeres reclinadas se nota claramente influencia de Maillol, como en la foto 67, Emelia vestida sentada peinándose,

Las maternidades se identifican porque están acompañadas del niño. Lo abrazan o juegan con él como en la foto 65. Maternidad del banquillo, donde sostiene al niño en su pierna y juega con el equilibrio. Se aprecia visualmente un movimiento ondulante en 62, Maternidad hincándose, en forma de "S".

Mujeres en grupo, los conjuntos son armados de manera individual, unidas por la distancia manejada entre ellas. En la mayoría de ellas están unidas en una misma pieza.

c) Manejo de las extremidades

En el caso de la mujeres sentadas las extremidades se integran para unir el tronco con la composición de las piernas, de una manera armónica como en la foto de (55) Mixteca, donde el brazo derecho integra la continuidad de una diagonal con la pierna y (51) Lacandóna, donde coloca el brazo izquierdo en misma dirección que la pierna.

d) La vestimenta

Se observa el manto en piezas como la foto 52. Tehuana sentada, donde se observan bien marcados los pliegues de la falda. En la foto 54, Campesina sentada en un banco, la vestimenta marca grandes pliegues que ayudan a formar parte de la misma composición y riqueza en claros y oscuros. En la foto 61, Tehuana de pie, la vestimenta ayuda a marcar la identidad del personaje, al igual que la fortaleza de la mujer que posa. En algunas ocasiones funde la ropa con la piel, pues no marca totalmente la diferencia o independencia de la ropa con el cuerpo como en la foto 62, Maternidad hincándose.

Las vestimentas se extienden y tensan como masas salientes dándole movimiento a sus figuras. Su ropaje es amplio; los pliegues, de forma sintética. Sus figuras representan la fuerza vital y energética de la mujer provinciana que trasmite esa paz y tranquilidad de nuestros pueblos donde el tiempo se aletarga.⁸

⁸ Ibídem. P. 3

e) El peinado y la cara

Dentro del modelado de las mujeres diferencia un peculiar peinado que se puede observar en las siguientes fotos: 50. Mazatleca, 51. Lacandona, 56. Mujer de pie sosteniendo un paño atrás de las piernas, 57. Bilitis, 70. Yeso sin nombre, 71. Composición, 74. Composición de dos mujeres sentadas, y en 66. Maternidad arrodillada.

Las caras son de terracota o barro cocido. Son importantes pues sigue siendo el rostro de las mujeres indígenas mexicanas. Rostros de forma ovalada y redonda. Son caracterizadas: "Por su fascinante actitud y excelente factura, merecen una serie de caras en terracota en las cuales el artista cierra los párpados de los rostros femeninos. Así por la placidez de los rasgos y la ausencia total de gesticulación..."⁹

f) Lirismo o simbolismo: el color de la pátina, forma geométrica, textura rugosa, áspera y lisa en el caso de mármol.

En cuanto a la textura podemos apreciar notas del mismo escultor:

En cuanto a la textura en escultura, creo que ésta no debe buscarse, sino pensar en ella como resultado del uso de la herramienta con que uno está trabajando para conseguir una forma ya sea en barro, en yeso o en mármol. La textura acentúa lo que queremos decir con la forma, apoya y realiza la intención que uno está manejando, por ejemplo, si queremos hacer un hueco parezca más oscuro, podemos darle una textura rugosa, áspera y para hacer más pronunciado un volumen se pule y se brilla. Pero esta va en función de la idea original de la forma y nunca deben añadirse texturas de una manera artificial ya que estas por si solas no tienen un valor determinado, su valor lo tendrán en función de la forma".¹⁰

Y lo mencionado anteriormente es lo que alcanza a resolver realmente en las tallas de mármol que a continuación analizaremos.

A través del color de la pieza también hace una relación simbólica:

En cuanto al color de la escultura creo que tiene también la función de acentuar lo que la forma dice: a veces utilizo el color de las patinas del bronce según la figura, por ejemplo: una mujer reclinada, por asociarla de algún modo con equis color, puedo ponerle una patina verde azulosa, por ejemplo, pero esto es algo que elige uno de un modo, digámoslo lírico.¹¹

Vemos aplicado la relación de la pieza con el color en la pieza en la clasificación de imágenes.

⁹ Ibidem. p. 5.

¹⁰ Ibidem. p. 4

¹¹ Idem p. p 4

g) La técnica de mármol.

Es inevitable captar la fuerza expresiva de dulzura o ternura de los mármoles blancos del escultor. Podríamos afirmar que es una de sus mayores aportaciones. El gran manejo del modelado en barro y la volumetría de la anatomía humana permiten que las tallas en mármol sean igualmente ricas en luz y sombra, con textura suave y pulida. Ver foto 87, Mujer sentada.

La talla directa en mármol *Mujer sentada* es una de sus obras más exitosas; tanto es así que existe una versión modelada -y tal vez fundida- de una figura en una pose similar que se halla reproducida en el Diccionario de escultura mexicana del siglo XX de Lily Kassner.¹¹

La misma pureza del material permite que se aprecie la luz y sombra de los mármoles blancos como es el caso de la foto 92, Reposo. Estas piezas muestran y expresan cierta ternura, aunque a la vez sensuales por la marcada tersura del pulimento del mármol.

Puesto que es una técnica importante el trabajo del escultor, en el cuarto capítulo de esta investigación se documenta el proceso de una talla en mármol paso a paso.

A continuación se analizarán técnicamente cinco piezas de acuerdo con la clasificación: sentadas, paradas, maternidades, mujeres reclinadas, grupo de mujeres, caras, y parejas; una pieza de cada clasificación.

¹¹ Ibidem. P. 155

- De mujeres sentadas:



118. Lacandona
Yeso y bronce
60 x 63 x 53.5 cm.
1989

1. Descripción: es una figura de cuerpo entero en actitud sedente, es una mujer indígena mexicana desnuda peinada de chongo con brazos y piernas cruzadas. Hecha de yeso con la técnica de modelado.

2. Elementos formales. Las texturas superficiales son lisas. Con sensación de blandura. El sentido del volumen es voluptuoso. En relación con el exterior la pieza maneja multiplicidad de los puntos de vista. En volumen interno, reflejo del espacio interno: buen manejo del modelado en la anatomía. La composición y movimiento: Se forma un triángulo con la pierna que cruza en relación con la pierna que está sobre el piso, dicho triángulo está integrado con el tronco a través del brazo izquierdo de la modelo. Ambos brazos compositivamente integrados con las líneas que forman ángulos antagónicos. Es reposado. Incidencia de la luz sobre la escultura: suave y contrastada en las sombras generadas en los huecos que se forman por las extremidades. Su color es monocromía en blanco, pues el color es simbólico.

3. Elementos no formales. Las formas son figurativas. La naturaleza de la pieza es realista pues hay fidelidad al modelo. En anatomía hay excelente manejo de la anatomía, proporción correcta, escala menos a la humana, y musculatura elevada. La dimensión temporal de la obra: eterna o fugaz.

- De maternidades:



119. Maternidad hincándose
bronce
37 x 19 x 26 cm

1. Descripción: Es una pieza de bulto redondo y de cuerpo entero, en actitud orante. Se trata de una mujer vestida y peinada de chongo hincada abrazando un niño, con la mano izquierda se sostiene sentado el niño y con la izquierda lo abraza. El material es bronce fundido.

2. Elementos formales. La textura de la pieza es áspera y rugosa, con sensación de blandura, sentido de volumen pesado. Multiplicidad de puntos de vista. Volumen interno, reflejo del espacio interno: caracterizado por luz y sombra. La composición y movimiento: se forman líneas que a su vez forman ángulos que apuntan a la misma dirección (hacia abajo y hacia fuera). En general la pieza marca una "C" de la cabeza a la rodilla, esa curva manifiesta cierto movimiento. Incidencia de la luz sobre la escultura: Homogénea y suave. El color monocromía en azul.

3. Elementos no formales. Formas de expresión: figurativo. Naturalismo: idealismo (búsqueda de la belleza arquetípica) Elementos de expresión. La anatomía: correcta, proporción correcta, escala menor a la humana, musculatura voluptuosa. La función de ropajes y pliegues es para encubrir el cuerpo. Los pliegues que se alcanzan a notar demuestran la vestimenta de la mujer aunque en algunas partes del cuerpo se funde la ropa con el cuerpo, a intención del artista. Dimensión temporal de la obra: eterna.

- De mujeres reclinadas:



120. Mujer reclinada
Mármol blanco
15.5 x 26 x 14 cm.
2007

1. Descripción: Es una escultura de bulto redondo cuerpo entero en actitud yacente. Una mujer desnuda reclinada y apoyada sobre su brazo derecho con las piernas encogidas. Material de piedra tallada. Y es independiente a la arquitectura.

2. Elementos formales. Textura de las superficies: lisas, finas y pulidas. Sensación de blandura o de dureza (morbidez y tersura). Sentido del volumen pesado. En relación con el exterior: multiplicidad de los puntos de vista. Volumen interno, reflejo del espacio interno. Composición y movimiento: toda la figura esta incertada en un triángulo. Es reposado y sereno. Incidencia de la luz sobre la escultura: homogénea y suave. Color: monocromía en blanco. Naturaleza del color: simbólico.

