



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

Estructura y Biografía de un Objeto (1978). Un experimento interdisciplinar

Ensayo de investigación que para optar por el grado de:
Maestra en Historia del Arte

Presenta:

Elva Cristina Peniche Montfort

Tutora principal:

Dra. Laura González Flores
Instituto de Investigaciones Estéticas

Comité tutorial

Dra. Rita Eder Rozencwaig
Instituto de Investigaciones Estéticas

Dr. José Antonio Rodríguez
Programa de Maestría en Historia del Arte

México, D. F., Diciembre de 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México

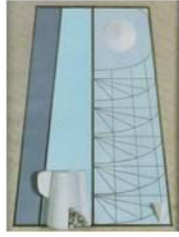


UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



Bostelmann, <i>sin título</i>	Bostelmann, <i>sin título</i>	Bostelmann, <i>sin título</i>	Bostelmann, <i>Inicio</i>	Sebastián, <i>Jarra</i>
Bostelmann, <i>Recuerdos por \$61.50</i>	Sebastián, <i>Especulación</i>	Bostelmann, <i>En familia</i>	Sebastián, <i>Estructura interna</i>	Bostelmann, <i>Huellas</i>
Sebastián, <i>Monumentos</i>	Bostelmann, <i>Mano</i>	Sebastián, <i>Relación biográfica</i>	Bostelmann, <i>De lo caliente</i>	Bostelmann, <i>A lo frío</i>
Bostelmann, <i>Escape</i>	Sebastián, <i>Estructuras</i>	Sebastián, <i>Arquitectura</i>	Sebastián, <i>Análisis</i>	Bostelmann, <i>Geranio</i>
Sebastián, <i>Tres dimensiones</i>	Bostelmann, <i>Al final</i>	Sebastián, <i>Blanco</i>	Sebastián, <i>Díptico</i>	Bostelmann, <i>Díptico</i>
Bostelmann-Sebastián, <i>Estructura y biografía</i>	Bostelmann-Sebastián, <i>Vida y muerte</i>	Bostelmann-Sebastián, <i>Intercambio</i>	Sebastián-Bostelmann, <i>Segmento</i>	Bostelmann-Sebastián, <i>Proyección</i>
	Sebastián-Bostelmann, <i>Dulce romance</i>	Bostelmann-Sebastián, <i>Parto</i>	Sebastián-Bostelmann, <i>Contenido</i>	

***Estructura y biografía de un objeto (1978). Un experimento
interdisciplinar***

Índice:

Introducción.....p. 5

1. CONCEPCIÓN

La teoría de los objetos.....p. 9

¿Arte objetual?.....p. 25

2. PRODUCCIÓN.....p.32

Enrique Bostelmann y la fotografía de los años setenta.....p. 34

Sebastián y la escultura en los años setenta.....p. 54

La integración de dos disciplinas.....p. 61

3. CIRCULACIÓN

El contexto institucional, las exposiciones, el libro y la crítica.....p. 82

Conclusiones.....p. 89

Bibliografía.....p.93

Introducción

Estructura y biografía de un objeto fue una propuesta artística desarrollada entre 1978 y 1979 por los artistas mexicanos Enrique Bostelmann y Sebastián, en torno a un objeto de la vida cotidiana, una tetera o cafetera de peltre.¹ Se trata de una serie de ejercicios plásticos (33 piezas con medidas de alrededor de 90 x 70 cm) que los artistas concibieron como reflexiones de ese objeto, elaboradas tanto de forma individual como en colaboración, usando diversas técnicas y soportes: fotografías en blanco y negro y a color, fotomontajes, ilustraciones, estructuras tridimensionales e innovadoras combinaciones entre fotografía y escultura.

Con este material, Bostelmann (1939, Guadalajara, Jalisco–2003, Ciudad de México) y Enrique Carvajal o Sebastián (1947, Camargo, Chihuahua–) realizaron una serie de exposiciones en la galería Juan Martín (septiembre-octubre de 1978), en la Universidad Iberoamericana (febrero de 1979) y en el Museo de Arte Moderno (septiembre de 1979). En julio de 1979, la UNAM publicó un libro con reproducciones de todas las obras, acompañadas por una breve introducción y dos textos de los críticos de arte Antonio Rodríguez y Juan Lojo.²

Se trata de un proyecto plural, tanto por las propuestas teóricas y formales que en él se desarrollaron, como por la forma en que refleja las búsquedas de sus creadores y las preocupaciones artísticas de la época. La serie como un todo no puede asimilarse a un único movimiento o “contexto” artístico, ni nacional ni internacional, sino que en sus diferentes partes hace patente vínculos con problemas teóricos, estéticos y formales que en los años setenta transformaron la idea tradicional de objeto artístico u obra de arte, creación, artista y espectador. Damián Bayón se refirió a aquel conjunto de cambios de la siguiente manera: “atravesamos una

¹ Ambas palabras, que los autores usaron indistintamente para referirse a su objeto, se utilizarán a lo largo del texto como sinónimos.

