



UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE  
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

Diálogos matéricos: El lenguaje del material y su importancia en la obra  
tridimensional

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
Licenciada en Artes Visuales

Presenta:

**Jessica Gabriela Camacho Lara.**

Directora de Tesis:

Maestra María Eugenia Gamiño Cruz

México, D. F. 2011



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



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

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

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

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

*A mis padres y hermanas por su amor,  
A Polito por ser una lucecita en mi vida,  
A mis abuelos,  
A la familia Gutiérrez por su apoyo incondicional,  
A Maru por enseñarme a vivir el arte,  
A la vida por ponerlos en mi camino...*

# INDICE

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>1</b>
--------------------------	----------

## **CAPÍTULO I CONFIGURACIÓN DEL LENGUAJE DEL MATERIAL DENTRO DEL OBJETO ESCULTÓRICO**

1.1 Niveles lingüísticos dentro del objeto artístico.....	5
1.2 ¿Que es el lenguaje del material?.....	8

## **CAPÍTULO II EL DISCURSO MATÈRICO: ACERCAMIENTO A LAS POSIBILIDADES LINGÜÍSTICAS DE LOS MATERIALES.**

2.1 La elección de los materiales.....	14
2.2 La piel.....	15
2.2.1 La piel del rostro.....	19
2.3 El cabello.....	20
2.4 El árbol.....	22
2.4.1 Las hojas.....	24
2.4.2 Las ramas y raíces.....	26
2.4.3 La corteza.....	29
2.5 La toronja.....	31
2.6 La resina poliéster (cristal).....	33
2.7 El yeso.....	35

### **CAPÍTULO III EL LENGUAJE DEL MATERIAL VISTO A TRAVÉS DE LA CREACIÓN TRIDIMENSIONAL DE OCHO ARTISTAS PLÁSTICOS A PARTIR DE LOS SESENTA.**

3.1	Antecedentes. Hacia una configuración de la cultura del material dentro de la obra plástica tridimensional.....	39
3.2	Teresa Margolles. La estética del cuerpo humano fuera del cuerpo.....	41
3.3	Mona Hatoum. La efemeridad del ser.....	45
3.4	Giuseppe Penone. El árbol como ser.....	47
3.5	David Nash. Extensiones arbóreas.....	50
3.6	María Eugenia Gamiño. Las hojas y la corteza: dos materiales no tradicionales.....	52
3.7	Zoe Leonard. La fugacidad orgánica.....	54
3.8	Arman: bloques de movimiento.....	56
3.9	George Segal. La vida en yeso.....	58

### **CAPÍTULO IV EXALTACIONES MATÈRRICAS: EL LENGUAJE MATÈRICO DESDE LA OBRA PERSONAL.**

4.1	Obra personal.....	62
4.1.1	“Ese que ahora soy yo” (Autorretrato).....	64
4.1.2	“Dualidad aérea y terrenal”.....	66
4.1.3	“Despliegue”.....	68
4.1.4	“Post Mortem”.....	69
4.1.5	“Bosque aéreo”.....	70
4.1.6	“Realidades invertidas”.....	71
4.1.7	“Imposibilidad” (Proyecto).....	72

4.1.8 "Dermis".....	74
4.1.9 "Disección del vacío" (Proyecto).....	75
4.2 Conclusiones.....	77
Bibliografía.....	79

# INTRODUCCIÓN

*Quereís saber lo que sucede en el interior  
de las cosas y os conformáis con observar  
su aspecto exterior; quereís saborear  
la médula y os quedáis pegados a la corteza.*

**Franz Von Baader<sup>1</sup>**

¿Como funcionan los materiales dentro de la obra escultórica? ¿Que es el lenguaje del material? ¿Como se relaciona dicho lenguaje con la significación de la obra plástica tridimensional? Estos cuestionamientos han tomado fuerza en función de la revaloración de los materiales y los procesos empleados a partir de la década de los sesenta. Sin embargo, continuamente se utiliza al material solo como soporte, lo que hace que pierda toda su riqueza matérica y significa limitando a la obra o llevándola a una mala interpretación. Por esta razón surge el interés de hacer una investigación profunda acerca de los materiales, su origen y su inserción contextual en la obra personal.

En la actualidad siguen los cuestionamientos sobre el fenómeno del lenguaje en el arte: ¿el arte es un lenguaje?, ¿cuál es el lenguaje de la escritura? Cada medio tiene su propio lenguaje, en la pintura, por ejemplo, se utilizan elementos como el punto, la línea y el color como parte de su expresión. En la escultura estos mismos elementos forman parte del lenguaje aunque en otra dimensión, la tridimensional en la que están considerados volumen y la espacialidad. Pero poco se ha teorizado acerca de los materiales que deberían tener la misma importancia que cada uno de los otros componentes en la obra escultórica, ya que gracias a ellos es posible materializar cualquier objeto artístico y dotarlo de las cualidades que le son inherentes por el material. Ejemplo, la representación tridimensional de un cubo de las mismas dimensiones en metal o madera le da un sentido diferente al objeto.

La presente investigación surge de la inquietud en profundizar un aspecto de la obra plástica: el material. Mediante la realización de proyectos personales en diversos medios, se analizó el lenguaje propio, la carga signíca, los valores estéticos y los implicados en el momento histórico y social.

<sup>1</sup>Citado por Gastón Bachelard en *La Tierra y las ensoñaciones del reposo*, tr. Rafael Segovia, F.C.E. 2006 p. 19.

El resultado de ese proceso de trabajo está recabado en esta tesis. Y fue relevante en la estructuración y construcción de objetos artístico, mediante procedimientos en los que se utilizaron una gran cantidad de materiales y técnicas, con el propósito de encontrar nuevas posibilidades de significación y establecer una red de relaciones **material - técnica - proceso - concepto.**

Si bien, hay una cantidad ilimitada de maneras para desarrollar el pensamiento artístico e investigar a propósito del mismo, como los aspectos formales, los que surgen a partir de un objeto ya construido o los que parten de la experiencia social, política o vivencial se debe hacer hincapié de que en el presente proyecto el material fue tanto objeto de trabajo artístico como de investigación,

En otras palabras, si tratamos de responder los cuestionamientos iniciales ¿que es el lenguaje de material y como funciona dentro de la obra plástica? podremos encontrar las bases que sientan el desarrollo de este trabajo.

En la historia del arte por lo regular ha tenido más peso el estudio de los materiales en función exclusiva de su soporte. Sin embargo el material como significante dentro de la propia obra no ha tenido mucha atención. Bajo esta perspectiva algunas características de los materiales como color, dureza, transparencia, resistencia, opacidad, maleabilidad, por citar algunos, adquieren diversas cargas signícas en función de la propuesta del artista.

En la presente investigación se tomó como parámetro el trabajo de algunos artistas contemporáneos que se han involucrado con materiales y sus significante como parte prioritaria en sus obras. De ellas, se hizo un análisis de las distintas soluciones ofrecidas por sus creadores, desde cuestiones formales de la producción plástica como el contexto espacio temporal, hasta uso de materiales poco comunes como es caso de el trabajo "Secreciones" de Teresa Margolles que se analiza más adelante.

Esta investigación abarca un periodo aproximado de cincuenta años que tiene como punto de partida la década de los sesenta. En dicha década, el lenguaje del material recobro fuerza como elemento fundamental en la construcción de objetos. Para acercarnos a este enfoque teórico práctico desde la perspectiva ya explicada y con el fin de delimitar el objeto de estudio, se tomaron en cuenta solo algunas piezas concretas de artistas como Giuseppe PenoneDavid Nash, Teresa Margolles, entre otros.



Otra característica de esta tesis fue la investigación exhaustiva de los materiales utilizados en la producción plástica personal como piel, madera, cabello, cáscaras de toronja, hojas, ramas, corteza, raíces, resina y yeso. También se hizo un análisis de amplio espectro del uso del material, su carácter tradicional o vanguardista, así como las características que hacen de él un elemento que por sí mismo aporta cualidades estéticas.

Por último, es necesario aclarar dos aspectos de carácter metodológico, necesarios para la comprensión de este trabajo.

Primero: en algunas citas se utilizaron corchetes para eslabonar el contenido de las mismas con la redacción de la tesis por hacer más coherente, desde el punto de vista sintáctico, la unión entre las ideas expresadas en uno o más párrafos. Sin embargo, estas adecuaciones solo fueron de forma, nunca de fondo. Es decir, se respetaron las ideas originales de los autores. Cabe señalar que este recurso estilístico ha sido utilizado en trabajos de divulgación y su fin es abonar en la claridad del discurso escrito.

Segundo: aunque en la redacción de todos los capítulos se utiliza una escritura impersonal que oscila entre la tercera persona del singular (se observó, se tomó en cuenta, etcétera) y la primera del plural (observamos, tomamos en consideración, etcétera) en el último capítulo, justamente el dedicado a la obra personal, y en las conclusiones, se recurrió, en algunos párrafos, a la primera persona del singular, es decir, al yo. La razón es simple, el lenguaje tiene códigos, y el uso del yo, cuando se trata de describir la experiencia autoral, cuyo eje central es además el lenguaje del material, resultaba imprescindible.

Segundo: aunque en la redacción de todos los capítulos se utiliza una escritura impersonal que oscila entre la tercera persona del singular (se observó, se tomó en cuenta, etcétera) y la primera del plural (observamos, tomamos en consideración, etcétera) en el último capítulo, justamente el dedicado a la obra personal, y en las conclusiones, se recurrió, en algunos párrafos, a la primera persona del singular, es decir, al yo. La razón es simple, el lenguaje tiene códigos, y el uso del yo, cuando se trata de describir la experiencia autoral, cuyo eje central es además el lenguaje del material, resultaba imprescindible.

**CAPÍTULO I**  
**CONFIGURACIÓN DEL LENGUAJE DEL MATERIAL DENTRO**  
**DEL OBJETO ESCULTÓRICO**

## 1.1 Niveles lingüísticos dentro de un objeto artístico.

*El significado externo de una obra de arte lo ve cualquiera; lo que no descubre cualquiera es el significado verdadero y más profundo, que se expresa mediante "la forma", o sea, el lenguaje; y es precisamente ese lenguaje el que es necesario saber individualizar, saber darle el valor concreto o sea, "leer".<sup>2</sup>*

Cuando hablamos del lenguaje, inmediatamente pensamos en el habla, "la palabra" escrita y en sus cualidades para comunicar. En este capítulo lo que nos interesa es desmembrar el lenguaje en el arte, pero más allá del papel que juega el material dentro de la obra plástica tridimensional.

Según la Real Academia de la Lengua Española el lenguaje es un conjunto de señales o códigos establecidos por una comunidad o sociedad que expresan algo. Es decir, cualquier sistema de códigos, como sonidos, palabras, señas, movimientos corporales, colores, formas, conforman el lenguaje, siempre y cuando expresen y comuniquen algo en su conjunto. Por lo regular estos sistemas presentan una o más combinaciones.

Cualquier lenguaje, en función de su complejidad, está estructurado por niveles lingüísticos, mismos que se interconectan. Para entender mejor esto tomaremos como referencia el lenguaje verbal o escrito, en donde podremos identificar sus niveles lingüísticos como 1) el fónico, que se ocupa del plano oral de la lengua y que estudia dos unidades elementales como lo son el fonema<sup>3</sup> y el sonido<sup>4</sup>, 2) el morfológico, estudia las clases de morfemas<sup>5</sup> y palabras<sup>6</sup> así como su estructura 3) el sintáctico estudia la función de las palabras en determinado contexto y 4) el semántico que estudia todo lo relacionado con el significado léxico de las palabras, así como las palabras dentro de oraciones que están compuestas por sujeto y predicado y adquieren cierto significado dentro del conjunto, conformando así niveles de comunicación más complejos.

<sup>2</sup> **Matteo Maragoni**, *Como se mira un cuadro*. 5a ed. Ediciones destino, Barcelona. p 7

<sup>3</sup> El **fonema** es la unidad mínima abstracta del lenguaje oral, que no posee significado pero tiene un valor distintivo y sirve para diferenciar palabras.

<sup>4</sup> El **sonido** es la realización de un fonema ejercido de manera individual por un individuo.

<sup>5</sup> El **Morfema** es la unidad mínima de la lengua que sí posee significado.

<sup>6</sup> Las **palabras** se clasifican según sus morfemas y su posible función sintáctica. Estas clases de palabras o categorías gramaticales son los artículos, sustantivos, adjetivos, verbos, pronombres, adverbios, preposiciones y conjunciones.

En la estructura lingüística del arte podemos hacer una comparación con los niveles anteriormente citados, mismos que desarrollaremos posteriormente.

En el lenguaje verbal nos resulta fácil comprender la función de las palabras al comunicarnos con los que conocen el mismo código, sin embargo no entendemos de la misma manera a la poesía, aun que ésta parta también de las palabras. Es decir, ambos ejemplos de comunicación, tienen su origen en el mismo código, las palabras, pero en la poesía la variante surge del conocer y reconocer los códigos transformadores; la poesía hace para deshacer, se vale de las palabras jugando con su significado, elevando las posibilidades metafóricas del lenguaje, de uno banal o práctico a otro artístico. Esto se explica con sutileza en una frase del poeta Aldo Pellegrini, que dice: "la poesía quiere expresar con palabras lo que no pueden decir las palabras".<sup>7</sup> En la frase citada podría resumirse el sentido de la poesía: la negación o la variación de los significados convencionales de las palabras, convertidas al lenguaje propio del poeta. Lo mismo se puede decir de otras disciplinas artísticas en las está implícito el quehacer sensorial. Por ejemplo, en la danza el movimiento, es diferente al del baile en una fiesta recreativa; en la arquitectura artística el espacio habitable toma en cuenta aspecto, como la luz y los contrastes de las formas, que difícilmente se observan en los conjuntos habitacionales de la arquitectura funcionalista. Las minúsculas casas que semejan a una caja de zapatos son el ejemplo más palpable. Otro ejemplo por un artista, que por un niño. Finalmente en la escultura, el tema que nos ocupa, la tridimensionalidad adquiere matices diferentes cuando la apreciamos en un trabajo de Giacometti que si la vemos en las figuras de porcelana que adornan las vitrinas de nuestras abuelas.

"La significación emocional, simbólica o simplemente formal, nos es algo exclusivo del arte. La descubrimos ante todo en las cosas mismas y, más aún, sólo ellas aparecen primaria y genuinamente..."<sup>8</sup>, como si los objetos contuvieran, en sí mismos, un sistema de códigos por descifrar. Es en el mundo real, el de los objetos cotidianos, el de las formas naturales y los objetos fabricados donde basamos gran parte de las experiencias sensoriales. En dichos objetos depositamos significados adicionales a los ya contenidos en su materialidad, apropiándonos de éstos para satisfacer nuestras necesidades emotivas o funcionales.

<sup>7</sup> Citado por Luis Felipe Noé en *Arte y Computadoras (2000)*

<sup>8</sup> Xavier Rubert de Ventos, *Teoría de la sensibilidad*, 4a ed; Ediciones Península, Barcelona, p. 445

Así como en el lenguaje escrito es importante seleccionar las palabras adecuadas para formular ideas, en el arte visual la elección de cada uno de los materiales y técnicas que constituyen un objeto artístico, resulta indispensable en la construcción y contundencia para el resultado final en la conceptualización de la obra que a su vez construye un lenguaje, el artístico. "Si el supuesto mismo del lenguaje consiste en un código común entre emisor y el receptor, lo propio de los lenguajes artísticos consiste en que la codificación se hace, y casi diría, se deshace, en la misma en que se van ejercitando".<sup>9</sup>

Un objeto artístico no está del lado entendido hasta consumir su construcción, por que éste sigue siendo objeto de reflexión del artista y de todo aquel que accede al mismo. Sol Lewitt planteaba en *sus Sentencias sobre el arte conceptual*: "el artista no puede imaginar su arte, ni percibirlo, hasta que está completo".<sup>10</sup>

Aprender a leer los objetos de arte es tanto como pasar por el proceso de aprender nuestra lengua materna, primero aprendemos sonidos, después palabras y con ellas a formar oraciones básicas con las que podemos relacionarnos con nuestros semejantes y posteriormente generamos ideas más complejas dependiendo del conocimiento adquirido, después aprendemos a leer, reconocemos cada letra del abecedario, sus sonidos y más tarde sabemos como funciona cada letra dentro de un conjunto, en una palabra y en una frase, estableciendo así niveles lingüísticos que conforman un lenguaje. Algo similar pasa en el arte, pero si retomamos la analogía con la poesía, una vez que se dominan los elementos del lenguaje artístico, éstos sirven para resignificar, hasta llegar a un lenguaje único, propio de cada artista, pero comprensible por todos aquellos que entienden el mismo idioma, el del arte. La peculiaridad del lenguaje artístico es que, a diferencia del lenguaje común, en el primero no hay nada establecido, constantemente se proponen nuevos códigos a partir de los ya comprendidos, para dar paso a nuevas creaciones. El, o en estricto sentido, los lenguajes artísticos, se encuentran en permanente renovación. Luis Felipe Noé lo dice así: "Toda afirmación nueva consiste en la exaltación de algún elemento o elementos del pasado con el objetivo de poner al nivel [de la conciencia colectiva] algo ignorado, olvidado o mal [valorado]".<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Luis Felipe Noé, *Noescritos sobre eso que se llama arte*. Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2007 p.90

<sup>10</sup> Sol Lewitt citado por Alfonso Masó en *Que puede ser una escultura*, Granada, Universidad de Granada, 2004. P. 220.