3. Elementos no formales. Formas de expresión: figurativo. Naturalismo: idealismo (búsqueda de la belleza arquetípica) Estilizada. Sus elementos de expresión, buen manejo de anatomía humana, proporciones correcta, escala menor a la humana, musculatura ligeramente exagerada. Ropajes y pliegues: sin ropa. Dimensión temporal de la obra: eterna.

- De mujeres en grupo:



121. Las tres gracias en conjunto
bronce
178 x 70.5 x 45 cm

1. Descripción: Es un conjunto de esculturas de cuerpos enteros, en grupo escultórico de tres elementos, paradas y desnudas. De bronce fundido.

2. Elementos formales. Textura de las superficies ásperas con sensación de blandura, sentido del volumen, en relación con el exterior: multiplicidad de los puntos de vista. El volumen interno, reflejo del espacio interno. La composición y el movimiento tiene que ver con el título de la obra “Las tres gracias”, con una interpretación de cuerpos femeninos de mujeres mexicanas, corpulentas, manejando las características del desnudo de sus mujeres. Dinámico: el movimiento de los cuerpos marca un leve movimiento. Podríamos decir que están paradas ligeramente con los pies en posición de descanso. La incidencia de la luz sobre la escultura es homogénea y suave. El color es monocromía en azul, con naturaleza del color simbólico.

3. Elementos no formales. Formas de expresión: figurativo. Naturalismo: idealismo (búsqueda de la belleza arquetípica) Simbolismo, y estilización. Los elementos de expresión, maneja una anatomía: correcta, proporciones correctas, escala humana, musculatura idealizada. Los ropajes y pliegues: ausencia. Dimensión temporal de la obra: eterna.

- De parejas:



122. Bilitis
bronce
55.5 x 14 x 39.5 cm.
1992

1. Descripción: Son dos figuras de cuerpo entero paradas, hechas de bronce fundido, y son independientes a la arquitectura. Ambas recargan su brazo izquierdo sobre el hombro de la otra.

2. Elementos formales. La textura es áspera, con sensación de blandura y en relación. La textura de las superficies: ásperas Y en relación con el exterior: multiplicidad de los puntos de vista. Volumen interno, reflejo del espacio interno. La composición es vertical reposada y serena. La incidencia de la luz sobre la escultura es homogénea y suave. El color es monocromía en azul. La naturaleza del color es simbólico.

3. Elementos no formales. La forma de expresión es figurativo. El naturalismo es idealismo (búsqueda de la belleza arquetípica), estilización. Los elementos de expresión como la anatomía es correcta, buen manejo de proporciones, escala, y musculatura. Están desnudas. La dimensión temporal de la obra: eterna en bronce, y fugaz en barro.

Característica general de sus esculturas:

Son de cuerpo entero en actitud de descanso ya sea de pie, sentadas o reclinadas. Con multiplicidad de puntos de vista. Son piezas independientes a la arquitectura, aunque muy armónica en espacios abiertos. El volumen en las partes internas de difícil acceso al modelado, está perfectamente modelado no hay deformidad de las piezas en esas áreas. La textura en las piezas de bronce es rugosa o áspera pues en los moldes queda la textura del barro y los estiques. Y en mármol las piezas son lisas y pulidas. La luz que se proyecta es suave lo cual les permite ser ricas en luz y sombra. La cualidad de la corpulencia en los desnudos radica en lo corpulento o voluptuoso como en "Desnudo jugando con los pies". El buen manejo de la anatomía humana le permite elevar el volumen más de lo natural, esta exageración les da peso y estética visual.

CAPÍTULO IV

Desarrollo de una obra escultórica de Armando Amaya tallada en piedra.

CAPÍTULO IV. Desarrollo de una obra escultórica de Armando Amaya tallada en piedra.

4.1. Herencia de una técnica

Este cuarto capítulo es la propuesta de la investigación. Se ha escrito mucho de la Escuela Mexicana de Escultura, la historia ha quedado escrita y resguardada, para analizar cierta etapa de la escultura en México a principios de siglo XX. Pero, he aquí lo principal, el planteamiento de problemas que se presentan al ejecutar una escultura utilizando las técnicas de la EME. Como lo menciona Wittkower: “Como es lógico, no es frecuente que los historiadores del arte cuenten con noticia documentada de estas deliberaciones del taller”¹. Así que comencemos por hablar de las herramientas básicas, para documentar una talla de Armando Amaya. Y también la descripción de la técnica utilizada.

Wittkower menciona que al principio de la escultura utilizó dos herramientas útiles empleadas por los escultores: martillo cuadrado o bujarda y la punta o puntero que se emplean para desprender lascas de piedras grandes. También varias clases de cinceles: el pincel plano, de cabeza de toro, el de uña o dentado. Además de trépano, las limas y escofinas, utilizados para suavizar la superficie de la obra. Los abrasivos los utilizaban para pulimentar y desaparecer las marcas dejadas por la escofina.² En los apartados de este capítulo se pueden apreciar las herramientas en fotografía.

Si recordamos a principios del capítulo primero mencionamos a los griegos, que el mismo Wittkower menciona: “Los griegos utilizaban como abrasivo el esmeril, pero hoy usan el carborundo”.³

La piedra es un material duro de desbastar, a diferencia de otros materiales. La técnica de la talla en piedra tiene herramientas exclusivas, y las más importantes son: “Los útiles más importantes han sido siempre y siguen siéndolo, el puntero, el cincel plano y dentado, y el trépano”.⁴ Ahora bien, al hablar de las herramientas también es conveniente hablar de cómo utilizarlas, pues el golpe, el ángulo de inclinación, y el tipo de punta del cincel determinarán el efecto deseado en la talla.

Comencemos con el trepano. El trépano es una herramienta que sirve para perforar en la piedra. Funciona de la siguiente manera: “El trépano móvil: el rápido

¹ WITTKOWER, Rudolf. *La escultura: procesos y principios*. Alianza Forma, Madrid, 1980. P. 17.

² Idem p. 17.

³ Ibidem p. 18-19

⁴ Ibidem p. 20

movimiento del arco, de un lado a otro, hace girar a gran velocidad el mango al que está unido el trépano”.⁵

La manera de usar dichas herramientas podría ser de la siguiente manera. El uso del puntero con el mazo en ángulo recto produce más surcos, muescas. El puntero en forma oblicua a la superficie de la piedra se conoce como “golpe de cantero” y produce estrías.

La técnica de talla en piedra es una de las más antiguas. Esto lo vimos con los griegos. Tenían dominio de las herramientas. Las primeras esculturas griegas fueron en gran medida realizadas con base en labor de puntero.

El uso de los diferentes tipos de cinceles en una talla es fundamental, porque con unos se desbasta con otros se aclara el plano y las formas. Ejemplo de eso lo dice: “Bluemel, dice que los escultores utilizaban con libertad y destreza el cincel plano, que no todo era labor de puntero y abrasivos. También utilizaban el cincel dentado para quitar láminas de piedra”.⁶

Aunque no todos los escultores han hecho uso de todo un equipo de cinceles, porque como se menciona a continuación, se cree que Miguel Ángel usaba solo el dentado. “Solo ha habido un escultor en toda la historia del arte que se dedicará eternamente a la labor del cincel dentado: Miguel Ángel”.⁷

Al tener conocimiento de cada una de las funciones de los diferentes cinceles prosigue la técnica en general, el cómo usar la herramienta. Previamente el escultor ha elaborado un boceto ya sea de barro o de yeso en pequeño formato para posteriormente elaborarla en piedra. Y surge un problema: “Un problema que se nos va a presentar una y otra vez en lo sucesivo: problema del traslado de un dibujo o un modelo al mármol”.⁸

Para solucionar el problema se inventó el sistema de puntos que consiste en trasladar las medidas del boceto a la piedra. “Se cree que los griegos emplearon ya mucho tiempo antes un método de puntos, que consistía en establecer con la mayor precisión posible una serie de puntos paralelos en el modelo y en el bloque de mármol”.⁹ Como veremos en este capítulo el método de puntos es utilizado para pasar del boceto de las esculturas de Armando Amaya a la piedra.

⁵ Idem p. 20

⁶ Ibidem p. 27

⁷ Ibidem p. 36

⁸ Ibidem p. 37

⁹ Idem p. 37

En las técnicas actuales de los talladores ya no se utiliza el trépano. Pues ya es obsoleto. “La recuperación de la escultura en el siglo XX ha estado íntimamente ligada al desprecio del trépano y de cualquier otro método mecánico de traslado, regresándose a la talla directa”.¹⁰

Desde la época de Maillol ya se utilizaba el sistema de puntos, que incluye el uso de la máquina de puntos. Recordemos que la EME estuvo influenciada indirectamente por Maillol. “Maillol... era un modelador, y se servía de tallistas para que trasladaran sus modelos a la piedra mediante máquinas de sacar puntos.”¹¹

Wittkower dice: “Wild sostiene que el modelador ha de soportar dos metamorfosis. La primera, si solamente hace la terracota y quiere que su modelo sea realizado después en mármol, el concepto que él expresó en un material blando, será trasladado, en yeso, a un material duro, se modificarán todas las relaciones de luz y sombra, modificándose también el efecto especial de la obra como el aura específica de espiritualidad que toda estatua crea a su alrededor. La segunda transformación tiene lugar cuando un técnico traslada al mármol el vaciado en yeso. Todas las formas que se trasladan entonces mecánicamente a un material vibrante y magnífico que absorbe luz”.¹² En este párrafo se menciona el traslado del material de yeso, que es el boceto de la escultura a trasladarla en mármol, y en ese traslado se sigue manteniendo la fidelidad de las formas, pero la escultura mantiene su cualidad propia resaltada por el mármol y sus efectos de luz.