² Enrique Bostelmann y Sebastián, *Estructura y biografía de un objeto*, México, UNAM, 1979.

época en la que el arte se cuestiona su propia razón de ser. El arte se dirige hacia lo colectivo, ya no hay “maestros” sino artistas que “buscan”, ya no hay “genios” sino “investigadores” (dijo Vassarely). El arte tiene otras metas: diseño industrial, organización artística de la vida cotidiana... Estamos en plena mutación de la conciencia plástica”.³

Estructura y biografía de un objeto puede entenderse de múltiples maneras: como un planteamiento teórico en torno a los objetos; un síntoma de las inquietudes de la fotografía de aquellos años; una muestra de los análisis constructivos de la escultura geométrica de la época; un ejemplo de mezcla de los discursos disciplinares en las artes; un paradigma del arte como proceso que ocupó varios “espacios artísticos” (museo, galería, universidad y libro); o un intento de legitimación o definición del quehacer artístico de dos disciplinas que atravesaban un periodo de replanteamientos.

Sin buscar agotar las anteriores lecturas, en este ensayo intentaré demostrar que *Estructura y biografía de un objeto* fue un proyecto innovador para su época por tres aspectos principales, ya que en él los artistas: 1. Concibieron a la obra de arte como un medio para reflexionar sobre los objetos, los lenguajes artísticos y sus formas de representar. Esto ocurrió gracias a la influencia de la teoría de los objetos de Abraham Moles en Sebastián, que provocó un acercamiento del proyecto a la semiótica y a la teoría de la comunicación, así como ciertos coqueteos con corrientes del Arte Objetual. 2. Desarrollaron una propuesta de producción artística a partir de la colaboración y la interdisciplina, estableciendo un diálogo entre las búsquedas formales que cada uno emprendía desde su medio y construyendo hipótesis de cómo mezclar los discursos visuales de la fotografía y la escultura. 3. Insertaron su trabajo en un circuito que abarcó diversos espacios de exhibición y soportes, demostrando que en aquel periodo dominado por las tensiones entre

³ Damián Bayón, *Aventura plástica de Hispanoamérica. Pintura, cinetismo, artes de la acción*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974, pp.14-15.

espacios alternativos y oficiales, existieron proyectos que se situaron cómodamente en varios de ellos. Estos tres elementos que distinguen a mi objeto de estudio –su concepción, su producción y su circulación–, determinarán la estructura del texto.

En el primer capítulo partiré de un breve texto que acompañó a las piezas de *Estructura y biografía*, el cual fue escrito por Sebastián y reveló la influencia en su trabajo del psicólogo social francés Abraham A. Moles (1920-1992) y su teoría de los objetos. Intentaré demostrar que, siguiendo el planteamiento conceptual de Moles, los artistas abordaron al objeto como un medio de comunicación y buscaron superar la funcionalidad básica de la tetera, lo cual los llevó a elaborar una reflexión sobre la creación artística y el papel del objeto en el arte. En este contexto, señalaré que se trata de preocupaciones también presentes en la obra de un crítico de arte contemporáneo a ellos, Juan Acha. Asimismo estableceré una serie de relaciones, comparaciones y analogías con otros movimientos artísticos de la época, reunidos bajo el nombre de “Arte Objetual”, que tanto en Europa como en Estados Unidos tuvieron como común denominador la búsqueda de nuevos lenguajes plásticos y el cuestionamiento del objeto artístico convencional. En otras palabras, este apartado valorará al proyecto frente a las nociones teóricas y las ideas con las que fue concebido.