<sup>11</sup> Luis Felipe Noé, *Noescritos sobre eso que se llama arte*. p. 89

Estos son algunos de los sentidos del arte: la búsqueda, la innovación y la trascendencia.

El arte entrega con dificultades no solamente al que lo practica, sino también al que lo disfruta; se encuentra al arte demasiado por encima de la vida "práctica" para que cualquiera pueda disfrutarlo sin esfuerzo, y cada arte en particular tiene un lenguaje inconfundible, que solo puede ser comprendido con trabajo, estudio y perseverancia.<sup>12</sup>

El lenguaje entendido como sistema comunicativo, dentro del arte y en cada una de sus disciplinas es resultado de un conjunto de elementos lingüísticos variables, determinados por el artista y que en su conjunto conforman la esencia del objeto artístico.

## **1.2 ¿Que es el lenguaje del material?**

Como habíamos mencionado, cada disciplina tiene su propio lenguaje. Así como la escultura se ocupa del espacio y su relación con la materia, el escultor determina la importancia de cada uno de los factores que componen la obra: formales, compositivos, matèricos, temáticos, técnicos, conceptuales y estéticos. Los factores estructurales son interdependientes, pero a la vez se relacionan, pues sólo en conjunto toman cierto significado y en este sentido al margen de lo que se representa, cobra importancia lo que se le presenta al artista en su creación. Es decir, más allá de lo que se ve a simple vista (una forma humana, animal o geométrica; colores o líneas) las reflexiones del creador trasladadas a un objeto, lo llevan al concepto, éste es definitivo para dicho objeto sea artístico o no. Una olla de barro comprada en el mercado que emplea técnicas y materiales semejantes a los que podría utilizar un artista, no es lo mismo que una pieza de cerámica realizada por Picasso. "El mensaje, lo que trasciende,<sup>13</sup> no es la representación sino el hacer sensorial de acuerdo con el material utilizado". Dentro de este sistema estructural del objeto artístico, el material, es el factor de nuestro interés, ya que en éstos podemos encontrar una riqueza signica y estética infinita, por lo que si se toma en cuenta al momento de la concepción del objeto artístico, pudiera resultar un objeto con mayores posibilidades lingüísticas y conceptuales.

<sup>12</sup> Matteo Maragoni, Como se mira un cuadro. 5a ed Ediciones destino, Barcelona. pp. 7

<sup>13</sup> Idem P. 127

Una escultura surge de la ordenación de la materia. Así como una pieza musical está formada por frases musicales, y éstas [a su vez] están formadas por articulaciones de sonidos... Componer una escultura es hacer que los elementos que la [integran contemplan y hagan comprensibles] sus vínculos, sin olvidar que la percepción es producto de cada cultura y que la nuestra, por su carácter dominante, tiende a representar [los] principios como universales. Necesitamos abrirnos a lo diferente, a lo exterior sin desvincularlo de su propio contexto (...)<sup>14</sup>

Es imposible aislar al lenguaje del material y del resto de los factores estructurales que componen a una obra escultórica, ya que dentro de ésta los factores funcionan en red, este conjunto interrelacionado significa a la obra. En este sentido profundicemos en el factor "lenguaje del material". En una primera aproximación se observa que contiene códigos de significación de carácter contextual, técnico. Cuando el material pasa a manos del artista los códigos adquieren un segundo sentido que en la obra se transforma en significante y en una nueva codificación que le da conjunto objetivo.

Si retomamos la comparación con la poesía, lo que para la escultura son los materiales, para la poesía son los fonemas, "unidades funcionales primarias"<sup>15</sup>, códigos elementales que se relacionan entre sí para conformar una pequeña fracción. En escultura, "la pequeña fracción" sería la forma, entendida también como palabra en poesía. En otros términos, la forma, o "la unidad funcional primaria", adquiere sentido en la escultura a partir de su relación con los demás factores estructurales. Contemplar, observar, es empezar a entender la mecánica de las cosas. Esa mecánica nos muestra no sólo lo que son, sino el principio de esos lenguajes, de sus necesidades de cambio que mantiene [n] la tensión de [las] presencias".<sup>16</sup>

Dentro de la obra tridimensional existen niveles lingüísticos. Si pensamos que los objetos, al igual que los materiales con los que están hechos son contenedores de signos, es decir, de códigos lingüísticos que no cobran sentido hasta que se les analiza, concluiremos entonces que en ese momento dejan de ser signos para convertirse en significantes.

<sup>14</sup> Alfonso Masò Guerri, Que puede ser una escultura, Granada, Universidad de Granada, 2004. P.63

<sup>15</sup> Sapir citado por Xavier Rubert de Ventós en Teoría de la sensibilidad. Ed. Península, 4a Ed; Barcelona, 1989. p. 816

<sup>16</sup> Alfonso Masò Guerri, Que puede ser una escultura, Granada, Universidad de Granada, 2004. p. 78

El objeto cotidiano no habla por sí mismo, aunque en éste el tiempo tiene un efecto y el uso consuetudinario afecta su maternidad y quizá sea evocador de sentimientos en quien lo posee, contempla o manipula, pero el significado que tiene se deriva básicamente del fin para el que fue creado. En contraste, en el objeto escultórico<sup>17</sup> donde están implícitos los signos estéticos<sup>18</sup> que le dan carácter a la obra y varían de manera subjetiva los modos de lectura, propicia que cada receptor lo interprete según su conocimiento y experiencias sensoriales. Es decir, en el objeto artístico, los materiales y sus códigos, en convivencia con las formas, establecen una serie de relaciones hasta conformar un lenguaje completo, inagotable, dentro del objeto mismo, pues la gama de interrelaciones que se pueden establecer dentro de la obra son infinitas. Entre los comensales de una mesa, es poco probable que alguno se detengan a contemplar las cualidades de un salero de plástico, además, en todos hay una convención táctica de que sirve para darle matices a los sabores, pero si las mismas personas que comparten una comida, contemplaran un cuadro surrealista, los grados de acuerdo variarían sensiblemente: "las obras son interpretadas, escrutadas, analizadas... mientras que las cosas, son simplemente vistas, miradas".<sup>19</sup>

Dentro del campo escultórico, si tomamos en cuenta tanto los métodos tradicionales como los no convencionales, la selección y explotación de las cualidades "matéricas" del material, es crucial para el entendimiento de la obra ya que cada una de las características contenidas en el objeto artístico "hablan" de su propia existencia, dicen de donde provienen y lo que han "presenciado" y guardan una correspondencia con un momento histórico, ya sea por su origen natural o por las técnicas utilizadas para su tratamiento posterior. El material encierra códigos propios que el artista aprovecha en su beneficio o pasa por alto en su ignorancia sacrificando así toda su riqueza sígnica, que no por este hecho deja de existir. Si el artista repite alguna de sus obras en diversos materiales, con toda probabilidad el concepto tiene que ver directamente con el lenguaje del material, de tal manera que las relaciones establecidas entre los elementos de la obra se modifican y la lectura es otra.

<sup>17</sup> Si entendemos por objeto escultórico cualquier manifestación artística llevada a cabo en la tridimensional.

<sup>18</sup> Me baso en las categorías estéticas según Adolfo Sànches Vázquez; feo, grotesco, bello, sublime, cómico...

<sup>19</sup> Xavier Rubert de Ventòs, Teoría de la sensibilidad 4a ed., Ediciones Península, Barcelona, P.448



En la relación artista-obra el artista participa como receptor de fenómenos que ocurren en el mundo real, selecciona y materializa su pensamiento, contempla su obra, aprende de ella y se reafirma, al mismo tiempo sostiene un diálogo para sí. Es entonces cuando está listo para revelarlo al mundo.

El escultor establece relaciones a partir de los materiales seleccionados, desmenuza sus componentes, palpa su esencia, sus características y los transforma en otra cosa, los convierte en otro lenguaje, establece una serie de relaciones con su naturaleza o su artificialidad. Así mismo, se apropia de éstos y los inserta en su propio contexto, "El arte es un dúo entre el artista y su medio. Cada uno debe expresar libre, directa y visiblemente su propio lenguaje. Debe permitirse al material manifestar todos los aspectos, [incluidos] los caprichos de la fortuna [para no] privar a la obra de toda vitalidad"<sup>20</sup>.

Mediante un ejercicio de análisis constante del entorno se condensa el sentido creador del artista. La creación de un mundo alterno parte de la observación detenida del contexto propio. Como resultado de este análisis, se descontextualizan los elementos más allá de su procedencia y se construye otro mundo con un significado cuya naturaleza primigenia se transforma en la obra. Así, el artista hace evidente lo casi imperceptible en la cotidianidad y se convierte en testigo y partícipe de su realidad.

El lenguaje del material es ese mundo que habita dentro de cada cosa, aquello que nos participa lo que lo hace ser, en otras palabras, es el resultado de la comunión de sus características matéricas como dureza, maleabilidad, opacidad, translucidez, fragilidad, suavidad o temporalidad.

En la obra tridimensional, el resultado del análisis e interés por parte del creador hacia la naturaleza o artificialidad del material es lo que da significado a la misma. "El hombre es la única criatura de la tierra que tiene voluntad de mirar a otra en su interior"<sup>21</sup>, y el artista es la única criatura capaz de modificar es esencia a todo lo que lo rodea para convertirlo en materia de construcción de mundos fantásticos. El objeto artístico es un cúmulo de relaciones estéticas, simbólicas y sensoriales, que son producto de la revelación de la cotidianidad.

<sup>20</sup> Jean Dubuffet

<sup>21</sup> Hans Carossa citado por Gastón Bachelard en la Tierra y las ensoñaciones del reposo, tr. Rafael Segovia, F.C.E., 2006 P.

No perdamos de vista que la convivencia y la manipulación de los distintos materiales también conforman una parte importante en la construcción de la obra plástica, pues la "Forma" organiza y da sentido a la materia.

Todas las artes crean y se recrean a si mismas, toman de la realidad los elementos a su conveniencia que les son de interés para su propia construcción, en un juego constante de deshacer para hacer y viceversa. Del mundo a la mente y de la mente al mundo; el arte se tambalea constantemente en esas dos dimensiones. Es decir, viaja de la realidad a su propia ficción y su origen radica en la ficción del mundo.

**CAPÍTULO II**  
**EL DISCURSO MATÉRICO:**  
**ACERCAMIENTO A LAS POSIBILIDADES LINGÜÍSTICAS**  
**DE LOS MATERIALES**

*Las cosas, la materia, el espectador, la obra de arte, necesitan con frecuencia de un mediado, que con los recursos a su alcance, [los] ponga en contacto, en disposición de empezar a contemplar, a entender, a relacionar, a comenzar su ser. Uno puede ser su propio chamán, pero aún mejor, aún antes, el oidor de ese chamán invisible que reside en todas las cosas.<sup>22</sup>*

En el capítulo primero nos adentramos en el lenguaje del material, así como en algunas de sus definiciones y aplicaciones. En éste haremos un análisis del material como fundamento en la obra plástica personal, vinculado a su naturaleza, artificialidad, carga signífica y connotación social y contextual.

## **2.1 La elección de los materiales.**

Enfrentarse a un lienzo en blanco para el pintor es la parte más difícil, no es diferente para el fotógrafo sentir la incertidumbre del instante, lo mismo que para el escultor enfrentarse a la selección de los materiales y técnicas o procesos que utilizará en su próxima escultura, surge una necesidad de crear una conexión de todos los elementos utilizados en la obra para que ésta tome "vida", adquiera un sentido comunicativo, y, por qué no, reflexivo y determinante tanto para la obra como para el artista mismo.

Dentro de las obras presentadas en este trabajo se utilizaron en su mayoría materiales naturales como cabello propio, piel humana, piel de cerdo, cáscaras de toronja, madera, ramas, raíces, hojas y corteza. También se echó mano de materia artificial como resinas y vendas de yeso. Es importante hacer hincapié en la procedencia ya que se tomará en cuenta como parte del lenguaje de los materiales y el contraste que esto implica en su conjunción.

<sup>22</sup> Alfonso Masó Guerri, *Que puede ser una escultura*, Granada, Universidad de Granada, 2003, p. 32

En un panorama general, dentro del trabajo plástico personal existió un interés por establecer un vínculo matérico y por considerar a cada material como elemento lingüístico, por esta razón, cada uno de ellos, fue seleccionado cuidadosamente. También se tomó en cuenta su lenguaje inherente (del que se hablará en detalle) con el fin de armar una serie de relaciones matéricas y así establecer códigos dentro de cada obra.

## **2.2 La piel**

Necesariamente antes de ver a la piel como un material artístico, tendremos que ver cuáles son sus características, por lo que sería más pertinente observarla desde un enfoque biológico, médico, psicológico, para posteriormente trasladarla a un contexto escultórico.

Según Didier Anzieu, psicoanalista, el órgano más grande del cuerpo es la piel, es el más vital de todos, se puede vivir ciego, sordo, privado del gusto y del olfato, pero sin la mayor parte de la piel sería imposible sobrevivir, es el primer sistema sensorial en aparecer en el embrión, tiene una gran cantidad de receptores y es un sistema compuesto donde intervienen varios órganos de los sentidos. La sensibilidad de la piel tiene que ver con lo táctil, la presión o el contacto; con lo térmico, el calor y el frío y con las sensaciones de placer o de dolor. "Respira y transpira, segrega y elimina, mantiene el tono, estimula la respiración, la circulación, la digestión, la excreción y actúa sobre la reproducción; participa en la función metabólica".<sup>23</sup>

La piel cumple una serie de papeles importantes en el cuerpo vivo y refleja algunos datos sobre la muerte, lo protege de las agresiones exteriores y capta y transmite las excitaciones. Es nuestro límite con el mundo externo y a la vez nuestro contacto con él.

<sup>23</sup>Didier Anzieu, El Yo - Piel, Biblioteca Nueva, España, 1998.

Desde el nacimiento, la piel dota al ser humano de ciertos códigos, mismos que inciden en el aprendizaje y comportamiento del niño. El calor materno al contacto con el cuerpo del niño brinda una sensación de seguridad y protección, por el contrario, cuando la madre está lejos sobreviene una sensación de desprotección y vulnerabilidad. Aunque poco a poco el niño se desprende cada vez más de su madre, la seguridad y la entrega a la experimentación del mundo circundante, siguen manteniendo una estrecha relación con la piel.

Si bien , percibimos nuestro entorno a través de los cinco sentidos, gusto, tacto, olfato, vista y oído, la piel recibe todos los estímulos. Cuando sentimos miedo o una emoción fuerte ésta se eriza; si nos quedamos, la piel siente dolor; cuando sentimos el rose de otra piel experimentamos placer o desagrado. De esta manera, podríamos enumerar un sinnúmero de sensaciones en las que la piel es el receptor más confiable.

La piel de un ser humano es la carta de presentación más legítima, pues refleja información de las características físicas de cada sujeto según su sexo, edad e historia personal. Incluso después de la muerte la piel sigue proporcionando información, la piel también se encuentra asociada a las arrugas y la distribución de los poros, en ella puede haber espinillas, cicatrices, lunares, vellos, cabellos; en ella encontramos huellas dactilares que varían de una persona a otra. La piel, por supuesto, hace referencia a la personalidad de cada individuo por el olor que despide y por su suavidad o aspereza que nos indica el cuidado que se tiene de ella. La pigmentación nos protege de la temperatura ambiental o los rayos ultravioleta y también determina el origen geográfico del individuo o sus ascendentes.

Anzieu, hace referencia a un *Yo-Piel* que se manifiesta como la respuesta a la necesidad del ser humano de contar con una envoltura *narcisística* que al mismo tiempo asegura bienestar psíquico y físico al individuo, mediante diversas funciones:

La piel, primera función, es el saco que contiene y retiene en su interior lo bueno y lo pleno que la lactancia, los cuidados y el baño de palabras han acumulado en (dicho saco). La piel, segunda función, es la interfaz que marca el límite con el afuera y lo mantiene en el exterior, es la barrera que (nos) protege (contra) la penetración de las afecciones y agresiones que provienen de los demás seres y objetos. La piel, finalmente, tercera función, al mismo tiempo que la boca y por lo menos tanto como ella, es un lugar y un medio primario de comunicación con el prójimo y de establecimiento de relaciones significantes, es , además, una superficie de inscripción de huellas...<sup>24</sup>

La piel es entonces lo que unifica al ser materia-psyque. Debido a esta envoltura, el ser se autodetermina como individuo, en un proceso que inicia desde el vientre materno y se consolida con cada estímulo recibido del exterior. Socialmente la piel es el objeto de cuidado, embellecimiento y en algunas culturas es exaltada con tatuajes, escoriaciones o expansiones; la depilamos y le ponemos ungüento que recuperan su hidratación. Así mismo, existen procedimientos quirúrgicos con fines estéticos para eliminar cicatrices profundas, estrías o para tensarla con fines de mantenimiento personal. La piel es un reflejo del individuo que incide en la percepción de los demás.