Rodin se sirvió de sistemas mecánicos. Para “Rodin: la escultura tenía que ver con una masa que irradiaba en todas las direcciones”.¹³ . En el sistema de puntos cualquier cara o lado de la pieza tiene su propia cualidad.

¹⁰ Ibidem p. 38

¹¹ Ibidem p. 285

¹² Ibidem p. 286

¹³ Ibidem p. 287

4.1.1 Trabajo de boceto



123

Una vez que se tiene el boceto en yeso se puntea aproximadamente cada 3 a 4 centímetros entre punto y punto. O también en puntos importantes donde se crea que es necesario.

En la parte más alta de la cabeza se coloca un clavo que nos indica el eje central de la pieza para poder apoyar la punta de la cruceta.



157

157



Primero se coloca el boceto sobre una superficie plana y bien nivelada.

125



126

Se coloca la escuadra por cada uno de los lados del boceto tomando en cuenta el punto más saliente de cada una de las cuatro caras.



127

Si la escuadra es muy corta nos podemos ayudar de una regleta de hierro más larga.



128



129



130

Se marca con lápiz rojo el punto más saliente en la base, de esta manera se proyecta el punto saliente de la misma. Esto se hace por las cuatro caras laterales del boceto.

Ya que se han marcado con la escuadra se marca o dibuja un rectángulo, tomando en cuenta las marcas que se tomaron de los puntos salientes.

Obsérvese la imagen.



131

Las líneas que se marcaron se verifican con la escuadra y la regleta colocándose sobre la línea como se observa en la imagen, se cierra un ojo para observar que la línea o trazo esté correcto con el punto más saliente. A esto se le llama bornear.



132

Al bornear entre la regleta y la escuadra se verifica si hay diferencia entre milímetros pues esto debe quedar perfectamente a escuadra sin variables.



133

De esta forma queda cercada la pieza en un rectángulo, se toman las medidas del rectángulo y se marcan líneas como se muestra en la imagen.



134



135

Se miden cada una de las líneas nuevas que se trazaron del rectángulo y se trasladan a otra base plana y se marcan los ejes centrales de cada una de las caras laterales respetando las medidas del rectángulo.



136

Este nuevo eje trazado debe estar perfectamente a escuadra.



137

El boceto se retira de la vieja base y se coloca en la nueva base.

Se centra la pieza haciendo coincidir las líneas de la base con las del boceto, esto debe ser por los cuatro lados.



138



139

Se coloca pegamento tipo resina, se fijan con pequeños pedazos de mármol para que el boceto no se mueva durante la ejecución de la pieza.



140

Por primera vez se coloca la cruceta hasta que coincidan los puntos en las marcas de lo que será la base.



141



142



143

De arriba hacia abajo. Cuando se coloca por primera vez la cruceta no coinciden las puntas de cuerda en la línea, así que se busca acomodar la cruceta hasta que coincida en la línea. Una vez que coincide, se coloca aceite a los picos y posteriormente pegamento blanco tipo resina logrando que las puntas se desprendan de la base de mármol y que con el pegamento se haga una especie de cráteres pequeños para que se asienten los picos, cada vez que se coloque con el objetivo de que no se mueva la cruceta y altere todos los puntos posteriores.



144

4.1.2. Material y ubicación de puntos



145

Se toma solamente el pedazo de piedra que se necesita para la escultura.



146

Se traza con escuadra para que sea recto el trazo.



147

Las herramientas de corte que se utilizan son taladro y brocas de diamante. Y para abrir la pieza, cinceles. El siguiente paso es acomodar el mármol a medidas del boceto para usar la cruceta. Se utiliza el sistema de puntos para copiar la escultura a escala 1:1.



148



149

Primero se coloca la aguja de la máquina de puntos en la parte más saliente de la cara frontal.



150

Después se traslada la máquina de puntos a la pieza de mármol y por el volumen de la pieza el brazo no alcanza a llegar y marcar donde la aguja nos marca en el boceto.



151

Se coloca pegamento con los trozos de mármol donde ya están copiadas las medidas de lo que será la base. Del eje central de esta cara se pasan las medidas tal cual se miden en el boceto, hacia la derecha y la izquierda.



152



153

Se pone el puntero en el eje central frontal de la pieza. Después se traslada la cruceta a la piedra y se intenta que los picos, base de la cruceta, coincidan en las marcas.



154



155



156

Se rebaja la pieza desde arriba, pues no ha alcanzado el tamaño justo del boceto. Se coloca la cinta métrica para medir la diferencia de distancia de la marca y el pico, cuánto le falta para llegar y aproximadamente rebajar ese material desde la cabeza.



157



158



159

Al ya coincidir los puntos con las marcas se coloca pegamento aceite a las puntas de metal para que cuando se coloque el pegamento no se adhiera y solamente deje la marca de donde se apoyará la cruceta cada que se recargue sobre el mármol. Primero se escoge un punto, posteriormente se coloca en el mármol, pero se demuestra que hace falta desbastar material para que el punto alcance a bajar.



160



161



162

De esta forma se quita material, primero se marcan estrías con el disco de tuxteno, posteriormente se desbasta con cincel y martillo. Finalmente se coloca una vez más el puntero, pero todavía no llega al tope de profundidad, entonces se sigue desbastando material con el martillo neumático. Es muy importante tener cuidado del material que se va a desbastar porque no podemos rebasar o quitar más material del debido.



163



164



165



166

Cuando la máquina de puntos ya punteó la suficiente profundidad se marca con un lápiz rojo. Este proceso se realiza con cada punto. En este caso se iniciaron los puntos tratando de hacer una línea imaginaria del eje central lateral izquierdo de la pieza. Obsérvese la imagen de cómo se marcan los nuevos puntos que ya empieza a siluetar la pieza.

Es importante mencionar las herramientas de trabajo en esta fase de trabajo: máquina de puntos con 3 brazos móviles, diferentes cinceles como de punta, planos, botadores, de desbaste hasta de acabado final.



167



168

4.1.3. Etapa de Desbaste



169



170

Prácticamente el proceso es el mismo. Se coloca el puntero en el boceto. Se traslada la máquina de puntos al mármol y se desbasta material hasta que el puntero llegue a la profundidad requerida (marcada por la máquina). Obsérvese la secuencia de estas tres fotos.



171



172

Para saber usar la máquina de puntos, se necesita que la punta de la aguja toque el punto marcado en el boceto y se fija el tornillo (que es el tope) como se observa en las imágenes.



173

Después observamos que el punto no está tallado con la suficiente profundidad para que la aguja llegue a su tope.



174

La misma cruceta la colocamos sobre el mármol y bajamos la aguja hasta que toque la pieza.



175

Finalmente se desbasta con el martillo neumático y la aguja puede llegar al tope, lo que nos indica que ya está listo el punto.



176



177



178



179



180



181

Con el ejemplo anterior podemos ver que ese es el proceso para ubicar un punto en el mármol, pues de la misma forma lo haremos punto por punto en toda la pieza en el proceso de talla. Obsérvese en esta secuencia de fotos el proceso de tallado y las diversas texturas por el mismo proceso. A continuación veamos la siguiente etapa de gradinado.



182



183

Obsérvense los puntos marcados.



184



185

Después de tallar una piedra, de la etapa del desbaste, se meten cinceles más finos que van peinando la forma más fina eliminando lo burdo de los cinceles de primer desbaste.



186



187

Obsérvese los círculos que marcan la diferencia de texturas de los diferentes cinceles. En sí se le llama gradinar porque se meten cinceles con dientes más finos que se parece a la gradina.



188

Es muy importante que se alcance a notar la diferencia de lo que puede hacer una gradina mediana, una fina, y una de súper detalle. Estas gradinas están perfectamente afiladas y templadas y son más delgadas de su punta.



189

La gradina que está envuelta en cinta masking tape está ligeramente curvada para poder gradinar y trabajar en las partes cerradas internas de la pieza.



190

Obsérvese en la secuencia de las fotos el avance del proceso de talla.