En el segundo capítulo mencionaré brevemente otros casos de colaboración e interdisciplina en las artes plásticas de los años setenta, los cuales contrastan con mi objeto de estudio. Después abordaré la trayectoria de cada uno de los artistas dentro de los ámbitos de la fotografía y la escultura, para situar *Escultura y biografía de un objeto* frente a sus búsquedas artísticas más recurrentes y las tradiciones de representación que de alguna manera exploraron. A partir de ese punto, realizaré un análisis formal de las piezas, para detectar qué tipo de soluciones plásticas utilizó cada artista y cómo se relacionaron con el planteamiento teórico del texto inicial. Así, mientras la estrategia fundamental de la escultura de Sebastián fue la descomposición

geométrica del objeto y el descubrimiento de su estructura; Bostelmann construyó secuencias e historias alrededor de la tetera, buscó también agotar los puntos de vista del objeto y experimentar de diversas formas con el medio fotográfico. El objetivo principal de este apartado es entonces explicar cómo se desarrolló la propuesta plástica que dio lugar a este experimento de diálogo e integración entre escultura y fotografía.

En un breve tercer capítulo valoraré en términos muy generales el fenómeno de recepción de *Estructura y biografía de un objeto* y su situación frente a las instituciones y políticas culturales de la época. Veremos que se trata de un proyecto que circuló en distintos ámbitos artísticos de la época, pero que, frente a la crítica no fue comprendido a cabalidad.

1. CONCEPCIÓN

La Teoría de los objetos

El siguiente texto, escrito por Sebastián,⁴ se presentó con las piezas de *Estructura y biografía de un objeto* como fundamentación teórica, tanto en la exposición (en una cédula de sala), como en la publicación que la sucedió (en el texto introductorio):

En la interminable cadena de acciones recíprocas entre OBJETOS y sujetos, hemos hecho un corte convencional que comprende un lapso de espacio-tiempo que va desde el primer contacto entre el OBJETO y el sujeto hasta terminar (o principiar tal vez) con la invención de un nuevo OBJETO denominado objeto artístico.

A partir de un OBJETO-BIOGRÁFICO, doméstico, cotidiano y a través de un procedimiento analítico –que enfoca por un lado lo objetivo, estructural, denotativo y por el otro lo subjetivo, semántico, connotativo – llegamos a la creación de otros OBJETOS nuevos.

El OBJETO como tal tiene la importancia que le da un carácter de OBJETO-BIOGRÁFICO, es decir, un objeto que de alguna manera ha intervenido en la vida de una persona, le ha acompañado durante un periodo más o menos largo de existencia de ambos y ha contribuido con su presencia a alterar el entorno y en esa medida a cambiar la percepción y la conciencia de ese individuo.

El procedimiento mediante el cual esa relación OBJETO-sujeto se establece a un nivel de conocimiento e influencia, se puede dividir en dos aspectos: uno objetivo y analítico y otro semántico connotativo (esta división es totalmente arbitraria ya que en la práctica ambos procesos se dan generalmente en el mismo espacio temporal).

Desde el punto de vista objetivo, el análisis se realiza a nivel estructural tanto como de las apariencias formales “purificando”, dentro de lo posible, el aspecto denotativo del objeto.

El OBJETO como portador de mensajes dotado de una carga semántica particular, en fin, el OBJETO en su aspecto “puramente” denotativo es también captado por nuestra percepción individual.

Y así, con estas dos visiones conjugadas, a través de técnicas diferentes, surgen las nuevas interpretaciones materiales, los nuevos OBJETOS que poblarán el universo objetal.⁵

El texto refleja la influencia que tuvo Abraham Moles en Sebastián, como él mismo confesó a un periodista del *Uno más uno* durante la inauguración en el Museo de Arte Moderno. En esa ocasión, el escultor explicó al diario que la temática de la obra era “...en cierto modo paralela al fundamento teórico de los objetos de Abram Moles, referido al hombre y su relación con los

⁴ Una versión mecanografiada que se conserva en el archivo de Enrique Bostelmann está firmada por Sebastián.

⁵ Enrique Bostelmann y Sebastián, *Estructura y biografía de un objeto*, México, UNAM: Coordinación de Humanidades, 1978, p.7.

objetos”.⁶ Moles había desarrollado estas ideas esencialmente en su libro *Teoría de los objetos*, publicado en 1972 y traducido al español en 1974.