Dentro de la medicina forense, la piel es un extenso territorio de registros: cortaduras, golpes, coágulos, coloraciones, abusos sexuales, marcas causadas por algún objeto, y huellas dactilares que son útiles para identificar un cadáver.

La piel sirve de refugio y protección contra inclemencias del tiempo, en ciertas especies la piel almacena grasa que nos permite la sobrevivencia en tiempos de carencia o hibernación. En algunos anfibios la piel de la espalda sirve como incubadora de huevecillos y en los marsupiales hay una bolsa llamada marsupio donde las crías se desarrollan.

La piel cumple una función de vital importancia tanto en el comportamiento sexual como en el social.

A lo largo de la historia, los humanos utilizamos pieles de animales a manera de adorno, vestido, material para la vivienda, elaboración de amuletos, muebles, artesanías y zapatos.

<sup>24</sup>Didier Anzieu, El Yo - Piel, Biblioteca Nueva, España, 1998. p. 58

En ciertos entornos sociales la piel funciona como identificador de estatus, dado que lagunas prendas de vestir de origen animal son consideradas como "preciosas" y de gran valor.

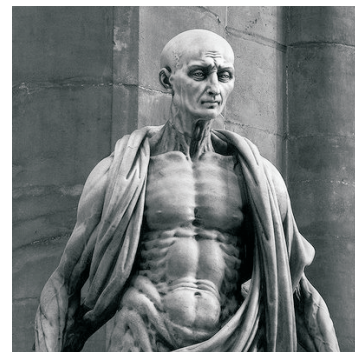
Ver, tocar, comer o vestir la piel de un animal es una práctica común, pero si hablamos de la piel humana fuera del cuerpo ¿Quién querría vestirla? ¿Quién, comerla? ¿o quien, tocarla? Las connotaciones sociales asociadas a las preguntas anteriores, para enmarcarse en sensaciones ligadas al horror, lo grotesco, la irrealidad, pero sobre todo a todo lo macabro e inhumano. Si embargo, no siempre ha sido así, estos enfoques suelen variar según el tiempo histórico, la región geográfica y el contexto social.

Dentro de la mitología azteca, *Xipe Totec* (significa "nuestro señor desollado") era símbolo de fertilidad y sacrificios. Él ofreció su piel para alimentar a la humanidad. En este caso la piel simboliza la semilla del maíz que pierde la capa externa antes de germinar. *Xipe toltec* suele representarse como un hombre de complexión robusta y piel dorada o de obsidiana, con una copa de los sacrificados, los sacerdotes que lo honraban oficiaban ceremonias, en las que sacrificaban esclavos que eran desollados cuidadosamente para obtener de ellos la piel casi completa. Con ésta se pintaban de color dorado (*teocuitlaquemitl*) significa "vestiduras doradas"). Al concluir el ritual los *teocuitlaquemitl* eran lanzados a una cámara interior simbolizaba el acto de alimentar a la tierra.

En la religión católica, San Bartolomé, patrón de los curtidores, fue desollado vivo en Armenia y luego crucificado cabeza abajo por orden del rey Astiages, por negarse a la orden de adorar a los ídolos de otra religión.



**Xipe Totec "Nuestro señor el desollado."  
Cultura Azteca.**



**San Bartolomé desollado. Religión Católica.**



En suma, en este apartado podemos concluir que la piel tiene connotaciones diferentes, que se relacionan con su ubicación (fuera o dentro del cuerpo), su contexto (religioso o social), su procedencia (humana o animal). La piel también juega un papel fundamental en el desarrollo de la personalidad del sujeto. Por ello, todas sus características matéricas están llenas de códigos propios que nos transmiten un poco de lo que es.

### **2.2.1 La piel del rostro**

El rostro del individuo reúne características importantes para su reconocimiento, por ser el más inmediato a nuestra vista. Es nuestra identidad y en ella se reflejan los años, las líneas de expresión, las imperfecciones, el vello facial y la piel modelada sobre los rasgos del cráneo. El rostro nos hace únicos y a la vez semejantes a otros, forma los labios alrededor de la cavidad bucal, rodea las fosas nasales, da protección a los ojos en forma de párpados y recubre los cartílagos que dan forma a las orejas. Al igual que la piel de todo el cuerpo, la de nuestro rostro actúa como registro, estructura, identidad y protección, pero con una connotación estética y social diferente ya que con ella nos mostramos al mundo.

En ciertos contextos médicos, el cuerpo se disecciona en partes que pueden ser conservadas en soluciones. Aquí la estética del cuerpo y el rostro cambian, impresionan, pero en caso de que se visualicen algunas partes diseccionadas, será tolerable la experiencia porque se realizó en función de un entorno médico. Ahora bien, si encontramos una nota periodística cuyo encabezado tenga que ver con el hallazgo de un sujeto desollado, preocupación, compasión, indiferencia. Más aún, si debajo del encabezado se nos muestra la fotografía del lugar de los hechos y el cadáver o sólo la piel, seguramente nuestra reacción será de asco, pena y cambiaremos la página o quizá nos provoque una curiosidad mórbida sin dejar de lado los sentimientos anteriores. En este ejemplo, cobra relevancia el contexto en la apreciación de un fenómeno como el de la disección.

Hagamos hincapié en que la estética del cuerpo cambia, cuando el conjunto cuerpo se encuentra incompleto. La piel de un rostro fuera de su lugar provoca una sensación de horror y al mismo tiempo de carencia de identidad. Si a la cara se le despoja de su soporte óseo y muscular, queda una máscara flexible de lo que fue, con huellas, vello, cicatrices, cavidades y cabello, pero con posibilidades de convertirse algo diferente, de interactuar con otros soportes.

### **2.3 El cabello**

Casi en todo el cuerpo humano crece cabello, o por lo menos vello, con excepción de las palmas de las manos, las plantas de los pies, los labios y los párpados.

El cabello y el vello tienen una función específica en nuestro cuerpo, son extensiones de la piel. Según la zona donde se encuentren tienen diferentes características y funciones. El cabello protege al cráneo y la cerebro pues ayuda a mantener regulada la temperatura de la parte superior de nuestro cuerpo, evita que los rayos solares la quemem y amortigua los golpes que pudiera recibir. Las cejas y pestañas protegen a los ojos, las primera evitan que el sudor caiga directamente en ellos y aunque las pestañas también cumplen esta unción, contribuyen, además, a regular la cantidad de luz que incide en los ojos, los protegen de polvo o basura.

Cabe señalar que una función similar a la interior tiene el vello ubicado en los oídos y la nariz. Al parecer, el vello púbico, al igual que el axilar, desarrollando a partir de la pubertad, se encuentra relacionado con las feromonas y cuando sudamos éstas son retenidas por el vello incrementando el apetito sexual de la pareja. Otras de las teorías es que el vello púbico ayuda a mantener la temperatura genital. El vello del rostro en las mujeres es casi imperceptible, pero este ayuda a proteger la piel de los rayos del sol.

Cabe señalar que una función similar a la interior tiene el vello ubicado en los oídos y la nariz. Al parecer, el vello púbico, al igual que el axilar, desarrollando a partir de la pubertad, se encuentra relacionado con las feromonas y cuando sudamos éstas son retenidas por el vello incrementando el apetito sexual de la pareja.

Otras de las teorías es que el vello púbico ayuda a mantener la temperatura genital. El vello del rostro en las mujeres es casi imperceptible, pero este ayuda a proteger la piel de los rayos del sol.

Un cabello tiene un tiempo de vida de 2 a 6 años, después de este ciclo se mantiene estático durante unos meses, cae y es remplazado por otro. El cabello es una formación de células de piel modificadas, cuando éstas crecen del cuero cabelludo se encuentran muertas con excepción de la raíz.

El cabello posee una fuerte carga simbólica, es signo de energía vital puesto que su aspecto nos permite apreciar la salud del individuo y darnos una idea de la edad del mismo, ya sea por sus niveles de pérdida y o la aparición de canas. La relación entre virilidad y cabello la vemos con frecuencia representada en las imágenes de Sansón.

La forma de peinar el cabello también ha sido un elemento de distinción de clases. En el antiguo Egipto, los infantes del ejército (denominado mesha) dejaban crecer un mechón largo del lado derecho de su cabeza para resaltar su pertenencia a las fuerzas armadas. En la actualidad, las llamadas tribus urbanas,, se identifican en su mayoría por los peinados. Los punks dejan crecer sólo la parte media del cabello, ese mechón se denomina "mohicana" y se yergue en puntas gracias al uso de gel o brea. Los Emos, mantienen sus rostros cubierto por largos flecos y peinados alaciados.

El corte de, pelo por otro lado, en muchas culturas es símbolo de renovación, como en la antigua Grecia se estilaba cortarse el pelo para preparar ceremonias de iniciación. En China, los hombres que habían sido rapados no podían desempeñar ciertas funciones públicas.

El cabello también ha sido empleado para la creación de amuletos y conjuros, asumiendo que conservará la energía del individuo del que se extrajo el cabello que se conservará en el amuleto.

El cabello es considerado un arma de seducción femenina, en él se refleja la salud y la fertilidad de la mujer. Por ello los primeros cristianos prohibían a las mujeres entrar a los templos con el pelo descubierto e incluso esta tradición se conserva en muchas religiones.

## 2.4 El árbol

*Si se corta un árbol hay esperanza, de nuevo reverdecerá, y de nuevo echará retoños; aun cuando su raíz haya envejecido en la tierra, y su tronco esté como muerto en el polvo.*

Libro de Job<sup>25</sup>

El árbol mas viejo del que se tiene registro tiene más de 370 millones de años y se denominó *Archaeopteris*, algunas de las características de este árbol eran su tronco leñoso, las ramas que salían del mismo y un sistema radicular por el que transportaba el alimento. La aparición del árbol en la superficie terrestre, fue crucial para el desarrollo de los ecosistemas terrestres, ya que gracias a la absorción de dióxido de carbono presente en la atmósfera de ese entonces, los niveles de este gas bajaron considerablemente propiciando así mejores condiciones para la vida en el planeta, lo que permitió la aparición de nuevas especies animales y la evolución de las ya existentes. También los árboles evolucionaron y tomaron nuevas formas, extendiéndose por casi toda la superficie del planeta, incluso en las zonas que parecían inhóspitas para la proliferación de vida, con excepción de los polos terrestres.

Un elevado porcentaje del árbol está conformado por el tronco; este elemento es una pieza clave para su subsistencia, puesto que le permite captar la mayor cantidad de luz solar y competir con las demás especies por ella, para incorporarla en el proceso de fotosíntesis, pues cuanto más consiga elevar sus hojas más posibilidades tendrá de perdurar.

Los árboles en regiones áridas son de poca altura, pues no tienen que competir por luz solar debido a la escases de vegetación en estas zonas. Sin embargo, esta característica les permite retener una mayor cantidad de agua, elemento que escasea en este tipo de ecosistemas. Algunas especies de zonas desérticas desarrollan espinas que funcionan como protección contra los depredadores.

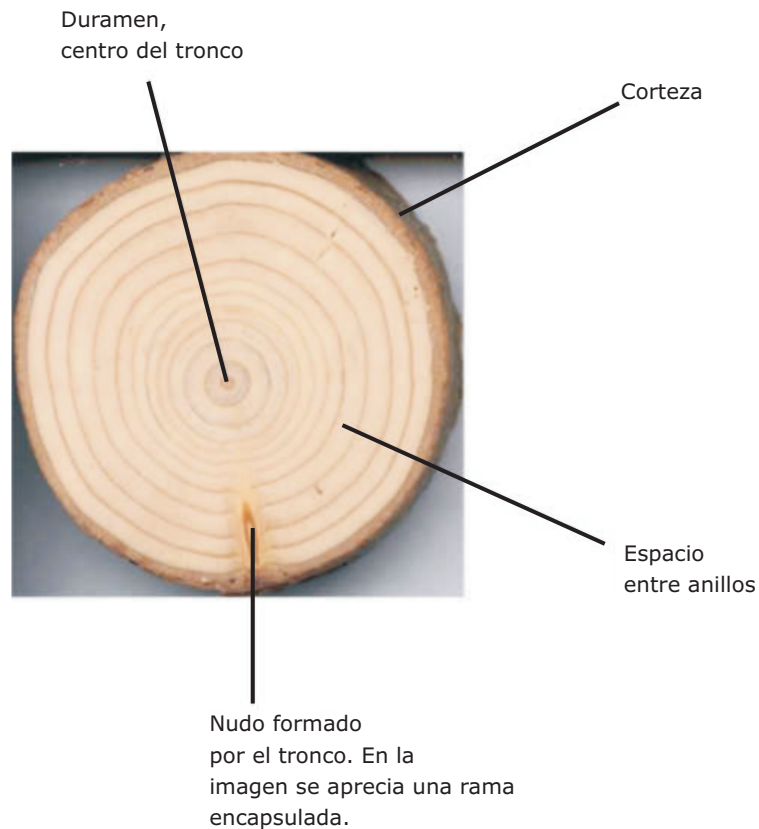
<sup>25</sup> Libro de Job cap. XIV, §§ 7 y 8 **citado por Gastón Bachelard**, *La Tierra Y Las Ensoñaciones el Reposo: Ensayo Sobre Las Imágenes De La intimidad*, F.C.E. p. 325.

El tronco registra la historia de vida del árbol, este va engrosando conforme pasan los años y como resultado del crecimiento se forman anillos en su interior que podemos visualizar al hacer un corte transversal en el tronco o en sus ramas, las cantidad de anillos será determinante en el cálculo de la edad. La lejanía o proximidad entre los anillos del tronco, dependerá de las condiciones climáticas de la región en donde creció el árbol y de los nutrientes absorbidos en los diferentes periodos de su vida.

El duramen, se encuentra en la parte central del tronco y nos indica su origen, en algunas especies desaparece su registro.

Al crecer el árbol y engrosar su tronco, guardará en su interior las heridas provocadas por infecciones, poda, golpes y quemaduras, lo que propiciará el crecimiento de una capa de corteza

No es extraño que el interior de un árbol encontremos objetos atrapados por la acción del tiempo. Si un objeto estático se encuentra cercano al árbol, éste se ensanchará y encapsulará ala objeto de manera parcial o total. Los más frecuentes son piedras, otros árboles, sus propias ramas, tuberías, clacos o cables.



En suma, el tronco y las ramas forman parte del sistema de transportación interno del árbol, mediante el cual el agua es absorbida por las raíces y transportada hasta las hojas. De la misma manera, el alimento procesado en las hojas a través de la fotosíntesis, es conducido por todo el árbol hasta las raíces.

Todas esas características han hecho del árbol y su imagen símbolo de vida y conocimiento. Podemos ejemplificar la importancia que ha tenido este elemento natural dentro de las sociedades con la tradición que tenían algunas civilizaciones antiguas de fundar sus ciudades alrededor de un árbol de buen tamaño, pues consideraban que este traería buena fortuna a su comunidad.<sup>26</sup>

Por su naturaleza vertical el árbol es considerado una conexión entre el cielo y el inframundo, crece en dos medios, el aéreo y el terrestre, ramas y raíces conectan dos realidades, actuando como un conector cósmico.<sup>27</sup>

En psicología el árbol es relacionado con la madre, con el desarrollo psíquico-espiritual o también con la muerte y el renacimiento, Estas interpretaciones se derivan a partir del árbol que dibuja un individuo en estudio.

### **2.4.1 Las hojas**

Las hojas varían de tamaño y de forma según la especie de árbol y la región geográfica en donde crecen. Éstas cumplen funciones específicas. Contribuyen principalmente en la transformación de la luz solar en alimento a partir del proceso de fotosíntesis, la captación de la humedad del aire y en la preservación humedad de la tierra y por lo tanto de las raíces de la especie.

<sup>26</sup> Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Guadarrama/Punto Omega, tr. Luis Gil, 4a ed., 1981

<sup>27</sup> Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Guadarrama/Punto Omega, tr. Luis Gil, 4a ed, 1981, p. 70

Una forma muy recurrente de clasificación arbórea es por la permanencia de sus hojas. Si los árboles conservan las hojas todo el año se denominarán perennifolios, dado que su follaje resiste condiciones climáticas extremas y se encuentra en constante renovación: si las hojas caen durante el otoño y son nulas durante el invierno, entonces serán caducifolios, esta cualidad les permite conservar energía suficiente hasta la primavera, cuando volverán a reverdecer.