191



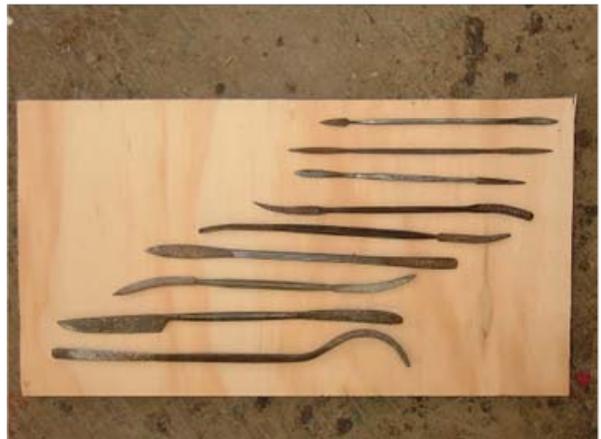
192

4.1.4 Etapa de aclarado o afinado



193

Ya que se ha concluido la etapa de gradinado continuamos con la de aclarado o afinado que consiste en pasar por toda la pieza el mototool con diferentes tipos de fresas inclusive que tengan la forma redonda de los volúmenes de la pieza. La gran variedad de fresas que se observa en la imagen nos ofrece mayor facilidad para respetar el volumen y la forma de la pieza sin alterar o rebanar la misma.



194

Las escofinas juegan un papel importante porque detallan aún más las partes internas, aristas, huecos internos, etc.



195



196

Cabe comentar que el mármol negro de Veracruz es muy vidrioso, cuando se pasó el moto toul dejó algunas perforaciones que se tienen que resanar con resina.

En estas ilustraciones obsérvese los diferentes tipos de textura. Están las marcas de la etapa de gradinada, en algunas ya han pasado las fresas de pulir del moto toul, que quitará los rastros de la gradina.



197



198

Obsérvese esta imagen, la textura de la herramienta de tallado antes de pasar la fresa del mototoul.



199



200

Obsérvese que el manto de la mujer está liso, esto implica que ya no es necesario pasar el moto tul en ese lugar, solamente lijas.



201



202



203

Los diferentes tipos de mototool como el grande, mediano y pequeño nos ofrecen mayor facilidad en el manejo de las fresas. Obsérvense las imágenes A, B, C y D.



204



205



206



207

Las imágenes nos muestran la función de las gradinas, para marcar esas formas donde el moto toul no cabe y para detalles de curvas. Como mencioné anteriormente detallan aún más las partes internas, aristas, huecos internos, etc.



208

4.1.5. Etapa de pulido



209

Se sabe que cuando el mármol ya ha perdido lo burdo de la textura y se desea iniciar la parte de pulido se necesitan lijas.



210

En las piezas del Maestro Amaya se inician con piedra de esmeril (C), lija de esmeril número 36 en seco (B) y posteriormente se inician con las lijas de agua (D).



211



212



213



214



Toda la dermis de la pieza tiene que pasar por la piedra de esmeril y cada una de las lijas para que el pulido sea uniforme en toda la pieza. Las lijas que por lo general se utilizan son del 100, 240, 400, 600. Para abrillantar la pieza se unta líquido *Polish Fluid*.



215



216



217

Campesina de pie



218



219

Finalmente después de pulida la pieza y de haber aplicado el Polish Fluid, ésta es la pieza final.

CONCLUSIONES

Parte de la investigación en el campo de las artes es documentar y registrar. Este es el caso de esta investigación titulada *La escultura de Armando Amaya. Documentación de una técnica heredada de la ENEPEG*.

¿Por qué se investiga dicho tema? El hecho de registrar el proceso de una talla en mármol con forma de la figura humana inició con el proyecto de titulación de licenciatura de la misma autora, titulado: “*Propuesta de manual de sistemas de copiado para escultura*”, donde se recopilan todos los sistemas o métodos para reproducir escultura del boceto a su reproducción a escala.

En esa investigación de campo entrevisté a diversos escultores acerca de los métodos de ampliación. Uno de ellos fue el maestro Armando Amaya. El maestro Armando Amaya me explicó en qué consistían los sistemas, y ahondó en el caso de talla en piedra.

La tesis de licenciatura implicó abrir un amplio abanico de diversos sistemas de ampliación. Es entonces cuando decido especializar el tema de una manera más específica en un proyecto de maestría, como documentar y registrar el proceso de una talla en piedra, ya en concreto, y de un escultor en específico. Buscando mayor énfasis en la técnica y proceso de talla.

Al elegir el rumbo que tomaría la tesis de maestría me pondría a pensar en todos los motivos existentes en el área de escultura, es decir, tendría que ser local. Era palpable observar que en el área de investigación, no existe algún registro del proceso técnico de talla en piedra de la puntual Escuela Mexicana de Escultura.

Dicha investigación implicó trabajo documental, histórico y de campo como acudir diariamente al taller del escultor durante la elaboración de dicha pieza. A continuación enunciaré las conclusiones que emanaron de dicha investigación.

La EME (Escuela Mexicana de Escultura) es una escuela que surge como resultado del movimiento post-revolucionario durante el gobierno de Plutarco Elías Calles. Como resultado del apoyo de José Vasconcelos con la creación de las escuelas al aire libre. La escuela se funda en 1927 como Escuela de Escultura y Talla Directa, situada en el exconvento de la Merced, con Guillermo Ruiz al frente. Esta escuela no es un movimiento bautizado por algún artista, sino por la coincidencia de los artistas en la temática nacionalista: héroes nacionales, revalorización por lo indígena, dioses prehispánicos, es lo que permite a teóricos del arte nombrarla.

La técnica que se utiliza es la talla en piedra como prioritaria y también el bronce, esta última más utilizada en monumentos.

Se observan dos vertientes: la escultura monumental y la de pequeño formato. La característica general que manejan los escultores de la EME es que exageran la figura humana. Los pies y las manos son anchos, apenas se insinúan. Los rostros son suavemente angulosos. Son volúmenes rotundos, y tomando en cuenta el rasgo de los indígenas el físico es achaparrado, vestido con sus trajes típicos, con una tendencia realista y nacionalista. Y las esculturas encuentran este arquetipo. Pues son escultores que con diversas propuestas y constantes comunes coinciden con los de finales de la primera mitad del siglo XX.

El autor Monteforte la declara como realista-figurativa. Son formas simples y expresivas. Y debido a ese arquetipo la solución en la técnica de la escultura es de bloque cerrado o redondo, con insistencia frontal, pero intentando integrar todos sus lados.

Zúñiga, considerado perteneciente a dicha escuela, su obra cuenta con todas estas características mencionadas, aunque él, a diferencia de los maestros fundadores, logra hacer de su propuesta personal estos mismos temas. Logra aportar y trascender en técnica, composición y discurso de su obra. Su propuesta radica en mujeres mestizas con rasgos étnicos, corpulentas, y la vestimenta a través del rebozo es resuelta de manera muy sintética utilizando formas trapezoidales, triangulares y romboides. Escultor cuya obra realmente represento el movimiento de la EME.

La trascendencia de la EME está vigente con escultores como Armando Amaya, escultor que ha heredado la temática, la técnica de Zúñiga y directamente de la misma EME pues fue alumno de la "Esmeralda". Amaya fue discípulo o aprendiz de Zúñiga.

Se considera a Armando Amaya como un heredero de la EME por utilizar en su propuesta personal la temática y técnica de dicha escuela. Técnica que el mismo escultor domina de principio a fin, pero por la amplia producción y pedidos que el maestro muestra, cuenta con su equipo de trabajo. Lo podremos corroborar con palabras de Manrique, que Amaya es la "...continuidad de la tradición escultórica figurativa, contiene variantes respecto a sus antecedentes..." pues coincido en que la obra de Amaya tiene sus propias cualidades.

Y he aquí la importancia de la investigación. Como heredero de dicha técnica es fundamental documentar y registrar dicho proceso de elaboración de una talla.

En su obra se observa gran maestría del material, como lo observan Manrique y Kassner el trabajo que realiza en las tallas de mármol son limpias, pues existe pleno conocimiento de la anatomía humana para los cuerpos femeninos.

La propuesta plástica del escultor Amaya está más relacionada con la misma técnica y el discurso que ofrece la piedra. También considerado un arte figurativo por los críticos del área.

La propuesta principal de esta investigación está en el capítulo cuarto que es el registro de la talla en mármol.

Apéndice

“Antes de entrar a la Esmeralda conocí por medio de fotografías, las esculturas de Rodin, la primera impresión que tuve de su trabajo fue romántica, quizá por la edad que yo tenía entonces, lo que más me impresionó de él, no fue su forma de trabajar, ni lo más importante de su aportación, ni su manera de resolver escultóricamente formas, sino los temas que trataba, que por mi edad yo veía muy románticos.

En aquella época me impresionó mucho una escultura de Rodin que se llama “El hombre de nariz rota” y yo quise hacer algo parecido y entonces la asociación más cercana que yo podía tener con un hombre así, era un boxeador y como cerca de donde yo vivía había un gimnasio donde los boxeadores entraban, no se me hizo muy difícil observarlos y hacer a mi modo, un hombre con la nariz rota, al que le puse el título de “Viejo ídolo”.

Ahora encuentro que esa escultura no tiene ninguno de los valores que yo creía entonces encontrarle, es más, creo que no tiene nada que ver con lo que yo creía que estaba haciendo.