Si bien Moles fue un autor multidisciplinario –su investigación y aportes abarcan ámbitos tan diversos como la psicología, sociología, filosofía, estética, lingüística, física industrial, fonética, acústica, cibernética, arte y diseño gráfico–, destacó por sus estudios precursores en las ciencias de la comunicación en Francia, donde recuperó aspectos de la teoría de la información y el modelo matemático del estadounidense Claude E. Shannon. Asimismo sobresalió su contribución a los estudios de la cultura de masas. Durante los años sesenta se vinculó con el Centro de Estudios de las Comunicaciones de Masas (CECMAS), alrededor del cual gravitaron figuras como Edgar Morin, Roland Barthes y Christian Metz.⁷

Las reflexiones sobre los objetos no figuran entre sus obras más reconocidas –aunque disciplinas como el diseño gráfico e industrial lo han recuperado ampliamente–, sin embargo, fue de los pioneros en aproximarse al tema a partir de las ciencias sociales y la teoría de la comunicación. En sus primeros acercamientos al asunto, publicados en el número 13 de la revista francesa *Communications*, donde escribieron también Jean Beaudrillard,⁸ Pierre Boudon, Henri Van Lier, Ebherhard Wahl y Violette Morin, Moles pensó al objeto desde el problema del consumo y lo asumió como parte del fenómeno comunicacional, ya que “...representa al mismo tiempo la concretización de un gran número de acciones del hombre en la sociedad y se inscribe en la categoría de los mensajes que el medio social envía al individuo...”⁹ En este sentido, se

⁶ “Bostelmann y Sebastián presentan Estructura y biografía de un objeto”, en *Uno más uno*, 8 de septiembre de 1979.

⁷ Rocío Amador, “En reconocimiento a Abraham Moles”, en Regina Jiménez-Ottalengo y Guillermina Yankelevich (coords.), *Imágenes. De los primates a la inteligencia artificial*, México, UNAM: IIS, 1993, pp.XI-XII; Armand y Muchèle Mattelart, *Historia de las teorías de la comunicación*, Barcelona: Buenos Aires: México, Paidós, 2005, pp. 50, 65 y 67.

⁸ En 1966 Beaudrillard había ya desarrollado como tesis doctoral *Le système des objets*, publicada en 1968.

⁹ Abraham A. Moles, “Objeto y comunicación”, en Abraham Moles, Jean Beaudrillard, *et. al*, *Los objetos*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1974, p.10.

interesó por los modos de significar de los objetos, desde una perspectiva cercana a la semiótica.¹⁰

En *Teoría de los objetos*, Moles partió de una visión negativa de la sociedad contemporánea, pues consideraba que los hombres estaban concentrados en masa, sometidos al impacto de los medios masivos de comunicación, al consumismo y la producción industrial en serie, lo cual generaba un distanciamiento social y un vacío en el que el ser humano perdía su significado. Ante esta situación, el autor promovió el uso de la psicología social –entendida por él como el estudio de las relaciones entre el hombre y la sociedad– para analizar el entorno del individuo y la vida cotidiana, en donde creía que los objetos juegan un papel fundamental. Cabe aclarar que Moles distinguió las *cosas*, como piedras o árboles, de los *objetos*, artefactos fabricados por el hombre, pasivos y manipulables. El objeto, como extensión de la acción humana, funge como mediador entre los hombres y la sociedad y por tanto se convierte en un mecanismo de comunicación.

Debido a esta última cualidad, el francés advirtió que los objetos, como el lenguaje, poseen siempre dos aspectos: el semántico-denotativo, vinculado con su funcionalidad básica (modificar una situación mediante un acto en el que se le utilice) y el estético-connotativo, que abarca cualidades externas que no afectan su funcionalidad. He aquí el carácter semiótico de la propuesta de Moles, pues en Semiótica, especialmente a partir de las propuestas del suizo Ferdinand de Saussure y el desarrollo de sus ideas por parte de autores como Roland Barthes y Umberto Eco, se planteó que los signos tienen dos niveles de significación: la denotación, que corresponde a su significado literal, objetivo, resultado de una convención; y la connotación, que

¹⁰ Alfredo Cid Jurado ubica a Moles en un momento “presemiótico” del estudio de los objetos, “...como un primer intento por lograr una teoría integral para el estudio del objeto desde una perspectiva cercana a la semiótica y con carácter netamente sociológico, aunque cercana a la semiótica”. Jurado, “El estudio de los objetos y la semiótica”, en *Cuicuilco*, vol. 9, núm. 25, mayo-agosto, 2002. En línea: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35102511> [Consulta: 5 de septiembre de 2014].