***Hojas de álamo  
temblón durante la época otoñal***

Otra forma clasificatoria proviene de la forma y las características de las hojas de los árboles. Un ejemplo claro son las coníferas, como el pino, que representa hojas estrechas en forma de agujas y de constitución simple, esta morfología reduce el consumo de agua y permite a este tipo de árboles sobrevivir en entornos donde el líquido escasea. Hay especies cuyas hojas pueden durar hasta siete años lo que les permitirá una renovación paulatina del follaje, aunque existen otras que se renuevan cada año como el alerce (no confundir con el arce canadiense). El color oscuro de las hojas de algunos árboles, permite captar mayor cantidad de luz solar y por tanto obtener más alimento antes de la llegada del invierno. Algunas de las especies de coníferas son el pino, el cedro, el abeto, el alerce y la secuoya.



***Hojas de roble***

En el imaginario visual, las hojas de las especies caducifolias son indicadores efectivos que establecen los cambios estacionales; durante la primavera renuevan sus hojas y florecen, en verano dan frutos, en otoño sus hojas cambian de color y en invierno según el tipo de árbol éste pierde totalmente sus hojas.

Una de las interpretaciones de estos ciclos en las especies caducifolias está relacionada con la renovación. La muerte es vencida de manera permanente por la reencarnación de la vida en las estaciones de primavera y verano. Mientras que las especies de hojas perenne simbolizan la inmortalidad.



**Hojas de arce. Hojas anchas**



**Ciprés de Lawson. Conífera.**

#### **2.4.2 Las ramas y raíces**

En ciertas especies, las raíces conforman un generoso porcentaje de la masa total del árbol al igual que sus ramas, unas son reflejo de las otras, como espejo, la copa del árbol conformada por las ramas y hojas es tan extensa como las raíces bajo la tierra. "La raíz es el árbol misterioso, es el árbol subterráneo, el árbol invertido. Para ella, la tierra más oscura- como el estanque- es también un espejo, un extraño espejo que duplica cualquier realidad aérea con una imagen bajo la tierra".<sup>28</sup>

<sup>28</sup> Gastón Bachelard, *La Tierra Y Las Ensoñaciones Del Reposo: Ensayo Sobre Las Imágenes De La trinidad*, F.C.E. p. 326





Ya dijimos que hojas y raíces son indispensables para la alimentación del árbol y explicamos su función complementaria: contribuyen de manera mutua para brindarle al árbol posibilidades para su crecimiento.

***Raíces de manglar rojo.***

Otras funciones importantes de las raíces se encuentran en la respiración y en el soporte que le brindan al árbol para mantenerlo sujeto al suelo. Lo cierto es que podemos encontrar una gran diversidad de raíces, porque las condiciones climáticas y superficiales, son determinantes para el desarrollo de las características de este órgano según la especie.

Algunos árboles que se encuentran continuamente expuestos a intensas corrientes de aire o agua, desarrollan contrafuertes, que son engrosamientos en la base del tronco que se extienden hasta llegar a las raíces, éstas, a su vez tienen poca profundidad, pero alcanzan grandes extensiones superficiales para ayudar al árbol a aprovechar al máximo



***Raíces respiratorias***

los nutrientes antes de que sean arrastrados por el agua o el viento y tener mayor estabilidad bajo esas peculiares circunstancias.

Las raíces aéreas, también conocidas como neumatóforos, son características en árboles expuestos a humedad extrema y permiten la captación de oxígeno en épocas de inundación.

Especies como los mangles, desarrollan raíces de sostén que mantienen al tronco y copa fuera del agua y raíces adventicias que crecen desde las ramas para desalinizar el agua durante el proceso de absorción.

En Las zonas urbanas los árboles también han tenido que adaptarse a los cambios de su entorno, por ello podemos encontrar de manera cotidiana banquetas, bardas y asfalto que han sido levantados por acción de las raíces que crecen de forma superficial en búsqueda de una mejor oxigenación. El mismo fenómeno se observa cuando la tierra se encuentra apretada o carece de nutrientes u oxígeno. Comienzan a erguirse las raíces por encima de la tierra, a este tipo de raíces se les denomina respiratorias.

Las ramas varían según la especie, por ejemplo, en las coníferas nacen del tronco de forma descendente y vistas en conjunto la copa cobra una forma geométrica similar a un cono. Esta forma le permite los árboles que en invierno resbale la nieve, lo que evita que la especie sea dañada por el peso de aquella.

El árbol de drago, especie que crece en zonas desérticas, es de pequeña estatura y su copa se desarrolla en forma de sombrilla, para proteger y contrarrestar la pérdida de agua y calentamiento de las raíces. Su tronco y ramas son gruesas para almacenar la mayor cantidad de agua posible.



**Copa de drago.**

### 2.4.3 La corteza

La corteza es una capa de células muertas que funcionan como protección de otra capa interna más suave llamada floema, que tiene la función de transportar agua y nutrientes al resto del árbol. De manera simbólica, la corteza podría ser la piel del árbol y al mismo tiempo el límite que lo separa del exterior, es la parte que lo protege de enfermedades, plaga y animales que pueden afectar su vida. La corteza también ayuda a mantener la humedad necesaria en el árbol y la pérdida de agua en condiciones climáticas adversas.

Dado que la corteza es materia "muerta", si recurrimos nuevamente al ejemplo de la piel podría considerarse como un símbolo similar al que tienen el cabello y el vello en el humano.

Cuando existe alguna herida causada por alguna infección, golpe o choque, la corteza forma un recubrimiento en esa zona, como una acción de cicatrización, no confundir esta capacidad del árbol con el encapsulamiento de objetos.

En el caso de la secuoya, la corteza tiene un espesor que puede llegar a alcanzar hasta un metro, esta característica del árbol, así como su gran tamaño, son el resultado de un mecanismo de adaptación que ha desarrollado esta especie contra los incendios forestales, muy comunes en su hábitat. Si el incendio es muy prolongado, el árbol queda protegido, manteniendo a salvo tanto su copa, gracias a su altura, como el floema, por la espesa protección de su corteza.

Solo algunas especies logran sobrevivir si son despojadas de su corteza, tal es el caso del árbol de corcho, pues para la extracción de este producto, la corteza del árbol es retirada para procesarla, acción que no afecta al crecimiento ni a la vida del mismo.

Cada especie tiene una corteza con características propias, el eucalipto, por ejemplo, con más de 600 variedades, tiene una corteza muy peculiar, de apariencia quebradiza y con crecimiento ascendente y helicoidal.

La madera es un material utilizado por culturas ancestrales para la fabricación de utensilios de cocina, armas, vivienda y objetos artesanales por lo que ha sido un recurso natural muy explotado y el arte no es la excepción.

La madera es madera en cuanto es extraída de un árbol y conserva información de lo que un día fue, betas, corteza, nudos, anillos, dureza. Este conjunto de características son propias de su lenguaje. Por ejemplo, la dureza es una particularidad que nos indica que durante algún tiempo fue soporte, la corteza concebida como "piel" nos muestra la protección que le daba al árbol cuando aún lo era, los anillos son símbolo indiscutible de la edad, las betas son el registro de la dirección de crecimiento de las fibras del árbol, el color es indicio de los nutrientes que alimentaron al árbol así como la especie a la que pertenece. Sin duda toda esta serie de elementos que contiene el material pueden enriquecer enormemente el quehacer artístico.



**Corteza característica de eucalipto**



**Roble blanco**

## 2.5 La toronja

Dentro de la clasificación de los frutos existe una gran diversidad, el que nos interesa para esta tesis es la toronja. No obstante, nos parece necesario desarrollar una pequeña introducción al concepto de fruto para darle mayor claridad el enfoque de nuestro elemento.

En las plantas con flor, los frutos serían algo similar a los ovarios maduros, la parte femenina, y dentro de los frutos se encuentran las semillas, algo similar a los óvulos fecundados. Los frutos crecen y sus paredes engruesan, a éstas se les denomina pericarpio y tiene la función de proteger a las semillas.

Hay especies que no necesitan fecundación y por tanto los frutos carecen de semillas, a estos se les denomina partenocarpicos y son muy raros, algunos ejemplos son el plátano y ciertas variedades de cítricos sin semillas.

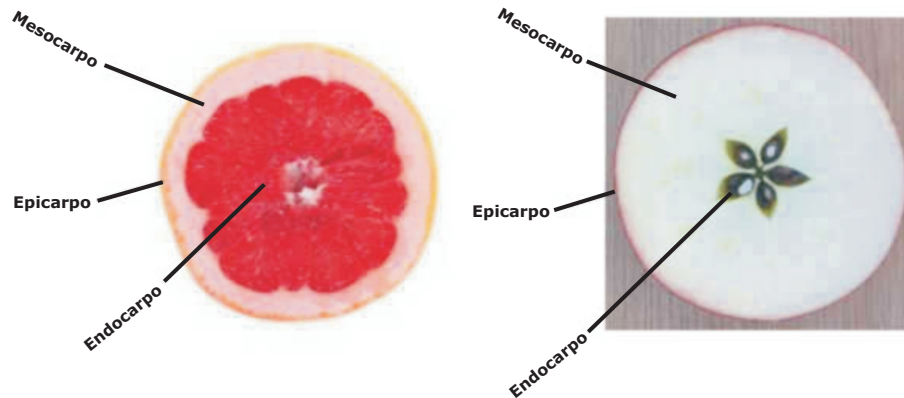
Hay especies que no necesitan fecundación y por tanto los frutos carecen de semillas, a estos se les denomina partenocarpicos y son muy raros, algunos ejemplos son el plátano y ciertas variedades de cítricos sin semillas.

Los frutos constan de tres capas: epicarpo, mesocarpo y endocarpo.

El epicarpo es la capa mas externa del fruto, una capa epidérmica que protege y estructura al fruto, lo que comúnmente conocemos como cáscara, y que en cada variedad de fruto diferentes características según la especie.

Por lo general, el mesocarpo corresponde en los frutos a la parte comestible y el endocarpo es la parte más interna donde se ubican las semillas. Sin embargo los grosores de estas capas pueden variar según el fruto, aunque su ubicación, vista a través de un corte transversal, no cambia. En el caso de la toronja, el mesocarpo es una parte relativamente delgada si lo comparamos con la manzana. Mientras que la toronja esta capa es delgada y de sabor amargo, en la manzana es la parte más sustanciosa y comestible.

Recurriendo al mismo símil, el endocarpo en la toronja es grueso, pulposo y comestible, en tanto que en la manzana es pequeño y de sabor amargo, en este último fruto a esa parte se le conoce coloquialmente con el nombre de corazón.



Los frutos son un símbolo de prosperidad. Estos también aluden a la naturaleza benéfica que alimenta al hombre. También son símbolo de madurez y desarrollo total. Algunas frutas poseen cualidades por las cuales se le atribuyen ciertos simbolismos; el higo y las uvas representan sensualidad, la granada inmortalidad y la manzana prosperidad.

Al igual que la piel y la corteza, la cáscara o epicarpo tienen la función de proteger al fruto, en ella se concentra una cantidad de humedad importante para la hidratación durante periodos relativamente largos, hasta que las semillas maduran, la fruta cae y comienza a secarse para dar paso a la posibilidad de una nueva vida,

En el caso de los cítricos, y particularmente en la toronja, el fruto que nos ocupa, el epicarpo o piel es de apariencia rugosa, color amarillento y de poca densidad. La cáscara de este cítrico contiene aceite y agua. Por lo que respecta al mesocarpo tiene una coloración blanquecina y en comparación con el epicarpo es más gruesa, ambas capas protegen al endocarpo, que en la toronja, como ya dijimos, corresponde a la parte comestible del fruto y depósito de las semillas.

La toronja se le atribuyen diversos beneficios para la salud. De ellas se aprovecha desde el jugo hasta la cáscara.

## 2.6 La resina poliéster (cristal)

La resina poliéster es quizá de todas las resinas la más versátil y la de mayores aplicaciones entre las resinas termo fijas. Cabe destacar que existen diferentes tipos de resina "poliéster" y sus aplicaciones son diferentes. Aunque en este apartado solo nos avocaremos a la resina cristal poliéster.

La resina poliéster está conformada por tres tipos de sustancias, ácido maleico, ácido ahidridotáltico y etilenglicol. Estos componentes se mezclan y son calentados a una temperatura de 100° por un periodo de 12 a 24 hrs. Posteriormente se mezcla con inhibidores para evitar que la resina endurezca al enfriarse, lo que permitirá que permanezca en un estado líquido de consistencia viscosa similar al de la miel. Este estado puede durar entre 3 y 4 meses, dependiendo, entre otros factores, de las condiciones climatológicas del lugar donde se almacena. La consistencia espesa de la resina cristal virgen obliga al usuario a diluirla para facilitar su manipulación en encapsulados o vaciados. Algunos diluyentes que adelgazan la viscosidad del material son el monómero de estireno o el monómero de metil metacrilato, este último le da a la resina mayor transparencia.

Posteriormente la resina es mezclada con un promotor o acelerador, que podemos identificar como un líquido ligeramente denso y de un color que va del rojizo al violeta oscuro. Los aceleradores más usados en la resina cristal son el naftenato y el octato de cobalto, éstos controlan la reacción de la polimerización a temperatura ambiente, lo que permite regular el tiempo de reacción conforme el porcentaje que se le haya agregado. Normalmente éste rebasa el 1% lo que nos garantizará más transparencia en la pieza final.

La resina cristal que con mayor frecuencia encontramos disponible a la venta ya viene diluida, es decir, no es tan viscosa porque no se encuentra en estado virgen, además de que ya viene preacelerada. Lo cierto es que algunos artistas plásticos prefieren comprar las sustancias por separado para experimentar o tener más control sobre las reacciones químicas.

La resina cristal preacelerada, como otras resinas, requiere de catalizador para cambiar su estado de líquido a sólido. Una vez vertido este elemento en una porción de resina preacelerada, dará inicio la polimerización que finalizará en el cambio de estado físico del material. El porcentaje de catalizador no debe rebasar entre 1 y el 5%. En función de estos porcentajes, el tiempo de trabajo oscilará entre los 10 y 15 minutos antes de que se inicie el proceso de gelación, estado gelatinoso del material previo a su completo endurecimiento. Si rebasamos la proporción de catalizador en la mezcla, la reacción sería violenta que provocaría grietas en la resina. El exceso de catalizador, además de fisuras, puede producir coloraciones que varían entre el amarillo y el violeta. En objetos encapsulados, a menos que de manera deliberada se busquen algunos efectos, la catalización debe ser moderada.

El catalizador lo podemos identificar como un líquido claro de mayor densidad que el agua. El tipo de catalizador con mayor frecuencia es el peróxido de metil-etil cetona.

Al hacer un vaciado en resina cristal debemos tomar en cuenta tres factores que serán determinantes para el buen manejo de la misma: temperatura ambiente, cantidad de catalizador y volumen y espesor del vaciado.

La temperatura ambiente ideal para trabajar con resina es de 20 a 25° C, pues la reacción de polimerización nos permitirá trabajar en un lapso adecuado de tiempo, entre 10 y 15 minutos aproximadamente. Si la temperatura se encuentra por debajo de los 15° C la reacción de la resina será lenta e inestable. Por el contrario, en temperaturas superiores a los 25° C, la reacción exotérmica (proceso de liberación de calor que alcanza el material durante la polimerización) será demasiado brusca y eso puede provocar agrietamientos o fracturas en la pieza. Las condiciones climáticas ideales, no son obstáculos para que los usuarios vayan encontrando fórmulas apropiadas para obtener sus resultados en ambientes cálidos, fríos o demasiado húmedos.

Al incorporar el catalizador a la resina, podemos elegir entre una fórmula libre de burbujas que conseguiremos evitando mezclar de manera brusca, o provocar burbujas de manera deliberada batiendo rápidamente según los resultados deseados, pues la viscosidad de la resina permite que las burbujas sean encapsuladas y permanezcan después del secado o suban a la superficie y provoquen pequeñas cavidades que generan superficies porosas.



Existen pigmentos para las tonalidades a la resina cristal sin que pierda su transparencia y pigmentos en pasta para lograr sólidos. Sin embargo, una de las principales cualidades de la resina cristal es la translucidez y semejanza con el cristal así como la posibilidad de encapsular objetos en su interior.

El encapsulado es una técnica muy utilizada en diferentes campos de la ciencia, pues permite la conservación de órganos, huesos, algunas especies, flores y hojas previamente tratados.

La resina cristal nos brinda un sinfín de posibilidades escultóricas, dado que sus características de transparencia, viscosidad, dureza, adaptación e incluso de otros materiales en ella, así como las reacciones químicas que genera la polimerización, conforman sin duda un lenguaje plástico.

## **2.7 El yeso.**

El yeso, también denominado en su forma ya procesada como sulfato de calcio deshidratado, es un mineral que se extrae de la piedra de aljez que generalmente es de color blanca aunque esta tonalidad puede variar según las impurezas que contenga la misma, presentando una pigmentación rosada, castaña o gris.

Durante el proceso de deshidratación es posible alterar las cualidades del yeso y hacer este material más resistente, con mayor adherencia, retención de la humedad y hasta puede modificar su densidad para diversas aplicaciones.