Lo que más me gustaba e Rodin, eran esculturas como “La eterna primavera” o “El Ídolo Eterno”, que tienen todavía una gran reminiscencia de la Gran Academia, con elementos clásicos del Art Nouveau. Otra figura que modelé entonces, como resultado de la confusión con que yo veía a Rodin, se llamaba “El Idilio”, hoy recuerdo que es bastante cursi y afortunadamente no sé ni donde quedó.

Lo primero que pude comprender de Rodin y que me puso a pensar en su forma de expresión como escultura propiamente dicha, fue “San Juan Bautista”, por varias razones: tanto por su composición, como por la fuerza con la que camina, los grandes claroscuros que maneja y cómo utiliza plásticamente las tensiones de los músculos, como si fuera renacentista, viendo con los ojos de un gótico francés.

Creo que en Rodin encontré la primera lección con la que pude entender que uno puede ser alumno teniendo como maestros a los grandes escultores, recurriendo a los museos, donde siempre se encuentra mucho que aprender.

Otra lección que aprendí de Rodin fue, al encontrarme en sus “Burgueses de Caláis”, y de ahí ver como maneja la relación del espacio entre una figura y otra, donde cada una es independiente y a la vez forma un conjunto que no se rompe en ningún momento ni en su composición, ni en el modelado de cada una, encontré en ese modelado, digamos muy orgánico en sus soluciones y estudiándolo con cuidado, podía encontrar un enlace inmediato con las formas orgánicas que posteriormente vi en la obra de Henry Moore. Siempre que vuelvo a observar el trabajo de Rodin, encuentro algo que aprender.

Creo que gracias a Maillol, pude comprender la forma en relación la luz y el equilibrio, el primer contacto que yo pude tener con la escultura de Maillol, fue por medio de un libro, que sobre su obra escribió Judith Claudel, ahí pude ver por primera vez, como se puede ir simplificando la forma por medio de un modelado más amplio sin caer en descripciones meramente representativas de la figura humana, sino simplificando los elementos escultóricos, como la luz, el volumen, y el equilibrio que contiene una figura.

Encontré en Maillol, el primer concepto que yo tuve de lo plástico en la escultura contemporánea. Creo que la escultura mexicana que se estaba haciendo en los años cincuenta le debe mucho a Maillol. El hablaba de que toda aquella figura que no partiera en un principio de una forma geométrica no se podía sostener en el espacio como una forma natural y creo que la escultura precolombina monolítica es

tan geométrica que viene a ejemplificar con mucha claridad la aseveración de Maillol.

Creo que la primera figura que pude lograr con una idea más personal de la escultura, fue una pequeña terracota llamada "El papelito", pero lo que vino a apoyar en mi la rebeldía contra el tradicionalismo que antes mencionaba, fue mi encuentro con la obra de Henry Moore, donde fui descubriendo los valores plásticos del arte mexicano.

La vitalidad de Picasso encontró en el arte negro, Van Gogh y Gauguin en la estampa japonesa y que tantos artistas buscaron en los pueblos no europeos, en las culturas llamadas primitivas, Moore la encontró en el arte precolombino y aun hoy el arte se sigue nutriendo de esa primitiva riqueza plástica.

Al observar la obra de Moore, sentí que tenía la posibilidad muy cercana de retomar nuestras raíces y que por tradición y cultura, nos era más accesible buscar en ellas elementos de donde nutrirnos, sentí que ese era el camino, tomar lo nuestro y de ahí partir, como ya lo habían hecho grandes escultores como Marini, Arturo Martín, Manzú, Maillol o Rodin, por ejemplo. Entonces comprendí que cada quien tiene, bajo a sus pies y enfrente de sí, un acervo de identidad.

Por aquel tiempo encontré en un catálogo de esculturas de Moore, una introducción donde planteaba su pensamiento a cerca de la escultura, ahí decía algo sobre el entendimiento de la piedra, el respeto al material, pero lo que creo que encontré básicamente en Moore, fue la enorme riqueza de interpretación plástica que tienen las formas orgánicas.

Los últimos años de la década de los cincuenta y los primeros de los sesenta, fueron para mí años muy valiosos, en los que no encontraba claramente un camino, estaba conociendo muchas cosas, estaba conociendo la escultura de pueblos primitivos, escultores tradicionales y de vanguardia de aquella época, veía muchos caminos, estaba viendo muchas cosas nuevas para mí y no tenía el tiempo suficiente para ir las asimilando".

Bibliografía

- ACADEMIA DE ARTES. *Una década de actividades*. Memoria 1979-1989. Editorial Academia de Artes, México, 1991.
- AMAYA, Armando. Artes Gráficas Panorama S.A. De C.V., Patrocinado por Volvo Bus de México S: A. de C. V., México, 2001.
- ARTEAGA, Agustín y Enrique Franco. *Escultura mexicana de la Academia a la Instalación*. CONACULTA- INBA, México, 2001.
- ARTEAGA, Agustín. *Segunda muestra de la colección Pago en especie, Francisco Zúñiga*, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, México, 1993.
- ASUNSOLO. *Escultura Mexicana Contemporánea*. UNAM, México, 1942.
- BRADING, David. *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, ERA, México, 1980.
- CAMÍ, y Santamera. *Escultura en piedra, la técnica y el arte de la escultura en piedra explicados con rigor y claridad*, Parragón Ediciones, S.A., Barcelona, 2000.
- CHUMACERO, Alí. Zúñiga, Galería de Arte Misrachi-México, México, 1969.
- CORONEL, Juan y Lily Kassner et al. *Francisco Zúñiga*. Ed. El Equilibrista México, Turner libros Madrid, México, 1994.
- DEL CONDE, Teresa. *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX*. Attame, México, 1994.
- ECHEVERRÍA, Carlos Francisco. *Francisco Zúñiga*. Introducción de Carlos Francisco Echeverría, Ediciones Galería de Arte Misrachi, México, 1980.
- FERRERO, Luis. *Zúñiga*. Editorial Costa Rica, San José, 1985.
- FERRERO, Luis. *La escultura en Costa Rica*. Editorial Costa Rica, San José, 1979.
- Galería de Exposiciones Temporales. *Esculturas y dibujos de Francisco Zúñiga*. INBA, Museo de Arte Moderno, México, 1996.

- GARIBAY, Roberto S.: Breve historia de la Academia de San Carlos y de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. UNAM-DEP, México, 1990.

- KASSNER, Lily. *Diccionario de escultura mexicana del siglo XX*. UNAM, México 1983.

- KASSNER, Lily. *La figura en la escultura mexicana*. Bancreser, México. 1986.

- KASSNER, Lily. *Diccionario de escultores mexicanos del siglo XX*. CONACULTA, México 1997.

- KASSNER, Lily: "Armando Amaya"; Introducción de 6 pp. Sin fechar. Escrito no publicado.

- KRAUSS, Rosalind E.: *Pasajes de la escultura moderna; [Passajes in Modern Sculpture]*; Traducido por Alfredo Brotons Muñoz; Ediciones Akal, S.A., Madrid, 1977.

- KRAUSS, Rosalind E.: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*; Alianza Editorial, Madrid, 2002

- LUNA, Arroyo Antonio. *Panorama de la Escultura Mexicana contemporánea*. INBA, México, 1964.

- MADERUELO, Javier. *La pérdida del pedestal*. Cuadernos del círculo de Bellas Artes, Madrid, 1987.

- MANRIQUE, Jorge Alberto. *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Dirección General de Publicaciones, México, D.F. 2000.

- MANRIQUE, Jorge Alberto. *El arte contemporáneo*. Enciclopedia Historia de México. V. 12. México, Salvat Mexicana de Ediciones, S. A de C. V., 1978.

- MARTÍN, González Juan José. *Las claves de la escultura, cómo identificarla*. Editorial Ariel, España, 1990.

- MIDGLEY, Barry. *Guía completa de escultura, modelado y cerámica: técnicas y materiales*. Herman Blume, Madrid, 1982.

- MONTEFORTE, Toledo Mario. *Las piedras vivas, escultura y sociedad en México*. UNAM, México, 1979.

- NELKEN, Margarita. *Escultura mexicana contemporánea*. Ediciones mexicanas, México, 1951.

- NEUVILLATE-Ortiz, Alfonso de. *Francisco Zúñiga: hechizo de la autonomía y su monumentalidad*. Ediciones. Galería de Arte Misrachi, México, 1976.

- NEUVILLATE, Alfonso. *Esculturas y Dibujos de Francisco Zúñiga*. Galería de exposiciones temporales. INBA-MAM, México, 1966.

- PAQUET, Marcel. *Zúñiga, La abstracción sensible*. Ediciones del Equilibrista, México, 1989.

- READ, Herbert: *La escultura moderna. Breve historia; [Modern Sculpture, 1964]* Traducido por Antoni Vicens. Editorial Destino, Barcelona, 2ª ed. 1998

- REYES, Alfonso. *La escuela mexicana de escultura, maestros fundadores*, CONACULTA-INBA, México, 1990.

- RODRÍGUEZ, Antonio. *El bajo nivel de la escultura actual*, Diógenes. México, 9 de noviembre de 1951.

- RODRIGUEZ, Jaime E., Entrevista en Berkley. "Armando Amaya: Mi vocación", Estudios mexicanos, Vol. 3 (2). Verano del 87. Universidad de California. Press (1987). Pp. 433-457.

- SAURAS, Javier. *La escultura y el oficio del escultor*, Ediciones Serbal, Barcelona, 2003.

- TIBOL, Raquel. *Historia general del arte mexicano*, Editorial Hermes, S.A. México, 1964.

- WITTKOWER, Rudolf. *La escultura: procesos y principios*. Alianza Forma, Madrid, 1980.

Ciberografía

- <http://www.museemailol.com> Fecha: noviembre 2008.
- http://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Clemente_Orozco Fecha: noviembre 2008.
- <http://www.aache.com/alcarrians/creeft.htm> Fecha: noviembre 2008.
- http://es.wikipedia.org/wiki/Aristide_Maillol Fecha: noviembre 2008.
- http://es.wikipedia.org/wiki/Auguste_Rodin Fecha: noviembre 2008.
- <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/d/despiau.htm> Fecha: noviembre 2008.
- http://es.wikipedia.org/wiki/Rodrigo_Arenas_Betancourt Fecha: noviembre 2008.
- http://rudic.com/rudic/index.php?option=com_content&task=view&id=109&Itemid=166 Fecha: noviembre 2008.
- <http://www.artinfo.com/galleryguide/20270/6805/7861/pasquale-iannetti-art-galleries-inc-san-francisco/artwork/armando-amaya-doa-esperanza-de-pie-doa-esperanza-standing/> Fecha: noviembre 2008.
- <http://www.theartcollector.com/amaya.htm> Fecha: noviembre 2008.
- <http://www.galeria-maren.com.mx/armando-amaya-tehuana-bronce-p-239.html> Fecha: noviembre 2008.
- http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=5178230 Fecha: noviembre 2008.
- http://www.askart.com/askart/artists/search/Search_Repeat.aspx?ad=823634&searchtype=AUCTION_RECORDS&artist=11011912 Fecha: noviembre 2008.
- <http://books.google.com.mx/books?id=W5bCpzbvbkKYC&pg=PA155&lpg=PA155&dq=lili+kassner+francisco+zu%C3%B1iga&source=web&ots=SPiaGyHCXO&sig=viHOgnLPpPvjAlva4q5WAUk1-zw&hl=es#PPA155,M1> Fecha: noviembre 2008.
- http://es.wikipedia.org/wiki/Henry_Moore Fecha: noviembre 2008.
- <http://es.wikipedia.org/wiki/Arp> Fecha: noviembre 2008.
- http://es.wikipedia.org/wiki/Constantin_Br%C3%A2ncu%C5%9Fi Fecha: noviembre 2008.

Índice de fotos

1. Puntas pétreas para flechas y lanzas. http://usuarios.lycos.es/uxio_noceda/-XX_XX_Vigo/0000FlechasAlabar.jpg Fecha: noviembre 2008.
2. Venus de Willendorf.
http://4.bp.blogspot.com/_nm0jK4ZVJmc/SOPMhxU35qI/AAAAAAAAAkw/b20o2oR0Q4s/s320/Venus%2520of%2520Willendorf.png Fecha: noviembre 2008.
3. La primera de Jean Arp, escultura biomórfica.
http://1.bp.blogspot.com/_iwDZqSt9e3w/SQm4tSC4u-I/AAAAAAAAAJY/r7nai_GhVSo/s400/biomorfica.jpg Fecha: noviembre 2008.
4. La segunda, Henry Moore, un detalle de la escultura en el Yorkshire Sculpture Park. http://farm1.static.flickr.com/135/320843698_bdec0a0ffb_b.jpg Fecha: noviembre 2008.
5. Y la tercera de Rodin, La Danaide.
<http://www.canalpatrimonio.com/imagftp/im1auguste-rodin.jpg> Fecha: noviembre 2008.
6. Danzantes de Monte Albán, Oaxaca.
<http://www.delange.org/MonteAlban4/MA14.jpg> Fecha: noviembre 2008.
7. Saturnino Herrán, La tehuana, 1914. Óleo sobre tela.
<http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/biblioteca/expomilen/herran.jpg> Fecha: noviembre 2008.
8. Fragmento del grupo escultórico sur. Monumento a Álvaro Obregón. México, DF. Ignacio Asúnsolo escultor (1890-1965). Monumento Álvaro Obregón (1934-1935) grupo sur. Los arquitectos que colaboraron conjuntamente con Asúnsolo fueron: Enrique Aragón Echegaray, Vicente Urquiaga y Francisco Gay el monumento fue motivo de un concurso y el monumento se inauguró el 17 de julio de 1935.
http://farm4.static.flickr.com/3168/2353491848_8c9b6bd07a.jpg?v=0 Fecha: noviembre 2008.
9. La Fuente de la Diana Cazadora por el escultor Juan Fernando Olaguíbel siendo inaugurada en el año de 1942 por el entonces presidente Manuel Ávila Camacho.
http://4.bp.blogspot.com/_nNeRcSPCqII/RdodZQmu9ZI/AAAAAAAAARc/7O0IzIH5nEA/s400/143210w.jpg Fecha: Noviembre 2008.
10. Seated Girl, José de Creeft.
http://www.askart.com/AskART/assets/member/850/85018/116290_54233_SeatedGirI.jpg Fecha: noviembre 2008.
11. Jose Mariano de Creeft (American, 1884 - 1982), "Mystical Creatures", cobalt glazed white clay, 9 1/2"H. Signed "J de Creeft". High Art Deco design made in Paris. Fecha: noviembre 2008.
12. Aristide Maillol, *La Montagne*, La Montaña.
<http://www.artistas-americanos.com/maillol/images/foto01.jpg>
Fecha: noviembre 2008.

13. Rodin, El pensador. Foto:
http://aupolider.files.wordpress.com/2008/04/rodin_thinker.jpg Fecha: noviembre 2008.
14. Charles Despiau, Assia, 1938, bronce.
<http://www.bluffton.edu/%7Esullivanm/virginia/richmond/vamuseum/despiau2.jpg> Fecha: noviembre 2008.
15. Monumento a la Raza de Arenas Betancourt en bronce y concreto, 38 m de alto. Localizado en el Centro Administrativo de La Alpujarra en *Medellín*.
<http://www.lea.org.co/Uploads/articulos/Monumento%20a%20la%20raza.jpg> Fecha: noviembre 2008.
16. *El Beso*, de Romulo Rozo, 1932. Yeso, 64.4 x 33.9 x 39 cm.
http://www.arts-history.mx/pieza_semana/romulo_rozo.jpg Fecha: noviembre 2008.
17. José María Morelos, se comenzó a construir en 1933, en lo más alto de la Isla de Janitzio. Mide 40 m. de alto.
<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/6/68/Janitziobig.jpeg> Fecha: noviembre 2008.
18. Las Planideras de 1932 . Escaneada de: REYES, Alfonso. *La escuela mexicana de escultura, maestros fundadores*, CONACULTA-INBA, México, 1990.
19. Tanganxuan de 1937. Escaneada de: REYES, Alfonso. *La escuela mexicana de escultura, maestros fundadores*, CONACULTA-INBA, México, 1990.
20. El Abrazo, obra del escultor Carlos Bracho (1915-1920), en la terraza de la Sala de Consejo Técnico de la Facultad de Arquitectura-UNAM.
http://farm4.static.flickr.com/3164/2589303966_5076edcf76.jpg?v=0 Fecha: noviembre 2008.
21. Seno inútil, ca. 1948, talla, 56 x 43 x 39. Col. MAM, INBA. Escaneada de: REYES, Alfonso. *La escuela mexicana de escultura, maestros fundadores*, CONACULTA-INBA, México, 1990.
22. Los caballos de la conquista, ca. 1955, talla 10 x 22 x 13 Col. Antonio Castellanos Basich. Escaneada de: REYES, Alfonso. *La escuela mexicana de escultura, maestros fundadores*, CONACULTA-INBA, México, 1990.
23. Niños, piedra, 67 x 42.5 x 24.5 Col. Particular. Escaneada de: REYES, Alfonso. *La escuela mexicana de escultura, maestros fundadores*, CONACULTA-INBA, México, 1990.
24. Busto de Dolores del Río. Cerámica policromada, 46 x 50 x 28. Escaneada de: REYES, Alfonso. *La escuela mexicana de escultura, maestros fundadores*, CONACULTA-INBA, México, 1990.
25. Vendedor de ollas, madera, 71.5 x 32 x 30 Col. INBA. Escaneada de: REYES, Alfonso. *La escuela mexicana de escultura, maestros fundadores*, CONACULTA-INBA, México, 1990.
26. El parto, bronce, 38 x 28 x 22 Col. Victoria Aceves. Escaneada de: REYES, Alfonso. *La escuela mexicana de escultura, maestros fundadores*, CONACULTA-INBA, México, 1990.