Desde la antigüedad, el yeso era muy utilizado en la construcción de edificaciones, en la actualidad las aplicaciones del carbonato de calcio son múltiples, pues gracias a sus cualidades de resistencia, adhesión y maleabilidad, además de ser ocupado todavía en el campo de la construcción, también resulta útil para la medicina, la odontología, las artes, la agricultura, la industria farmacéutica y la alimenticia, entre otras.

La piedra de aljez proviene se clasifica entre las rocas sedimentarias. Esta se extrae de canteras a cielo abierto y canteras subterráneas. Una vez obtenida la piedra se tritura y se somete a un proceso de cocción, posteriormente se muele y es almacenado para su venta.

El yeso es un material de estructura porosa que posee grandes cualidades, pues es un aislante térmico, no conduce electricidad por lo que es muy bueno contra los incendios, también absorbe los sonidos y la humedad, además de tener características plásticas.

El carbonato de calcio deshidratado al mezclarse con agua se cristaliza, es decir, está constituido por una molécula de sulfato de calcio y dos de H<sub>2</sub>O. Al agregarse agua, el yeso se torna fluido y plástico por un tiempo y al perder humedad éste vuelve a endurecer. A este cambio de estado se le denomina fraguado, y el tiempo para alcanzar este punto, dependerá de la calidad del yeso y los componentes son los que usualmente se adiciona en las fábricas.

La preparación del yeso es fácil, pero hay que tener en cuenta las proporciones de agua y de yeso para obtener calidad en la mezcla y evitar que este se agriete y también pierda adherencia. La cantidad de agua puede variar según la aplicación.

Para su preparación se vierte en un recipiente limpio agua, considerando la cantidad de yeso que se quiera preparar pero también la densidad que se desee.

Después de añadir el agua se espolvorea poco a poco el polvo de yeso, este se irá asentando en el fondo del recipiente y al mismo tiempo se irá hidratando. Para una mezcla de densidad media se espolvorea el yeso hasta formar pequeñas islas en la superficie del agua, se deja hidratar por algunos segundos y se procede a mezclar desde el fondo del recipiente con movimientos circulares, evitando así la formación de burbujas de aire y grumos, lo que podría dañar la mezcla

Dos recomendaciones importantes cuando se trabaja con este material son: no iniciar el batido mientras no se haya incorporado la cantidad de yeso previamente calculada y no depositar el yeso en el recipiente antes de verter el agua, porque se formarán grumos y se obtendrá una mala mezcla de los elementos.

Una vez aplicado el yeso se deja reposar. Iniciando el proceso de fraguado el yeso se vuelve más denso, libera calor y aumenta ligeramente su volumen, por eso algunos moldes muy compactos a veces se abren. El endurecimiento se alcanza en cuestión de minutos y la mayor dureza se obtiene después de 24 horas.

Cabe señalar que en el mercado existe una gran variedad de yesos y cada uno tiene características muy específicas, por ejemplo, los yesos para dentistas son fáciles de hidratar y tienen un grado elevado de registro para los detalles.

En el campo de la medicina se utilizan vendas de yeso que son empleadas en el tratamiento de fracturas, el médico las aplica en el área para dar soporte e inmovilizar la zona afectada. El uso combinado de yeso y tela también lo observamos en el campo escultórico como material para confeccionar moldes de un solo uso, y en algunas ocasiones como material para piezas definitivas, gracias a sus bajos costos.

En resumen podemos decir que todos los materiales nos brindan un sinfín de posibilidades plásticas en cuanto a sus características físicas y químicas se refiere, pues son éstas las que dotan a la materia de cualidades que pueden ser aprovechadas en el quehacer artístico para enriquecer el contenido conceptual de la obra, además de hacer más atractivas las formas o evocar en los espectadores sensaciones según sus vivencias y conocimientos.

Por otra parte, los materiales tienen un impacto psicológico y socio-cultural según como se encuentren trabajados, y en esa medida adquieren importancia dentro del contexto objetual, mismo que analizaremos en el capítulo siguiente.

**CAPÍTULO III**  
**EL LENGUAJE DEL MATERIAL VISTO A TRAVÉS DE LA CREACIÓN**  
**TRIDIMENSIONAL DE OCHO ARTISTAS PLÁSTICOS A PARTIR**  
**DE LOS SESENTA**

### 3.1 Hacia una configuración de la cultura del material dentro de la obra plástica tridimensional. Antecedentes

Durante el surrealismo, la utilización de los objetos en la escultura era meramente casual, el objeto encontrado se mezclaba con otros objetos seleccionados aleatoriamente sin buscar una significación racional cayendo en una articulación lúdica, pero a propósito, la búsqueda de encontrar significaciones de lo más profundo del inconsciente, depositadas en un objeto a través de la selección azarosa del mismo, que en su mayoría apuntaba a deseos sexuales o patologías del individuo creador. "Desayuno de piel" de Meret Oppenheim enuncia un ambivalencia típica del objeto surrealista; un juego estético entre lo atractivo y lo repulsivo por la ocupación de materiales y la relación absurda de los mismos establecida por medio del inconsciente. El material común del juego de té se pierde al igual que su función habitual, la estética de lo grotesco se hace presente.



**Meret Oppenheim**/*"Desayuno de piel"* /Plato, taza y cucharilla forrados con piel/ 1936

En esta pieza, son fundamentales la valoración del objeto (plato y taza), su función, así como la piel, que se enlazan dentro de la obra escultórica, el uno como un objeto sacado de la vida cotidiana y banal en el ámbito del arte, y el otro como un elemento transformador del primero, privándolo de su aspecto utilitario y modificando su estética.

El camino para llegar a una cultura del material fue gradual, el lenguaje que de él emana (más allá de sus características como soporte de forma) cobra una fuerte presencia a partir de la década de los sesenta.

En la década de los treinta, Marcel Duchamp incluyó como parte de sus obras al objeto banal recuperado de la vida cotidiana: latas de refresco, tazas de wc, fotografías, sillas, lámparas, animales disecados, semen, prendas de vestir y una infinidad de objetos que obtenía de basureros, tiendas y jugueterías, tres décadas más tarde, los artistas de la época, hacían lo mismo pero con poca visión abierta a las posibilidades estéticas del objeto y los materiales. "Los recursos plásticos aúnan esfuerzos en busca de su poder evocativo, de su poder energético, [de] lo que hay afuera y lo que hay dentro"

Durante los años sesenta la revaloración de algunos materiales tanto convencionales como no convencionales abrió posibilidades creativas para los artistas. ¿Como funcionan los materiales dentro de la obra plástica? ¿Que es el lenguaje del material? ¿Como se relaciona tal lenguaje con la significación de la obra plástica? Aunque el acercamiento a estas preguntas ya lo resolvimos desde una pincelada teórica, en este capítulo trataremos de hacerlo mediante el análisis de algunas esculturas de artistas como Teresa Margolles , Mona Hatoum, Giuseppe Penone, David Nash, María Eugenia Gamiño, Zoe Leonard, Arman y Geroge Segal, artistas que han encontrado en los materiales la pauta para la realización y teorización de su obra plástica.

Se tomaron en cuenta varios factores cuando se seleccionó la lista final de artistas para ejemplificar el lenguaje del material: gusto personal uso de materiales similares a los de la obra personal por parte de los artistas escogidos y por que su trabajo nos parece innovador y el impacto de su obra tiene trascendencia en el ámbito social, político y por supuesto artístico. Cabe aclarar que el ordenamiento en este capítulo no obedece a un parámetro cronológico, en realidad se articuló en función del despliegue de la lista de materiales tratada en el capítulo anterior.

### **3.2 Teresa Margolles. La estética del cuerpo humano fuera del cuerpo.**

*Desde el inicio de mi carrera a principios de los noventa, he estado trabajando en una aproximación estética no tanto al tema de la muerte como al de los cadáveres en sus distintas fases, incluyendo sus implicaciones socioculturales. Trabajo sobre cuerpos sin vida, con lo que está en decadencia y siempre lo hago empezando con la misma pregunta ¿Cuanto es capaz de experimentar un cadáver?*

Teresa Margolles

Ahora, dentro del arte contemporáneo es común la utilización de objetos encontrados y a la par de estos, todo material que esté al alcance de los artistas, mismos que adquieren sentido a partir de su propia historia dentro de un contexto específico, es decir, el o los materiales utilizados son contenedores de códigos en sí, ya por su connotación social, estética; para entender mejor lo dicho hagamos referencia al trabajo e Teresa Margolles.

Teresa Margolles de origen mexicano nació en el año de 1963 en Culiacán, Sinaloa.

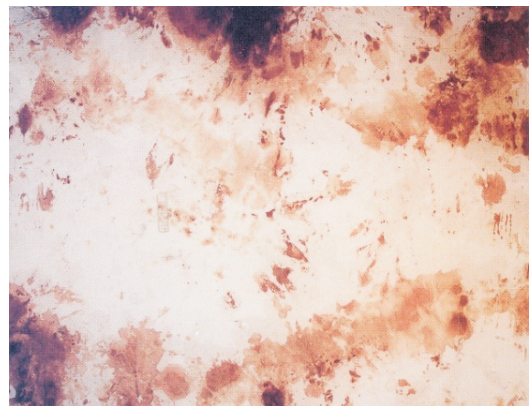
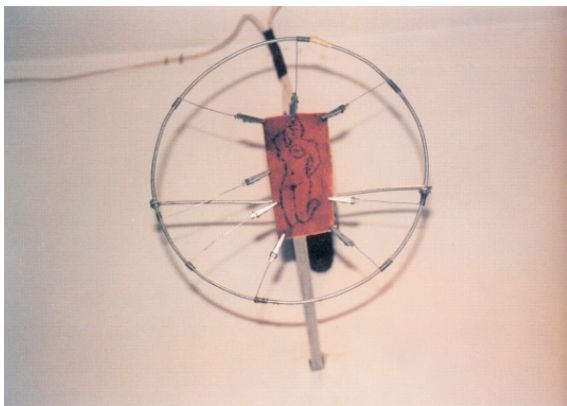
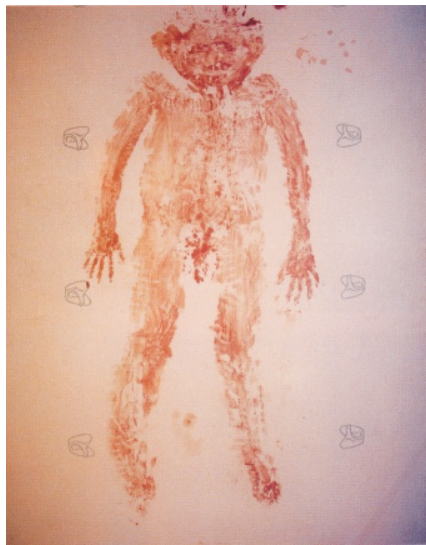
Estudió medicina forense y es la representante más radical y controvertida de una nueva generación de artistas que trabaja en México. Se le puede ubicar en las vanguardias del arte contemporáneo que reflejan, de manera única, los encuentros y conmociones de la globalización.

Margolles se dio a conocer con el grupo Semefo, en donde realizó diversos proyectos con materiales obtenidos de la morgue. En Septiembre de 1996, en la exposición colectiva *Dermis*, realizada en la galería La Panadería, dicha agrupación presentó una instalación en la que se incluían a manera de bastidores, pieles humanas con tatuajes y sábanas de necropsias.

El trabajo de Margolles es controversial y lleva al extremo las sensaciones del espectador, pues enfrenta a de una forma tajante; cadáveres, fluidos y desechos humanos son sus materiales predilectos, su estudio es la propia morgue.

Sobre el trabajo de la artista, denominado "Secreciones" podemos encontrar la siguiente descripción del crítico de arte Niklas Maak:

Al entrar en la sala hay un momento de extrañeza. Está vacía. Al fondo del cuarto blanco se encuentra una pared. Tiene veinte metros de ancho y cinco metros de alto. Fue pintada con un fluido dorado brillante, aún se aprecian los diferentes brochazos. En la habitación se entra por una pequeña galería. Allí uno se detiene, como "El monje frente la mar" de Caspar David Friedrich, y contempla la obra monumental, sublime, igual que el lejano oleaje: una gran extensión elegiaca de oro resplandeciente, nada más. La pared se transforma en una curiosa marejada. Resulta bella y esta impresión desgraciadamente no consigue desaparecer del todo cuando uno averigua [de que está compuesto] ese material color brillante: siete kilos de grasa humana extraídos de liposucciones, absorbidos en las clínicas de belleza de México.<sup>30</sup>



**Semefo/ dermis/** detalles de instalación, 1996

<sup>30</sup> **Niklas Maak**, [www.elinterpretador.net/17NiklasMaak-MementoMori.htm](http://www.elinterpretador.net/17NiklasMaak-MementoMori.htm)



En este juego de belleza y repulsión, característico del trabajo de Teresa Margolles, la artista juega con la percepción del espectador, lo seduce, para después provocar un sentimiento de repulsión al mostrar la procedencia de sus materiales a través de la ficha técnica, tal como le sucedió a Niklas Maak.

En "Secreciones", el material y sus connotaciones sociales y estéticas dan lugar a la configuración conceptual de la obra; pues esta culmina no antes de que el espectador sepa realmente lo que observa, siete kilogramos de grasa humana obtenidas en circunstancias específicas.

Una mirada crítica a los acontecimientos cotidianos de un sector social "acomodado" (el que cuenta con los recursos para practicarse liposucciones) se erige en un muro de grandes dimensiones, un reflejo de la belleza humana estereotipada que deslumbra a la mayoría y al mismo tiempo conmueve por la procedencia del material, indudable portador de lenguaje.

En otros párrafos de su cita, Niklas Maak comenta:

"Secreciones" parece una inversión de los trabajos con grasa de Beuys. Según la leyenda, durante la segunda guerra mundial los tártaros envolvieron al soldado Beuys, que estaba gravemente herido, en un fieltro y lo embadurnaron con grasa. Vivencia que supuestamente el más adelante denominaría su iniciación artística. En Margolles la grasa es lo contrario a una fuente de vida arcaica: se ha convertido en un peligro, en el engendro de un estilo de vida insano, que conlleva diabetes, infartos de corazón y menosprecio social<sup>31</sup>

<sup>31</sup> **Niklas Maak**, [www.elinterpretador.net/17NiklasMaak-MementoMori.htm](http://www.elinterpretador.net/17NiklasMaak-MementoMori.htm)

Las formas de ver se modifican con el tiempo, incluyendo las maneras de abordar los materiales, sus técnicas y su inserción en entorno social determinado. El trabajo de Margolles es un cuestionamiento a su propio contexto social, donde la frivolidad y el afán de verse bien juegan un papel importante en el comportamiento social, "secreciones" desafía al espectador a contemplarse a sí mismo como parte de una sociedad que busca la belleza en el artificio, el reflejo, además, se entorna real al destellar imágenes de espejo en el brillo de esta grasa.



**Teresa Margolles/ "Secreciones"/.7 kg de grasa humana obtenida de liposucciones ejecutadas en clínicas de belleza de la Ciudad de México.**

### 3.3 Mona Hatoum. La efemeridad del ser.

*El arte debería predicar. Intento hacer objetos lo suficientemente ambiguos y abiertos para que hoy sean esto y mañana otra cosa.*

Mona Hatoum

Mona Hatoum nació en el seno de una familia palestina en el año de 1952 en la ciudad de Beirut, Líbano. Ella y su familia se vieron obligados a huir a causa de la Guerra Civil en ese país. Se refugiaron en Londres, donde Mona reside sin oportunidad de regresar al Líbano, este alejamiento se ve reflejado en su trabajo plástico.

Realizó sus primeros estudios de arte en Londres en la Byam Shaw School of Art, posteriormente ingresa a la Slade School of Art, donde estudió con Stuart Brisley, quien fue una de sus primeras influencias, a principios de los ochenta, cuando Hatoum incursionó en el performance y el video.

En el trabajo de esta artista está presente en todo momento el sentimiento de pérdida de identidad aunado al exilio, así como la constante reflexión del sentido del "hogar". Al principio sus performance y videos tenían una carga política muy fuerte, de crítica hacia las estructuras políticas y de poder. En una segunda etapa Hatoum realizó trabajos de instalación y escultura, mostrando en su obra un carácter menos narrativo e involucrando al espectador como parte activa de la obra, en la que trasciende la sensación de ausencia y el concepto de pertenencia.

En la instalación "Recollection" utiliza su propio cabello, que fue recolectando durante un largo periodo mediante el uso del peine. Este material inerte alude a una presencia a partir de fragmentos desprendidos de su cuerpo que han cumplido un ciclo vital. De esta manera logra evocar en el espectador un sentido de pérdida por medio de partes muertas del cuerpo.

Amelia Jones explica su experiencia ante "Recolection" de la siguiente manera:

En una esquina de una habitación aparentemente vacía, Hatoum colocó una pequeña mesa de madera en la que había un rudimentario telar en miniatura. Los cabellos colgados de las vigas de madera del techo, dispuestos en hileras uniformes de 15 cm, rosaban el rostro del espectador a medida que este entraba en el amplio espacio. El tejido del telar estaba hecho de cabello, y cientos de bolas de pelo rodaban por el suelo y los alfeizares de las ventanas.<sup>32</sup>

El cabello en esta pieza muestra el sentido de fugacidad de una vida, es tan solo una reminiscencia de la misma. La caída y recuperación del cabello es evidencia de renovación, pero también de pérdida, de algo que se extingue, de muerte...



**Mona Hatoum/ "Recolection"/**.bolas y mechones de pelo, telar de madera, cabello trenzado y mesa/ dimensiones variables.

<sup>32</sup> **Amelia Jones**, et al. El cuerpo del artista, editorial Phaidon, N.Y. 2006, p. 176.

### 3.4 Giuseppe Penone. El árbol como ser.

*En el exterior, la obra, alejada de todo contexto histórico, entra [competencia] con formas extraordinarias: las piedras de un río, o un árbol, son a menudo más interesantes que una escultura. Por esto, cuando trabajo en el exterior, intento poner la obra en simbiosis con el entorno.*

Giuseppe Penone<sup>33</sup>

Como en el caso de muchos artistas plásticos, para entender el trabajo de Giuseppe Penone es importante mencionar sus orígenes y su infancia.

Nació en el año de 1947 en Garesio, Italia; muy cerca del bosque donde más tarde desarrollaría su trabajo plástico.

Al ser hijo de campesinos se crió entre campos de cultivo y bosques inmensos, lo que más tarde influiría en sus intereses artísticos. Su educación y su formación coincidieron con la reconfiguración social de Italia de los años cincuenta y con la veloz transformación que llevó al país de una economía y una cultura agrarias, a una cultura de tipo industrial.

En una charla con Catherine Grenier, Giuseppe Penone le confiesa: "*Tenía compañeros de escuela un poco más formados que hacían esculturas al estilo de Giacometti. Pero había algo que no me cuadraba: ¿cómo esculpir al igual que Giacometti si no has sufrido la guerra, si has crecido en un contexto totalmente distinto?*"<sup>34</sup>, La búsqueda constante de un lenguaje propio y la coincidencia de su propio contexto, orillan al artista a regresar a su pueblo natal para trabajar con los materiales que le eran familiares por haber crecido rodeado de ello: el tronco y la corteza de los árboles, los bosques, las piedras y los cultivos. A lo largo de los años el trabajo de Penone ha evolucionado enriqueciéndose con nuevos materiales y corrientes como el arte-acción. En su trabajo se vale la fotografía, la escultura, la litografía y el dibujo.

<sup>33</sup>Catherine Grenier, *Catálogo Giuseppe Penone*, Caixa Fórum, Fundación "La Caixa", Barcelona, octubre de 2004. P.56-57

<sup>34</sup>Catherine Grenier, *Catálogo Giuseppe Penone*, Caixa Fórum, Fundación "La Caixa", Barcelona, octubre de 2004. P.56-57

Desde sus primera intervenciones en los bosques natales (documentadas a través de fotografías y textos) hasta sus conocidos "descortezamientos" y "gestos vegetales", piezas en donde utilizaba su cuerpo como modo de intervenir a la naturaleza, muestra los diversos "momentos" de una trayectoria artística llena de innovación.

Al final de los sesenta, Penone incursionó con otras facetas de su obra que lo irían acercando a un estilo propio. En este sentido, tuvo en antecedente don su incursión en la corriente de arte Povera, cuyo eje de trabajo se basa en las intervenciones sobre los árboles que representaba la acción ordenadora del hombre sobre la naturaleza.

Pero años después el artista italiano se desmarcó de éste grupo artístico en la búsqueda de su propia expresión a través de métodos que aunque después se generalizarían, en su momento eran poco usuales. Materiales como hojas, uñas, maderas, corteza o espinas mezclados con bronce le sirvieron para "sorprender al publico develando detalles de la naturaleza. Un naturaleza a la que le da igual si el hombre exsiste o no", planeta Penone en una reflexión autocrítica sobre su obra.



**Giuseppe Penone/** *"Cedro de Versailles"/2003.*

En la pieza "Cedro de Versailles" Penone desbasta la madera hacia el interior del tronco, en búsqueda del pasado del árbol que alguna vez fue; sigue cada nudo en la madera y respeta cada una de las ramas hasta reconstruirlas. Al final aparece un tallo de apariencia joven aun con todas sus ramas pero manteniendo parte de lo que "es", el tronco en que se convirtió el tallo al final de sus días. El acto de la manipulación del hombre sobre la naturaleza está presente en este gesto que pareciera tan simple, el retorno a los orígenes del árbol como ser, recorriendo la trayectoria de vida hacia su pasado, un ciclo contenido en sí mismo, dejando a su vez una huella humana sobre el material natural, la madera y remontándonos a su ser, el árbol.

En la pieza "Árbol de 10m" toma dos vigas de madera y busca en su interior las reminiscencias del árbol que alguna vez fue, regresa a su naturaleza pero conserva una parte artificial haciendo evidente el regreso de lo natural y el contraste que esto implica con el artificio.



**Giuseppe Penone/ "árbol de 10 m"/1969-1970**

La sutileza y la agresión se hacen presentes dentro de la obra de este artista italiano. El lenguaje del material hace su aparición. Lo que le es intrínseco al árbol como ser, el crecimiento y su capacidad de absorción son los componentes principales de esta obra humano-natural. Así, como cuando se habla de los artistas como "creadores", Penone se piensa así mismo como "revelador", dado que lo suyo es fruto de la observación y la manipulación de la naturaleza.

### 3.5 David Nash. extensiones arbóreas.

*Yo tino el árbol prestado, lo trabajo y después, si quiero, al cabo de un tiempo puedo devolverlo a la tierra para que ésta lo absorba y empiece de nuevo su ciclo vital.*

David Nash

El escultor inglés David Nash nació en 1945 en Esher, ciudad del Reino Unido. Su incursión en el arte se dio en el campo de la pintura y el collage, pero su interés por la materia y principalmente por la madera le imprimieron un giro importante a su carrera. En una primera fase de su trabajo como escultor, utilizaba madera procesada que adquiría de aserraderos, posteriormente trabajó con madera verde y más tarde encontró en el árbol, vivo o muerto, un material lleno de simbolismos en sí mismo, lo que ha explotado a lo largo de su vida como artista.

Actualmente Davie Nash reside en Gales, donde ha montado su talles en una antigua iglesia rodeada de naturaleza, lo que le ha permitido interactuar directamente con los árboles y su entorno, y estudiar la morfología de los mismos.

En el trabajo de Nash encontramos una constante, la acción del tiempo, elemento sólido de su obra. Elige escenarios naturales para desarrollar sus trabajos, y, en ellos, la mano humana en conjunto con la acción directa de la naturaleza entran en operación para que, una vez intervenidas, resignifiquen su ciclo vital: piezas vivas, en proceso de envejecimiento, etcétera. En esta faceta de su obra, las piezas viven y se van transformando al mismo tiempo que el paisaje donde fueron creadas.

Un acercamiento a su obra, nos permite entrever la importancia que tiene en el artista la transformación del árbol como materia, al ser sometido a diversos factores, ya sea climáticos, naturales o inducidos por el artista, es decir, podas, erosión, descomposición o fuego.



"Ash branch cube" es una pieza exhibida fuera del bosque-museo en el que los trabajos de David Nash se van transformando. Desde esta perspectiva "Ash branch cube", nos habla de otras variantes en la obra del inglés. En esta escultura formó un cubo de madera al que le incorporó ramas poco manipuladas. La contraposición de forma, una orgánica y otra geométrica, nos ofrece algunas lecturas interesantes:

El cubo es una forma cerrada, estable, las ramas penetran por éste y causan un contraste contundente. Su aspecto natural, asimétrico, rebelde, penetrante, le dan al espectador una sensación de que la naturaleza seguirá creciendo más allá de la intervención humana.

Como sucede en la naturaleza, cuando el hombre trata de someterla, en esta pieza, las ramas se adaptan y recuperan su fuerza frente a la manipulación, que advertimos pasajera y circunstancial, puesto que la naturaleza tiene una capacidad de regeneración y adaptación insuperable, sigue su curso a pesar de cualquier modificación perpetrada por el hombre, por más caprichosa y contundente que parezca.



**David Nash/** "Ash branch cube"/1988-89

### 3.6 María Eugenia Gamiño. Las hojas y la corteza: dos materiales no tradicionales.

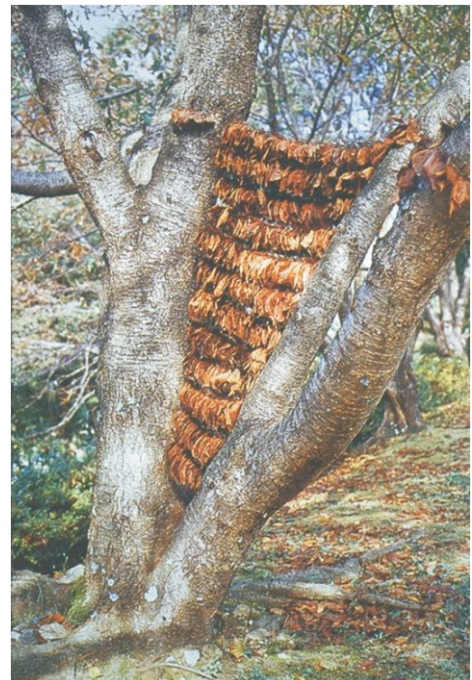
*En el ámbito del arte actual la madera considerada un material de la antigüedad o convencional, sin embargo, a mi juicio ningún material pierde vigencia, ya que cada uno tiene un abanico de posibilidades prácticamente infinito, tomando en cuenta sus distintas presentaciones, tanto como material que conserva sus características naturales como en las manipuladas.<sup>35</sup>*

María Eugenia Gamiño

María Eugenia Gamiño nació en la Ciudad de México en 1962, en donde actualmente reside, es licenciada en Artes Visuales por la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Autónoma de México, institución en la que trabaja actualmente como profesora de carrera en el taller de Investigación Visual (escultura en madera) desde hace algunos años.

Desde su despunte como artista ha demostrado en su quehacer escultórico un interés por los materiales incorporados en la obra, otorgándole prioridad al árbol como un cúmulo de significantes que le brindan la oportunidad de encontrar en sus partes todo un lenguaje, mismo que transmite en sus piezas.

La instalación "Resistencia al tiempo" es una obra *in situ*; en ella Eugenia recolectó hojas del espacio, un parque en Japón, mismas que unió a través de varias líneas dispuestas horizontalmente, para después colocarlas en un árbol. En esta pieza se plantea la posibilidad de regresar al árbol la hojas, interrumpiendo el ciclo natural que las convierte en *humus*, pues tales hojas, aunque muertas, se resisten al cambio aunque sea de manera metafórica. "Resistencia al tiempo" es una negación a la pérdida, a la muerte.



**María Eugenia Gamiño/**  
*"resistencia al tiempo"/dimensiones variables/1999.*

<sup>35</sup><http://eugeniagamino-escultora.blogspot.com>

"Extensiones pasadas o futuras" nos muestra la construcción de armaduras de corteza colocadas al pie de varios árboles. Estas reconstrucciones se visualizan alrededor de troncos de árboles vivos en un espacio abierto. La corteza trabajada presenta espacios que dejan ver un complejo y rico entramado que se complementa con la corteza de los árboles vivos.

Las armaduras de Gamiño nos ofrecen cuando menos dos lecturas, por un lado nos transmiten la idea de límites futuros, como si éstas se adelantaran al crecimiento y engrosamiento de cada tronco que encierran, por otro lado, los límites también nos remontan al pasado, a la reconstrucción imaginaria de lo que alguna vez fueron los árboles de los que proceden las cortezas. En suma: lenguaje de material.



**María Eugenia Gamiño**/ *"Extensiones pasadas o futuras"*/dimensiones variables1999.

### 3.7 Zoè Leonard. La fugacidad orgánica.

*Habría que contribuir a crear un mundo en el que se pueda estar  
sencillamente sentado, pensando en las nubes  
Esto debería ser nuestro derecho como seres humanos.*

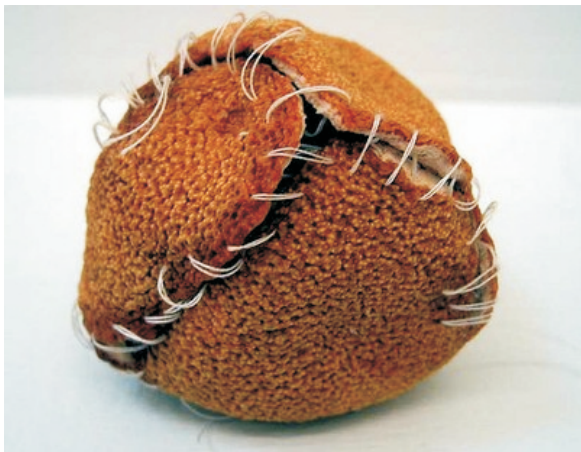
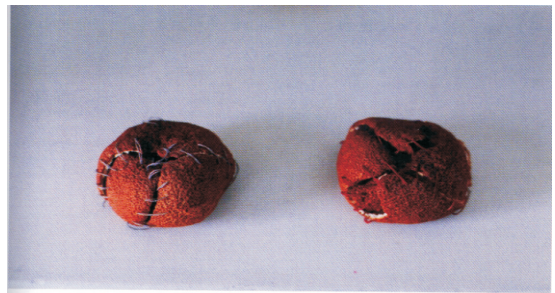
Zoe Leonard

Zoe Leonard nació en 1961 en la ciudad de Nueva York, donde reside y trabaja actualmente. Como activista lesbiana, la obra de la artista tiene una fuerte carga política y crítica, pero al mismo tiempo refleja una mirada poética del mundo.

En su instalación "Strange Fruit (For David)" coloca 297 elementos sobre el piso que constan de cáscaras secas de distintos tipos de fruta como pomelos, plátano, aguacate, limón, naranja, mismos que manipula y reconstruye cambiándoles la morfología con cierres, hilo y botones. La manipulación de las cáscaras con elementos de costura, nos remonta a un vestido que podemos modificar y del que podemos despojarnos a placer, el juego visual nos remite también a nuestra segunda piel.

Esta pieza tiene lugar como un homenaje póstumo a David, amigo de la artista, y gracias a la cooperación de otros amigos comunes, Zoe logra recuperar la pieles de frutas en señal de dolor y aceptación del duelo.

Las cáscaras vacías reconstruidas y secas de objetos que en un pasado fueron símbolos de fertilidad nos señalan la fugacidad de la vida, el procesos de vida-muerta está presente con la sensación de pérdida y vacío cuando las pieles sufren cambios en sus texturas, color y apariencia.



**Zoe Leonard/** *"strange fruit (for David)"*/ 297 elementos: pieles de naranja, limón, pomelo, aguacate, y plátano; agujas, cremalleras, botones, cera, plástico, gancho, cuerda y telas. / Dimensiones variables./ 1992

### **3.8 Arman: bloques de movimiento.**

*Soy testigo de mi época*

Arman.

Armand Pierre Fernández nació en Niza en 1928 y murió en la ciudad de Nueva York en 2005. Ahí se estableció como artista plástico y se le conoció con el nombre de Arman. Su trabajo consiste en esculturas, pinturas y grabados y se le involucra con la corriente Nuevo Realismo, movimiento que surge durante la posguerra de la Segunda Guerra Mundial.

Algo característico del trabajo escultórico de Arman es la acumulación de objetos comprimidos, guardados en cajas de acrílico y madera o encapsulados en resinas y cemento.

En su trabajo con resina, resulta interesante ver como utiliza el lenguaje matèrico, pues involucra no sólo las cualidades de transparencia y conservación que brinda el componente, sino que interviene muchos objetos encapsulados a los que previamente quemó, dobló, aplastó, cortó o destruyó. Este proceso se hace muy evidente en una serie de instrumentos encapsulados, en donde manipula de diversas formas diferentes instrumentos de todas las variedades aunque los más recurrentes son los violines y los chelos.

Existe una pieza done encapsula un chelo, la disposición de los fragmentos del instrumento musical al momento de la inclusión, crea un efecto de explosión detenida y petrificada para siempre en tercera dimensión. Aclaremos: explosión y réplica, porque antes del encapsulamiento el artista hizo volar el chelo. Resina e instrumento intercambian sus lenguajes, mantienen presente la acción y se convierte en un fragmento de tiempo sostenido, perpetuando, la acción y el tiempo se vuelven entonces parte fundamental de la obra.

Aunque el momento este contenido en un bloque de composición frontal, a manera de un objeto más cercano a lo pictórico, la forma de prisma rectangular se convierte en un contenedor de la escena del acontecimiento de la manipulación, en fragmento de tiempo y espacio.

Venus es una escultura en la que Arman encapsula y acumula dólares dentro de un torso de mujer de resina cristal. Este elemento no solo actúa como contenedor del dinero, también recobra una connotación simbólica al presentarse con forma femenina. Si bien el artista aprovecha las características propias de los materiales, el conjunto conforma el lenguaje, donde forma, valor estético y carga social se convierten en referentes inmediatos de la pieza.