27. Llanto, ónix, 38 x 35 x 35 Col. Victoria Aceves. Escaneada de: REYES, Alfonso. *La escuela mexicana de escultura, maestros fundadores*, CONACULTA-INBA, México, 1990.
28. Águila para el Monumento a la Revolución, maqueta 1934. Escaneada de: REYES, Alfonso. *La escuela mexicana de escultura, maestros fundadores*, CONACULTA-INBA, México, 1990.
29. Oliverio G. Martínez, (1901-1938), Maternidad, Bronce, 22 x 38.7 x 10.5 cm. <http://www.museoblaisten.com/00cuadros/thumbs/maternidad1.JPG> Fecha: noviembre 2008.
30. El diseño del monumento es del Arquitecto José Villagrán García y las esculturas de Luis Ortíz Monasterio. México, DF. http://farm3.static.flickr.com/2165/2458117870_bd1938cd3c.jpg?v=0 Fecha: noviembre 2008.
31. Segunda obra: El viento de 1932, mármol, 35 x 57 x 47, Col. Agustín y Elvira Montiel. Escaneada de: REYES, Alfonso. *La escuela mexicana de escultura, maestros fundadores*, CONACULTA-INBA, México, 1990.
32. Altar a la Patria y Monumento a los Niños Héroes 1era. Sección del Bosque de Chapultepec, México, DF, 1952. Arquitectura Enrique Aragón E. Escultura: Ernesto Tamariz. http://photoblog.parella.com/images/344_ninos-heroes.jpg Fecha: noviembre 2008
33. Maternidad de 1943, mármol, 74 x 23 x 21. Col. Ma. Teresa Mascarúa Vda. de Tamariz. Escaneada de: REYES, Alfonso. *La escuela mexicana de escultura, maestros fundadores*, CONACULTA-INBA, México, 1990.
34. Mujeres chamulas. Grupo frecuentemente dibujado y esculpido por Zúñiga. Web: <http://images.google.com.mx/imgres?imgurl=http://www.panoramio.com/photos/original>. Foto por Elías Zamora. Fecha: noviembre 2008
35. Zúñiga Francisco , Chamulas, litografía, 76 x 56 cm. 1981. <http://www.doubletakeart.com/images/00640-7513.gif> Fecha: noviembre 2008.
36. Soledad de pie, Bronce, 1971, Col. Museo de Nagoya, Japón. 1,80 m alto. Escaneada de: PAQUET, Marcel. *Zúñiga, La Abstracción Sensible*. Ediciones del Equilibrista, México, 1989. pg 61.
37. Soledad de pie 1968, Bronce, 185 X 49 X 43 cm. Col. Privada. Escaneada de: Francisco Zúñiga, Catálogo razonado, volumen I, Escultura (1923-1993), Impreso en Francia, 1999. Albedrío en asociación con Fundación Zúñiga Laborde A.C. México.
38. Mujer con manos en la cara 1976, Bronce Col. Museo de la Universidad de Tucson Arizona 2,05 x .56 x .47 cm
39. Zúñiga, Francisco, Mujer y niño de pie, Escultura en bronce 66" alto.
40. Soledad de pie de 1963, Bronce, Col. Privada, 51 x 22 14. http://www.artnet.com/Artists/LotDetailPage.aspx?lot_id=8BFC53A1D54E539D53656FFC6AED025F. Fecha: noviembre 2008.
41. Tres mujeres caminando, Bronce, 1979, 26 x 34 16 cm. Tres mujeres aminando, Bronce, 1981. Col. Privada 1,94 m alto x 2,56 m largo x 1,32 ancho.

42. Desnudo en cuclillas, Bronce, 1963. Col. Fundación Zúñiga Laborde A. C. 80 cm. alto.
43. Orante, Bronce, 1971. Col. Zúñiga Laborde A. C. 70 cm alto. Escaneada de: PAQUET, Marcel. *Zúñiga, La Abstracción Sensible*. Ediciones del Equilibrista, México, 1989. pg 83.
44. Mujer en cuclillas con el manto, 1971, Bronce.
<http://www.annmariegarden.org/ArtAndNature/Collection/Hirshhorn/index.htm> Fecha: noviembre 2008.
45. El Mediterráneo, Material: Mármol. Medidas: 110 x 117 x 68 cm. Museo: Museo de Orsay. París. Imagen extraída de Web: Arto on line,
http://cv.uoc.edu/%7E04_999_01_u07/percepcions/maillol.jpg Fecha: noviembre 2008.
46. Armando Amaya con modelado de Campesina. Foto: Pertenece a la carpeta del taller del escultor.
47. Sección de modelado, taller de Coyoacán, 2007. Foto: Pertenece a la carpeta del taller del escultor.
48. Modelado de barro. Foto: Pertenece a la carpeta del taller del escultor.
49. Foto: Pertenece al acervo de fotografías del taller del escultor.
50. Foto: Pertenece al acervo de fotografías del taller del escultor.
51. Foto: Pertenece al acervo de fotografías del taller del escultor.
52. Foto: Pertenece al acervo de fotografías del taller del escultor.
53. Foto: Pertenece al acervo de fotografías del taller del escultor.
54. Foto: Pertenece al acervo de fotografías del taller del escultor.
55. Foto: Pertenece al acervo de fotografías del taller del escultor.
56. Foto: Pertenece al acervo de fotografías del taller del escultor.
57. Foto: Pertenece al acervo de fotografías del taller del escultor.
58. Foto: Pertenece al acervo de fotografías del taller del escultor.
59. Foto: Pertenece al acervo de fotografías del taller del escultor.
60. Foto: Pertenece al acervo de fotografías del taller del escultor.
61. Foto: Pertenece al acervo de fotografías del taller del escultor.
62. Foto: Pertenece al acervo de fotografías del taller del escultor.
63. Foto: Pertenece al acervo de fotografías del taller del escultor.
64. Foto: Pertenece al acervo de fotografías del taller del escultor.
65. Foto: Pertenece al acervo de fotografías del taller del escultor.
66. Foto: Pertenece al acervo de fotografías del taller del escultor.

67. Foto: Pertenece al acervo de fotografías del taller del escultor.
68. Foto: Pertenece al acervo de fotografías del taller del escultor.
69. Mixteca flexionada, Yeso, 56 x 38 x 42, 1986. Foto: Pertenece al acervo de fotografías del taller del escultor Armando Amaya.
70. Mazatleca. Foto: Pertenece al acervo de fotografías del taller del escultor Armando Amaya.
71. Lacandona, Yeso y bronce, 60 x 63 x 53.5 cm. 1989. Foto: Pertenece al acervo de fotografías del taller del escultor Armando Amaya.
72. Tehuana sentada, bronce, 68.5 x 45 x 45 cm. 1995. Foto: Tomada por Colins Fisher y escaneada del libro Amaya, Armando. Artes Gráficas Panorama S.A. de C.V., Patrocinado por Volvo Bus de México S: A. de C. V., México, 2001.
73. Mixteca descansando, bronce, 51 x 35 x 48 cm. 1987. Foto: Tomada por Colins Fisher y escaneada del libro Amaya, Armando. Artes Gráficas Panorama S.A. de C.V., Patrocinado por Volvo Bus de México S: A. de C. V., México, 2001.
74. Campesina sentada en un banco, 38.5 X 25 X 29.5 cm., 1988. Foto: Pertenece al acervo de fotografías del taller del escultor Armando Amaya.
75. Mixteca, modelo en barro, 57 x 38 x 42 cm., 1987. Foto: Pertenece al acervo de fotografías del taller del escultor Armando Amaya.
76. Mujer de pie sosteniendo un paño atrás de las piernas, 63 x 23 x 12 cm., 1990. Foto: Pertenece al acervo de fotografías del taller del escultor Armando Amaya.
77. Bilitis, modelo en barro, 55.5 x 14 x 39.5 cm., 1992. Foto: Pertenece al acervo de fotografías del taller del escultor Armando Amaya.
78. Campesina de pie, mármol negro, 137 X 43 X 37cm., 1990. Foto: Pertenece al acervo de fotografías del taller del escultor Armando Amaya.
79. Desnudo Caracol, bronce, 109 x 42.5 x 32.5 cm. 1993. Foto: Tomada por Colins Fisher y escaneada del libro Amaya, Armando. Artes Gráficas Panorama S.A. de C.V., Patrocinado por Volvo Bus de México S: A. de C. V., México, 2001. Fotógrafo: Charles Nebauer.
80. Mujer desvestiéndose, bronce, 51 x 20 x 23 cm. Foto: Tomada por Colins Fisher y escaneada del libro Amaya, Armando. Artes Gráficas Panorama S.A. de C.V., Patrocinado por Volvo Bus de México S: A. de C. V., México, 2001. . Fotógrafo: Charles Nebauer.
81. Tehuana de pie, Bronce, 170 x 90 x 41 cm., 1981. Foto: Tomada por Colins Fisher y escaneada del libro Amaya, Armando. Artes Gráficas Panorama S.A. de C.V., Patrocinado por Volvo Bus de México S: A. de C. V., México, 2001. . Fotógrafo: Charles Nebauer.
82. Maternidad hincándose, bronce, 37 x 19 x 26 cm., 1968. Foto: Tomada por Colins Fisher y escaneada del libro Amaya, Armando. Artes Gráficas Panorama S.A. De C.V., Patrocinado por Volvo Bus de México S: A. de C. V., México, 2001. . Fotógrafo: Charles Nebauer.