"Venus" constituya una crítica a ciertos estereotipos y cánones que el capitalismo idolatra. En este caso se trata de un ideal femenino adquirido, comprado, no natural. "Venus" nos acerca al tema de la prostitución, la posibilidad de adquirir un cuerpo mediante el intercambio de dinero.



**Arman/ "Venus"/ dólares y resina cristal/ 75X40X27cm/1970.**



**Arman/ "sin título"/ Chelo y resina cristal/ 228.6X160X22cm/1972.**

### 3.9 George Segal. La vida en yeso.

El artista norteamericano George Segal nació en el año de 1924 en Nueva York

Tras algunos años como pintor, insertado en el realismo gestual (movimiento emparentado con el action painting), George Segal tuvo un primer acercamiento a la escultura conmovido por el cubismo de Picasso. Sus primeros trabajos los realizó en yeso y tela de alambre y, "Desnudo", fechado en 1958, muestra su despreocupación por el detalle. De esta escultura Segal comenta:

Quiero intensificar el sentido de mi propia vida interior. Quiero intensificar igualmente mi sentido del encuentro con el mundo tangible fuera de mí. No puedo pensar en separar una respuesta de otra. En eso difiero con los expresionistas abstractos, y ese punto aparentemente nimio supone una gran diferencia respecto de la obra. Las primeras esculturas que realicé eran tradicionales en cuanto tenían esqueleto de dos por cuatro protegidos por alambre y arpillera, todo lo cual estaba a su vez cubierto con yeso. Se trataba del mismo procedimiento utilizado en la construcción de los maniqués que vemos en los grandes almacenes antes de que se descubriera el plástico. Las primeras figuras que hice eran muy expresionistas, y a una de ellas la senté en una silla rota. Esa silla con sus afilados bordes disparó literalmente mi imaginación, y empecé a buscar objetos reales con superficies duras y diferentes colores como elementos plásticos. Recompuse la atmósfera que rodea a una figura en relación con el lugar, una situación o una escena poblada de objetos. No eran meros monigotes sino presencias plásticas con fuerza propia. ¿Donde estaba el límite de mi obra?, nadie podía decírmelo, tenía que ser yo. Si me decidí a romper precisamente las piezas que quería fue solo porque entonces creció mi interés por el juego interior y exterior. Y cuando las tuve tiradas en el suelo, me puse a reconstruirlas. El truco consiste en manipularlas no como si se tratara de un ejercicio escolar, sino de manera que transmitan en cierto modo una experiencia real.<sup>36</sup>



**George Segal/** *Desnudo (bajorrelieve)*  
/ yeso/ 91x16 8x8 cm/1958

<sup>36</sup>Sam Hunter et. al., George Segal, Tr. Ramón Ibero, Barcelona, ediciones Polígrafa, s.a., 1984



El trabajo escultórico de Segal a partir de los sesenta dio un giro importante, se dio cuenta de que el yeso le brindaba la posibilidad de trabajar proactivamente sobre el propio modelo del que obtenía piezas únicas. Esto le permitía reconstruir situaciones o escenarios *sui generis*. De tal suerte que si alguno de sus modelos era músico, la recreación tridimensional hacía alusión a dicha característica.

Su trabajo y técnicas no buscan figuras detalladas, esta cualidad relativamente amorfa la dota, según él, de un carácter universal, porque las figuras toscas carecen de rasgos propios, semejan espectros blancos.

Paralelo al arte Pop, movimiento en donde sustraían de la realidad objetos comerciales como una crítica al consumismo desmedido de la época, George Segal desarrolla una serie de esculturas en donde reconstruye escenas de la vida real y utiliza como escenarios gasolineras, cabinas telefónicas, marquesinas de cine, cafeterías, anuncios luminosos, por lo que se le relaciona a este movimiento artístico.

Me encanta observar a la gente. Me interesan sus gestos, sus experiencias. En los primeros años, pasé de largo tiempo intentando observar a las personas en su entorno de la manera más obtusa posible. A menudo las vi contra luz cruda o los rótulos luminosos. Las contemple contra objetos visualmente vivos que se consideraban de clase baja, inartísticos, *kitsch* e irreputados...<sup>37</sup>

Segal recrea escenas de la vida cotidiana, en algunos casos de la intimidad, dentro de un ambiente escénico, a partir de objetos reales y moldes tomados de modelos vivos. Sus piezas escultóricas contienen un grado de psicología de los personajes. "*Modelar me dio la libertad para componer y presentar contenidos. Me permitió informar de mi modelo, y no de mi mismo; fue un rechazo de la distancia psicológica que distingue al pintor de telas*"<sup>38</sup> El yeso dentro de la obra convierte a los objetos plásticos en "*fósiles de yeso blando*" como los denomina Ruhrberg<sup>39</sup>, Las figuras conviven dentro de la escena en una dualidad. Son escenas ya pasadas, pero encapsuladas, detenidas, como fotografías que capturan instantes y endurecen el tiempo. El resultado, seres ensimismados que hacen alusión a la soledad americana, a la inserción de lo estático en el mundo real. Así el lenguaje del yeso, dentro de la obra de Segal, fija el tiempo.

<sup>37</sup>George Segal citado en Karl Ruhrberg, et. al., *Arte del siglo XX*, Editorial Océano de México, México, 2003, p.512

<sup>38</sup>George Segal citado en Hunter, Sam en et. al George Segal, Tr. Ramón Ibero, Barcelona, ediciones Polígrafa, s.a., 1984, p. 31

<sup>39</sup>Karl Ruhrberg, et. al., *Arte del siglo XX*, Editorial Océano de México, México, 2003, P.512

En la pieza "Woman resting" Segal encapsula un fragmento de tiempo del personaje femenino, lo endurece, copia la imagen sin identidad, totalmente fuera de contexto e invita al espectador a participar un poco de su voyeurismo. Lo cierto es que, de manera paralela, lo mantiene distante de aquel momento porque presenta sólo un pequeño registro de una situación remota y recontextualizada con el lenguaje plástico

Aquí el yeso funciona como una segunda piel, misma que se adhiere a la modelo imitando sus formas, la toma como soporte, la imita ya al mismo tiempo la priva de su propia identidad, pues nos muestra sólo superficialmente los rasgos de aquella mujer. Un fósil blanco en una facción de tiempo irreplicable.



**George Segal/** "Woman resting"/ Vendas de yeso/ 25.4x33x38.1 cm/1970.

Como revisamos a lo largo de este capítulo el material adquiere significantes según las decisiones del artista en cuanto a la selección de las formas, materiales, los modos de operar, la intención entre otros factores.

Estos factores hacen de cada obra aquí citada, un cumulo de signos que materializan las percepciones de cada uno de las artistas, cada uno de estos con un lenguaje muy personal y a la vez un bagaje lingüístico universal.

**CAPÍTULO IV**  
**EXALTACIONES MATÉRICAS: EL LENGUAJE MATÉRICO DESDE**  
**OBRA PERSONAL.**

*Yo soy una parte de todo  
aquello que he encontrado en mi camino.*

Alfred Tennyson

A lo largo de la investigación encontré en los materiales mencionados cualidades lingüísticas extensas, mismas que me han dado la oportunidad para desarrollar piezas escultóricas con contenido emanado de los mismos que, en conjunción con mis propuestas plásticas, dotan a mi obra de significaciones. Todas ellas tienen un eje: la muerte. Además, un cuestionamiento: que hay después de la vida, motivo en el que se basan las piezas.

A lo largo de la investigación encontré en los materiales mencionados cualidades lingüísticas extensas, mismas que me han dado la oportunidad para desarrollar piezas escultóricas con contenido emanado de los mismos que, en conjunción con mis propuestas plásticas, dotan a mi obra de significaciones. Todas ellas tienen un eje: la muerte. Además, un cuestionamiento: que hay después de la vida, motivo en el que se basan las piezas.

Desde el año 2009, y a dos años de haber egresado de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, me fijé una línea de trabajo que me llevó a un desarrollo pleno como profesional de las artes. De manera intencional trabajé las piezas para demostrar y explicar, en este caso mediante este trabajo terminal, que los materiales son medios de expresión vastísimos y estas cualidades matéricas la exploto hasta sus últimas consecuencias. Sin embargo, mi preocupación artística por la muerte, tiene que ser entendida en una gama de sensaciones que experimento con este fenómeno: pérdida de un ser, pero también de un objeto, así como cambios a nivel físico, químico, psíquico y por supuesto morfológico.

El miedo a la muerte es algo natural en el hombre, porque existe un temor a lo desconocido que genera una gran incertidumbre en la vida psíquica de prácticamente cualquier mortal: ¿hay algo más de la muerte? Filósofos, teólogos, científicos han discurrido para tratar de responder este cuestionamiento. Lo que resulta definitivo es para quien se queda en esta vida y sufre una pérdida, vislumbra sentimientos desprendidos del acontecimiento como tristeza, frustración, desconsuelo, sensación de vacío, miedo, curiosidad, morbo y *algo* más. Este proceso hace posible la renovación, la perduración de la vida en otras manifestaciones (y acaso formatos cuando hablamos de arte), a la vez de que le abre múltiples posibilidades a la creación humana que se vuelca en objetos, seres o sensaciones distintas a las existentes.

Pienso en el material y en su lenguaje como una oportunidad para enriquecer lingüísticamente a la escultura y veo al material como elemento sígnico de la tercera dimensión, con valores propios que complementan el lenguaje plástico manifestado en la propuesta. En el siguiente recorrido, trataré de hacer explícita esta dualidad emanada de la materia y la sensibilidad de quien la trabaja. Por lo que toca al aspecto vinculado con la muerte, algunos de los materiales que empleo no guardan una relación estrecha con mis lazos personales, más bien utilizo ciertos elementos (como piel de cerdo o de humano muertos) para incorporarlos a mis piezas. Es decir, simbolismo mortuario adquiere un nuevo carácter aunque los materiales no tengan una relación estrecha con el artista, en este caso conmigo.

#### 4.1.1 "Ese que ahora soy yo"

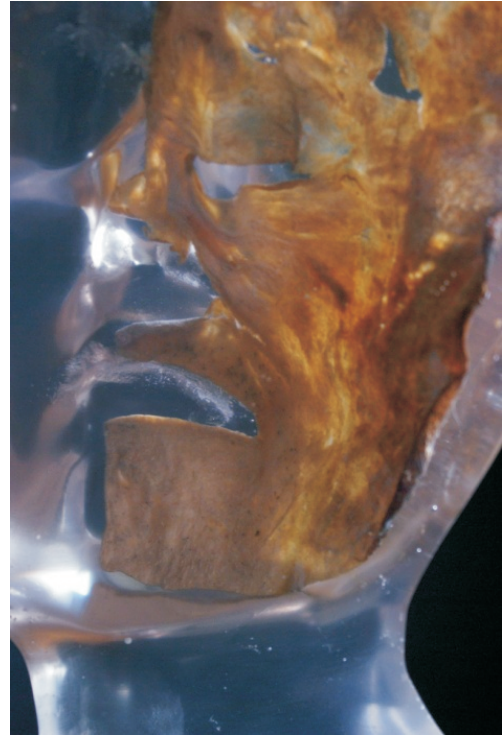
(Piel de hombre indigente de aprox. 60 años de edad y resina cristal/30.5x16.5x36.6 cm/ 2009)

En la pieza "Ese que ahora soy yo" (Autorretrato) los materiales utilizados fueron piel humana, extraída de una morgue, esta piel pertenecía a un hombre de aproximadamente 60 años de edad, la piel del rostro le fue retirada con la finalidad de hacer estudios anatómicos dentro de una institución académica. El *yo* de esa persona, dejó de *ser* y quizá nunca fue *alguien* (supe que era un indigente) para la sociedad. Su cuerpo no fue reclamado, así que tomo una parte de ese *yo* como mío. La forma de mi rostro, del cual se saco un molde con yeso, para posteriormente hacer un vaciado en resina, y la piel del olvidado hombre de la morgue, comulgan en esta pieza.

Si despojamos a la cabeza del cuerpo la escena resulta macabra, provoca en quien la ve un desconcierto inevitable. Al respecto, Didier Anzieu, nos hace un planteamiento interesante: "Si la cabeza cortada se conserva prisionera mientras el resto del cuerpo se tira o destruye, el espíritu del muerto pierde toda voluntad propia; esta alineado por la voluntad del propietario de su cabeza"<sup>40</sup>. En ese sentido, la piel fuera del rostro, hace alusión a la pérdida de identidad, al no *ser*, a pérdidas estructurales o morfológicas.

La estética de la piel en el contexto artístico, y en el de la pieza se comenta en este apartado, puede despertar confusión. Cuando el espectador conoce la procedencia del elemento piel suele tener una reacción adversa hacia el "Autorretrato", pero al mismo tiempo siente curiosidad. Por el contrario, la resina cristal que recupera la forma de mi rostro, actúa como un conservador y embellecedor del contenido, pues evita el deterioro de la piel y al mismo tiempo es agradable a la vista. El contraste entre los dos materiales y sus características físicas y simbólicas, dotan a la pieza de un carácter ambivalente: aversión y sutileza.

<sup>40</sup> Didier Anzieu, El Yo-Piel, Biblioteca Nueva España, 1998, p.62



<sup>40</sup> **J. Gabriela Camacho Lara**/ *"Ese que ahora soy yo "(Autorretrato) / Piel de hombre indigente de aprox. 60 años de edad y resina cristal/30.5x16.5x36.6 cm/1009*

#### **4.1.2 "Dualidad aérea y terrenal"**

(Cabello natural y ramas/2010)

En la pieza "Dualidad aérea y terrenal" observamos una forma rectangular conformada por cabello, de la cual salen unas ramas que descienden. El cabello como elemento nos remite inmediatamente a la cabeza, a la parte superior humana, al igual que las ramas corresponden a la parte aérea del árbol; ambos pertenecen a realidades aéreas de dos seres distintos.

Si hablamos de las ramas como elemento aislado, podemos considerarlas como las extensiones superiores del árbol, en crecimiento ascendente que en raras ocasiones tienen contacto con la tierra.

En "Dualidad aérea y terrenal" podemos establecer una analogía entre el cabello y las hojas del árbol, pues ambos elementos comparten la cualidad de regenerarse constantemente; comparten ciclos vitales como nacimiento, crecimiento y desprendimiento duran periodos más o menos regulares. Como ya se comentó, otra característica común es la protección, el cabello protege al cráneo de golpes y cambios climáticos, las ramas, ayudadas por las hojas, actúan como una sombrilla que mantiene la adecuada temperatura de las raíces en las estaciones de calor extremo, conservando la humedad del suelo.

En conjunto, cabello y ramas, actúan como reminiscencias de dos seres que, aunque diferentes, comparten en su morfología similitudes. En "Dualidad aérea y terrenal", la posición de las ramas, además, nos remite al regreso a la tierra, a la raíces. Este juego visual genera un contraste con el origen aéreo del material que en su contexto original apunta hacia arriba.



En conjunto, cabello y ramas, actúan como reminiscencias de dos seres que, aunque diferentes, comparten en su morfología similitudes. En "Dualidad aérea y terrenal", la posición de las ramas, además, nos remite al regreso a la tierra, a la raíces. Este juego visual genera un contraste con el origen aéreo del material que en su contexto original apunta hacia arriba.



**J. Gabriela Camacho Lara** / *"Dualidad aérea y terrenal"* / Cabello y ramas/2010

### 4.1.3 "Despliegue"

(Madera, ramas, corteza y hojas/ 20 módulos de 16x16x16 cm Ocupado en el suelo 120x60cm/2007)

"Despliegue" es una pieza elaborada con partes del mismo árbol, trunco, corteza, ramas y hojas, fueron manipulados para otorgarles nuevas características geométricas. La lectura consta de 20 módulos de forma cubica conformados en algunos casos de fragmentos de tronco que conservan todavía nudos y corteza. En otros casos se aprecian los anillos y ciertas cualidades de la madera como accidentes o la colocación obtenida por los nutrientes obtenidos. Otros cubos están conformados por ramas dispuestas para lograr esa forma. Los cubos se organizan de manera aleatoria, según el espacio, pero con la tendencia a mantener un sentido horizontal.

La piel ahora define nuevos límites, diferentes a los naturales, las vetas ya no hacen referencia a la verticalidad del árbol.

Las partes que conformaban al árbol, se disponen de manera distinta en cada montaje. Desde que fue derribado, perdió su capacidad de crecimiento, sin embargo, al ser manipulado, se humanizó, transmitió su lenguaje de manera más clara, evidenció su edad, su piel, sus vetas, sus ramificaciones, sus nudos. Artista y materia establecieron un juego entre naturaleza y artefacto, elementos orgánicos e inorgánicos, pasado y presente en un flujo que marca una historia de vida.



**J. Gabriela Camacho Lara/ "Despliegue" / Madera, ramas, corteza y resina/ 20 módulos de 16x16x16 cm Ocupado en el suelo 120x60cm/2007**

#### 4.1.4 "Post Mortem"

(Talla en madera, resina y raíces/51.5x? 13 cm/2009).

"Post Mortem" una fracción de tronco que conserva su forma natural, ahuecado y con perforaciones que dejan ver su interior, en donde se acumulan raíces encapsuladas en huevos de resina cristal, mismos que permanecen dentro esperando resurgir, en un ciclo de vida muerte, como semillas esperando germinar en el momento preciso.

"Post Mortem" encuentra su estructura en una porción de tronco que conserva su forma externa natural, pero ahuecado y con perforaciones que permiten atisbar a su interior. Ahí se albergan huevos de resina cristal que encapsulan raíces, esperando el momento oportuno para resurgir. Ambos elementos se convierten en una alegoría de la vida. El huevo es un símbolo de la fertilidad y de la vida ovípara, las raíces de la vitalidad de la vida vegetal y el tronco, hueco, alberga las piezas que harán posible el renacimiento.



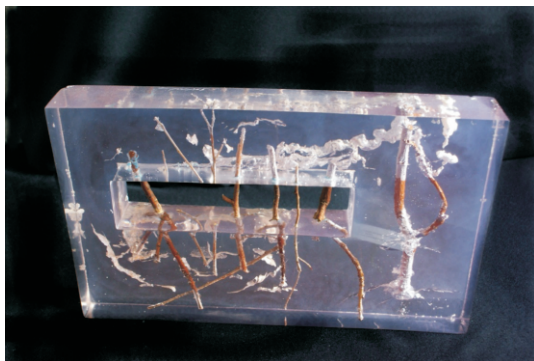
**J. Gabriela Camacho Lara/ "Post Mortem" / Talla en madera, resina y raíces/51.5x ? 13 cm/2009**

#### 4.1.5 "Bosque aéreo"

(Encapsulado: resina cristal y ramas/23.3x39.2x5.1 cm/2008).

"Bosque aéreo" es una mezcla de materiales naturales y artificiales. También presenta un juego de prismas sólidos y sugeridos puesto que la pieza es un rectángulo sólido con un espacio rectangular en su interior. La escultura está integrada por resina cristal que contiene suspendidas en su interior a ramas procedentes de un mismo árbol, lo que propicia una marcada interacción entre los elementos señalados. Gracias a la reacción exotérmica (explicada en el capítulo 2), y como consecuencia de un aumento deliberado en la proporción de catalizador para provocar grietas y burbujas en la pieza endurecida, se perpetró una sensación de movimiento de las ramas encapsuladas, como si éstas siguieran creciendo desde el interior.

En esta cultura de las formas denotan distintas lecturas espacio-temporales. La resina, con las ramas encapsuladas, nos muestra una zona interior donde el tiempo está contenido. Por otro lado, el rectángulo, conformado por la cavidad de la parte central de la pieza atravesada por fragmentos de ramas sin encapsular, está expuesto al cambio ocasionado por factores externos sujetos a una temporalidad diferente. Esta visión del tiempo en apariencia encontrada, en realidad es complementaria puesto que alude a la dualidad de lo inamovible y lo activo; de la protección y la fragilidad: de la conservación y el envejecimiento.



**J. Gabriela Camacho Lara/ "Bosque aéreo" /**  
Encapsulado (resina cristal y ramas)/23.3x39.2x5.1 cm/ 2008

#### 4.1.6 "Realidades invertidas"

(Ramas y raíces /27x28x7 cm/2009).

"Realidades invertidas" es una pieza compuesta por rodajas de ramas ensambladas y una pequeña parte de raíz suspendida sobre éstas. Las ramas que alguna vez fueron sinónimo de crecimiento, nos muestra el registro del tiempo en su interior, el tiempo en el que formaban parte del árbol, puesto que los cortez transversales, nos permiten ver los anillos, es decir, las inscripciones que nos revelan el correr de los años.

La raíz, por su parte, nos habla de un fragmento de tiempo invisible, misterioso, oculto bajo la tierra. Ambos elementos pertenecen a tiempos paralelos del árbol, solo que en dimensiones diferentes: el aérea y la subterránea. Dualidad, finalmente, que se expresa por el lenguaje emanado del material.



**J. Gabriela Camacho Lara** / "Realidades invertidas" / Ramas y raíces /27x28x7 cm/2009.

#### **4.1.7 "Imposibilidad" (propuesta de instalación)**

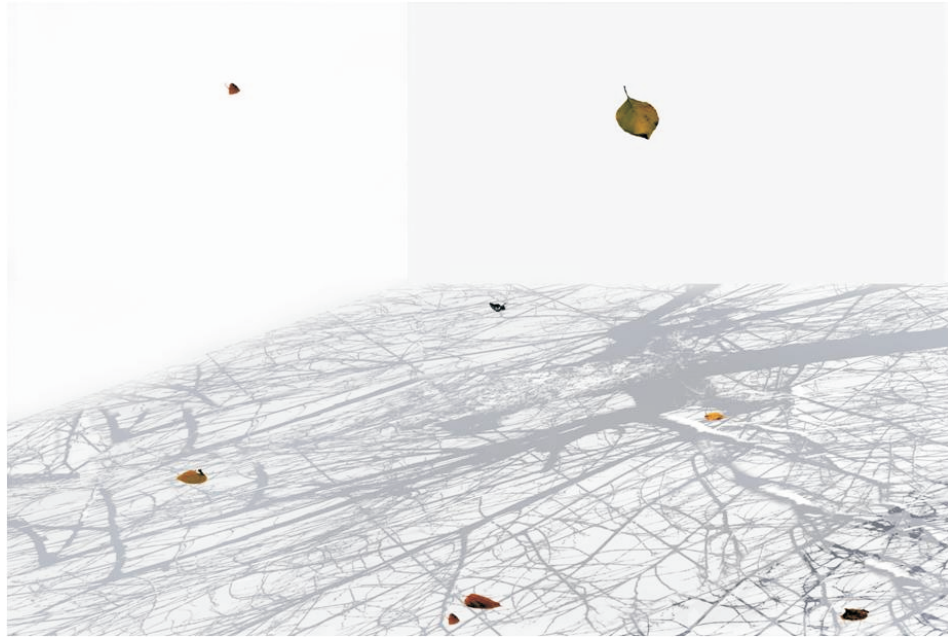
(Hojas y proyección de copa de árbol/ dimensiones variables/2009.).

"Imposibilidad" es una propuesta de instalación basada en la proyección de una copa de árbol sin hojas sobre el suelo como una sombra, contiene también hojas suspendidas en diferentes niveles simulando su caída.

La técnica se conjuga con los materiales para ofrecernos lecturas interesantes. En primer lugar tomemos en cuenta que las ramas sin hojas nos dan la impresión visual de las raíces de un árbol, pero si estas ramas son proyectadas sobre el piso, esta metáfora se potencia dibujándonos lo oculto e invitándonos a cuestionarnos que hay debajo del árbol, que se nos esconde bajo la tierra. Es decir, la sombra de la parte aérea, se convierte en reflejo de su parte antagónica, la raíz.

Otra lectura derivada de "Imposibilidad" nos la proporciona la naturaleza, en ésta, como la instalación, las que alguna vez fueron parte del árbol vuelven a él, nutriendo a la tierra y convirtiéndose en alimento. Ciclos de vida y muerte, de transformación.

Ahora bien, no olvidemos una líneas señaladas en el capítulo 2: las raíces y las ramas se reflejan, son "como un espejo". De tal manera que la ilusión óptica que se crea al asociar las ramas en caída con la proyección ramal que semejan las raíces se ve truncada cuando miramos hacia arriba o los lados: ¿Y el tronco y la parte área del árbol? En ese momento el espectador descubre que en esta proyecto solo existe la "imposibilidad" y que la aparente renovación, la continuidad de los ciclos es justamente eso: una ilusión, sólo una sombra de lo que alguna vez existió como verdad aérea.



**J. Gabriela Camacho Lara/** "*Proyecto de instalación*" / hojas y proyección de copa de árbol/ dimensiones variables/ 2009

#### 4.1.8 "Dermis"

(Piel y Cáscara de toronja/2010).

En "Dermis" convive la forma humana con el fruto, una mano femenina sostiene una toronja, la mano ha sido cubierta con piel de toronja y la toronja, con piel de origen animal. Esta ambivalencia del ser y no ser, la piel que enmarca los límites de ambas formas también las vincula de tal manera que comparten intimidad, lenguaje e identidad.

El papel de la toronja representa, como fruto, la parte femenina en el ciclo reproductivo de los árboles y establece una analogía con el óvulo de la mujer, mismo que guarda en su interior la capacidad de generar vida. Por otro lado, la forma humana, extremidad representada por la mano, es equiparable a las ramas que alguna vez sirvieron de soporte a la toronja.



**J. Gabriela Camacho Lara/ "Dermis" /**  
Piel y cáscara de toronja/2010.





#### **4.1.9 "Disección del vacío" (proyecto)**

(Plancha metálica, tela y yeso/2010).

Una plancha metálica utilizada para la disección en la morgue y un cuerpo delineado bajo una sábana endurecida con yeso que deja ver el vacío, es la propuesta de materiales que utilizarían en este proyecto escultórico titulado "Disección del vacío".

La plancha metálica y la sábana son elementos propios de un contexto forense, donde la primera sirve de soporte a cuerpos inerte para su evaluación médica antes de su destino final. Mientras que la sábana, generalmente, es utilizada para cubrir los cuerpos sin vida como una forma de respeto hacia el difunto. Según la creencia popular ésta sirve para evitar que el alma del fallecido deambule y quede atrapada en este mundo. En "Disección del vacío" estos elementos funcionan como parte de la reconstrucción de un acontecimiento cotidiano: la muerte. Por otra parte, el yeso, conserva en los pliegues de la sábana la forma de un cuerpo que en algún momento yacía sobre la plancha. Su ausencia sugerida por el volumen formado entre sábana y yeso, actúa como una reminiscencia de lo que ya no está.

El yeso como material, adquiere un sentido fundamental dentro de la pieza pues por medio de sus cualidades: maleabilidad y endurecimiento, se hace posible en acción con la sábana y el modelo, la fabricación de una suerte de fósil artístico.

La imagen construida está vinculada directamente con las emociones concebidas tras la pérdida de un ser, que deja un doble vacío: el físico y emocional. El yeso petrificado en la sábana hace posible la "materialización" del vacío y confronta al espectador con el mismo. El choque se produce cuando el observador comprueba que adentro de esa forma sugerida ya no hay nada: ni materia ni ánima.



**J. Gabriela Camacho Lara** / "*Dissección del vacío*" proyecto/ plancha metálica para disección, tela y yeso

## 4.2 Conclusiones.

Durante el desarrollo de esta investigación encentré en los materiales posibilidades amplísimas para enriquecer la obra partiendo del lenguaje propio de cada material. Los materiales están dotados de signos propios, pero también descubrí que al plantear un proyecto escultórico los elementos formales y los métodos aplicados también son decisivos en la significación del conjunto objetual, es decir, cada componente hace posible que la obra tome sentido.

Dos o más obras pueden estar trabajadas con los mismos materiales, y aunque estos contengan los mismos códigos de lenguaje, la significación variará en función de la selección de los modos de operar, las formas, la temática y el contexto de exhibición del trabajo.

El lenguaje del material emana del conjunto de características tanto físicas como químicas, que adquieren sentido dentro de la obra en la medida en que el material, los elementos formales y los procesos seleccionados se organizan en la ejecución de la escultura.

Aunque el lenguaje matérico es un elemento más dentro de la significación de la obra, en este trabajo se demostró que puede tener relevancia en el conjunto de factores que le dan sentido al trabajo del escultor.

En el arte contemporáneo el material y sus posibilidades lingüísticas han ido tomando importancia en la construcción del objeto escultórico de manera cada vez más contundente, pero esto sólo lo notamos en el discurso plástico, es decir, en el resultado final. Este trabajo, y las piezas aquí analizadas, constituyen una aportación personal para enriquecer el debate teórico del lenguaje de material.

Con base en lo anterior, también podemos concluir que una constante en el trabajo de los artistas analizados es el acercamiento a los materiales desde sus posibilidades lingüísticas, más allá de los procedimientos utilizados y sus preocupaciones estéticas en función de sus momentos históricos o contextos existenciales, que ciertamente también fueron considerados en el análisis de la obra.

El uso de nuevas tecnologías y la incorporación de materiales y técnicas o procesos no convencionales en las propuestas estéticas: proyectos, fotomontajes, plástico, grasa humana usada como pintura, etcétera, definitivamente ha impactado en las maneras de percibir los materiales dentro del arte.

En suma, dentro del presente trabajo, encontré en los materiales utilizados un extenso lenguaje, incorporado en mi obra y en mi análisis teórico. Llevar este proceso dual hasta sus últimas consecuencias, fue un reto derivado de la línea de investigación que me fijé, y de la planificación de mi trabajo plástico que pretende recuperar el vasto lenguaje que nos ofrece la materia, visible sólo para quien se propone descubrirlo y apropiárselo.

## Bibliografía

- ALBRECHT, Hans Joachim, *Escultura en el siglo XX, conciencia del espacio y configuración artística*, tr. Diorki. Barcelona, Blume, 1981.
- ANZIEU, Didier: *El yo piel*, Biblioteca Nueva York, España, 1998.
- BACHELARD, Gaston *La Tierra Y Las Ensoñaciones Del Reposo. Ensayo Sobre Las imágenes De La Intimidad*, F.C.E.
- BACHELARD, Gaston, *El Agua y los Sueños*. F.C.E., México, 1980
- BACHELARD, Gaston. *La Poética del Espacio*. F.C.E., México, 1965
- BARREIRO, Juan José, *Arte y sociedad*, México, Editorial ANUIES, 1977
- BERGER, John, *Modos de ver*, Barcelona, G.G., 1974
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Arte del siglo XX*, Barcelona, Labor, 1972.
- CIRLOT, Eduardo. *Diccionario de símbolos*.
- COLLINWOOD, R.G., *Los principios del arte*, tr. Horacio Flores Sánchez, México, C.E., 1960
- FER, Briony et. al, *Realismo, Racionalismo, surrealismo. El arte de entreguerras*, Tr. María Luz Rodríguez, Madrid, Ed. Akal, 1999.
- FERNÁNDEZ, Arenas José, *Arte efímero y espacio estético*, Barcelona, Artrópodos, 1988.
- FOUCAULT, Michelle, *Las palabras y las cosas*, México, siglo XXI.
- FOSTER, Hal. El retorno de lo real. *La vanguardia a finales de siglo*. Tr. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, ed. Akal, 2001.
- GRANDE, John K.: *Diálogos Arte-Naturaleza*, España, Fundación Cesar Manrique, 2005.
- GRENIER, Catherine. *Catálogo Giuseppe Penone. CaixaFórum*, Fundación "La Caixa", Barcelona, octubre de 2004.
- GUASH, Ana María: *El arte último del siglo XX, Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Edit. Alianza Forma, 5º reimpresión 2003
- GYORGY, Kepes, *La estructura en el arte y en la ciencia*, México, Editorial Novaro, 1970.
- HUNTER, Sam et. al., *George Segal*, Tr. Ramón Ibero, Barcelona, ediciones Polígrafa S.A., 1984

- KEPES, Gyorgy, *El lenguaje de la visión*, Buenos Aires, Infinito, 1969.
- KNOBLER, Nathan, *El diálogo visual; introducción a la operación del arte*, Tr. Juan García Puente, España, Aguilar, 1970.
- LAING, R.D.: *El yo dividido*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- MADERUELO, Javier, *La pérdida del pedestal*, España, Gráficas Rogar S.S., 1994
- MARANGONI, Matteo, *Como se mira un cuadro*. 5º ed. Ediciones destino, Barcelona, 1962.
- MASÓ, Alonso, *Que puede ser una escultura*, Granada, Edit. Universidad de Granada, 2004.
- NoÉ, Luis Felipe, *Noescritos sobre eso que se llama arte*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora S.A., 2007
- PARIS, Jean, *El espacio y la mirada*, Madrid, Taurus, 1967.
- PIRSON, Jean-Francois, *La estructura y el objeto (Ensayos, experiencias y aproximaciones)*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1998.
- RUBERT DE VENTÓS, Xavier. *Teoría de la sensibilidad*, 4a edición, Barcelona, ediciones península, 1989.
- RUHRBERG, Karl et. al., *Arte del siglo XX*, editorial Océano de México, México, 2003.
- SCHMILCHUK Graciela, *Helen Escobedo: Pasos en la Arena*, Tr. Carolina Clark CONACULTA-UNAM, México.
- SMITH, Eduard Lucie, *El arte hoy*, Tr. Al castellano María Luisa Rodríguez, 2a ed., Madrid, Cátedra, 1981.
- VILLANUEVA, Juan Dominguez et. al.; *Manual de yeso*, ATEDY. 2001 "La Panadería", México, TURNER-CONACULTA, 2005.