83. Maternidad arrodillada, 1984. Foto: Pertenece al acervo de fotografías del taller del escultor Armando Amaya.
84. Maternidad Tehuana, 37 x 25 x 28 cm., 1986. Foto: Pertenece al acervo de fotografías del taller del escultor Armando Amaya.
85. Maternidad del banquillo, bronce, 26.5 x 18.5 x 18.6 cm. 1969. Foto: Pertenece al acervo de fotografías del taller del escultor Armando Amaya.
86. Maternidad arrodillada, 49.5 x 22.5 x 29.5 cm. 1984. Foto: Pertenece al acervo de fotografías del taller del escultor Armando Amaya.
87. Emelia vestida sentada peinándose, en bronce y en mármol blanco, 1980. Foto: Pertenece al acervo de fotografías del taller del escultor Armando Amaya.
88. Mujer reclinada, mármol, 15.5 x 26 x 14 cm. 2007. Foto escaneada de:
89. Desnudo jugando con los pies, barro de Oaxaca, 43 x 29.5 x 62 cm, 1989. Foto: Pertenece al acervo de fotografías del taller del escultor Armando Amaya.
90. Yeso sin nombre. Foto: Pertenece al acervo de fotografías del taller del escultor Armando Amaya.
91. Composición, bronce, 38 x 32 x 30 cm., 1992. Foto: Tomada por Colins Fisher y escaneada del libro Amaya, Armando. Artes Gráficas Panorama S.A. de C.V., Patrocinado por Volvo Bus de México S: A. de C. V., México, 2001. . Fotógrafo: Charles Nebauer.
92. Las tres gracias en conjunto, bronce, 178 x 70.5 x 45 cm., 1998. Foto: Tomada por Colins Fisher y escaneada del libro Amaya, Armando. Artes Gráficas Panorama S.A. De C.V., Patrocinado por Volvo Bus de México S: A. de C. V., México, 2001. . Fotógrafo: Charles Nebauer.
93. Tres campesinas, Bronce, 182 x 125 x 197 cm. Foto: Tomada por Colins Fisher y escaneada del libro Amaya, Armando. Artes Gráficas Panorama S.A. de C.V., Patrocinado por Volvo Bus de México S: A. de C. V., México, 2001. . Fotógrafo: Charles Nebauer.
94. Composición de dos mujeres sentadas, 38 x 32 x 30 cm., 1992. Foto: Pertenece al acervo de fotografías del taller del escultor Armando Amaya.
95. Mujeres en la ventana, bronce, 27 x 22 x 35 cm., 1970. Foto: Tomada por Colins Fisher y escaneada del libro Amaya, Armando. Artes Gráficas Panorama S.A. de C.V., Patrocinado por Volvo Bus de México S: A. de C. V., México, 2001. .
96. Mujeres de la ventana, Bronce, 34 x 22 x 54 cm., 1996. Foto: Tomada por Colins Fisher y escaneada del libro Amaya, Armando. Artes Gráficas Panorama S.A. de C.V., Patrocinado por Volvo Bus de México S: A. de C. V., México, 2001. .
97. Cabezas, fotos blanco y negro. Foto: Pertenece al acervo de fotografías del taller del escultor Armando Amaya.
98. Cabezas, fotos a color. Foto: Pertenece al acervo de fotografías del taller del escultor Armando Amaya.
99. Cabeza de payaso, mármol. Foto: Pertenece al acervo de fotografías del taller del escultor Armando Amaya.

100. Cabeza de payaso, Terracota, 20.5 x 21.5 x 17 cm., 1958-59. Foto: Pertenece al acervo de fotografías del taller del escultor Armando Amaya.
101. Cabeza de payaso, mármol. Foto: Pertenece al acervo de fotografías del taller del escultor Armando Amaya.
102. Amantes, bronce, 30 x 35 x 18 cm. Foto: Tomada por Colins Fisher y escaneada del libro Amaya, Armando. Artes Gráficas Panorama S.A. De C.V., Patrocinado por Volvo Bus de México S: A. de C. V., México, 2001.
103. El rapto, bronce, 35 x 22.5 x 17 cm., 1996. Foto: Pertenece al acervo de fotografías del taller del escultor Armando Amaya.
104. Amantes de noche, Bronce, 14 x 17 x 31.5 cm., 1964. Foto: Tomada por Colins Fisher y escaneada del libro Amaya, Armando. Artes Gráficas Panorama S.A. De C.V., Patrocinado por Volvo Bus de México S: A. de C. V., México, 2001. .
105. Bilitis, modelo en barro, 55.5 x 14 x 39.5 cm., 1992. Foto: Tomada por Colins Fisher y escaneada del libro Amaya, Armando. Artes Gráficas Panorama S.A. De C.V., Patrocinado por Volvo Bus de México S: A. de C. V., México, 2001.
106. Glenda arrodillada, mármol blanco, 66 x 30 x 40 cm. Año. Foto: Tomada por Colins Fisher y escaneada del libro Amaya, Armando. Artes Gráficas Panorama S.A. De C.V., Patrocinado por Volvo Bus de México S: A. de C. V., México, 2001. .
107. Glenda, Mármol blanco, 73.5 x 52.5 x 52.0 cm., año. La foto que se observa en el taller esta tomada por la autora de este trabajo. La otra es de la web: http://images.artnet.com/artwork_images_551_144546_armando-amaya.jpg Fecha: noviembre 2008.
108. Mujer con chongo, mármol blanco, 43 x 32 x 33 cm., año. Foto: Tomada por Colins Fisher y escaneada del libro Amaya, Armando. Artes Gráficas Panorama S.A. de C.V., Patrocinado por Volvo Bus de México S: A. de C. V., México, 2001.
109. Mujer sentada, Mármol blanco, Alto 38.10 cm., 1966. Imagen obtenida del libro: MANRIQUE, Jorge Alberto: *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Dirección General de Publicaciones, México, D.F. 2000. Fotografo: Charles Nebauer
110. Mujer Entrelazada, Mármol blanco, 21 3/4 inches long, 2004. Foto de la web: <http://www.fada.com/catalogimages//mujer%20entrelazada.jpg> Fecha: noviembre 2008.
111. Emelia Acostada *Boca Arriba*, Mármol Blanco, 24 inches largo, 2006. Foto de la web: <http://www.fada.com/catalogthumbs//new%20019.jpg> Fecha: noviembre 2008.
112. Torso de maternidad, Mármol blanco, 78.7 x 0 cm., 1992. Foto de la web: <http://images.artnet.com/WebServices/picture.aspx?date=20020423&catalog=15413&gallery=110824&lot=06129&filetype=2> Fecha: noviembre 2008.
113. Emelia vestida sentada peinándose en bronce y en mármol blanco, 1980. Foto: Pertenece al acervo de fotografías del taller del escultor Armando Amaya.

114. Reposo, Mármol blanco, 64 x 58 x 83 cm., año. Foto tomada por la autora de la presente investigación.

115. Caracol, mármol blanco, 60 x 44 x 36.5 cm., 1993. Foto: Tomada por Colins Fisher y escaneada del libro Amaya, Armando. Artes Gráficas Panorama S.A. de C.V., Patrocinado por Volvo Bus de México S: A. de C. V., México, 2001.

116. Serie de yesos. Imagen tomada en el taller de Coyoacán. Fotografías tomadas por la autora de la presente investigación. Fecha: noviembre 2008.

117. Mujer desnuda sentada peinándose, modelado en barro. Foto: Perteneciente al acervo de fotografías del taller del escultor Armando Amaya.

118. Lacandona, Yeso y bronce, 60 x 63 x 53.5 cm. 1989. Foto: Perteneciente al acervo de fotografías del taller del escultor Armando Amaya.

119. Maternidad hincándose, bronce, 37 x 19 x 26 cm. Foto escaneada de: AMAYA, Armando. Artes Gráficas Panorama S.A. de C.V., Patrocinado por Volvo Bus de México S: A. de C. V., México, 2001. Foto: Tomada por Colins Fisher.

120. Mujer reclinada, Mármol blanco, 15.5 x 26 x 14 cm. 2007.

121. Las tres gracias en conjunto, bronce, 178 x 70.5 x 45 cm. Foto escaneada de: AMAYA, Armando. Artes Gráficas Panorama S.A. de C.V., Patrocinado por Volvo Bus de México S: A. de C. V., México, 2001. Fotografo: Colins Fisher.

122. Bilitis, bronce, 55.5 x 14 x 39.5 cm. 1992. Foto escaneada de: AMAYA, Armando. Artes Gráficas Panorama S.A. De C.V., Patrocinado por Volvo Bus de México S: A. de C. V., México, 2001. Fotografo: Colins Fisher.

123-219 Imágenes tomadas en el taller por la autora de la presente investigación. De la imagen 123 a la 192 están tomadas en el Taller del artesano Eladio Gutiérrez que está ubicado en Calle Roble, manzana 4, lote 2, Col. Verano C.P. 14276 México, D.F.

Y de la imagen 193 a la 215 fueron tomadas en el taller del escultor Amaya en Coyoacán. Fecha: 2006.

De la imagen 216 a la 219 las imágenes son de la carpeta de obra del escultor Armando Amaya.