es su significado no objetivo, construido en un contexto particular. Alrededor de estas nociones, Barthes habló de denotación y connotación como significados de primer y segundo orden.¹¹

Moles partió también de esta jerarquización, pues para él los elementos del aspecto connotativo “constituyen un mensaje muy distinto, superpuesto al primero y más vago”, por lo que encontraba “lógico” examinar primero las “estructuras semánticas” y después las “estructuras estéticas”.¹² Usó como uno de sus ejemplos un servicio de té, cuya significación básica, semántica-denotativa, está ligada a su utilidad como recipiente: es *para* tomar el té, mientras que en su nivel estético-connotativo puede ser un servicio rococó o chino, de porcelana o vidrio, sin que ello modifique su misión esencial.

A partir de este esquema, el autor construyó una clasificación de los objetos, haciendo uso, como en otras de sus reflexiones, de la teoría de sistemas cuyo éxito, según sus propias palabras, “...reside en asimilar, en un análisis estructuralista, todo sistema compuesto por elementos reconocibles a un *mensaje...*”.¹³ Asimismo aplicó “los métodos y el marco de pensamiento de la ciencia de los seres en grupo (socius) al universo de los objetos”,¹⁴ razón por la que llegó a hablar de una *sociología de los objetos*. Moles, al igual que Jean Beaudrillard en *El sistema de los objetos*, tomó como principal criterio de clasificación de los objetos, su funcionalidad o significación básica.

¹¹ José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*, vol. 4, Barcelona, Ariel, pp.3309-3310. Para un estudio más profundo de la denotación y la connotación en la semiótica ver Umberto Eco, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Barcelona, Lumen, 1986.

¹² Abraham A. Moles, *Teoría de los objetos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975, p. 50. (primera edición de 1972)

¹³ Abraham A. Moles, “Objeto y comunicación”, *Communications* no. 13, **, 1969, p.17. La teoría los sistemas fue desarrollada por el austriaco Ludwing von Bertanffy –las primeras publicaciones son de 1945– para explicar fenómenos biológicos, y después se aplicó a muchas otras disciplinas, entre ellas la psicología, la sociología, las ciencias de la comunicación (ver Raúl Rivadeneira Prada, *Periodismo. La teoría general de los sistemas y la ciencia de la comunicación*, México, Trillas, 2007) e incluso las artes. Ejemplo de esto último es la propuesta de “Arte de sistemas”, término acuñado por Jorge Glusberg en Argentina, que denominó las búsquedas de un grupo de artistas vinculados con el Centro de Arte y Comunicación (CAyC) fundado por el mismo Glusberg. Los planteamientos del alemán Niklas Luhmann son también una muestra de su aplicación en las ciencias sociales.

¹⁴ Moles, “Objeto y...”, *op. cit.*, p.10.

En *Teoría de los objetos*, Moles se ocupó también de las relaciones existentes entre objetos y sujetos, las cuales tienen lugar en el *entorno*, definido como el sistema espaciotemporal donde ocurre la actividad humana. En el desarrollo de dichas relaciones observó una serie de fases:

1. Deseo del objeto
2. Adquisición
3. Descubrir el objeto
4. Amar al objeto
5. Habitarse al objeto
6. Mantenimiento del objeto
7. Ver morir al objeto.

El objetivo del libro de Moles fue señalar la pertinencia de un estudio de los objetos como portadores de signos de la vida social, como mediadores entre los hombres y la sociedad, en tiempos en que consideraba que éstos se encontraban más cargados de valores que nunca. Para él, esto se debía a varios factores: al desarrollo de la capacidad de adquisición burguesa; al progreso de la producción en serie (con la masificación del uso de materiales como el plástico) y al advenimiento del *consumo ostentatorio*, según el cual tener más cosas significaba pertenecer a un grupo social más alto.¹⁵

La obra de Moles comenzó a conocerse en México quizás a raíz de su participación en el primer Encuentro Mundial de la Comunicación, organizado en Acapulco por la empresa Televisa en octubre de 1974. Ahí el francés ofreció pláticas junto con otros importantes teóricos de la comunicación como Marshall McLuhan, Wilbur Schramm y Umberto Eco.¹⁶ Durante varios años Moles visitó algunas universidades e instituciones mexicanas como el Instituto de

¹⁵ Moles, “Objeto y...”, *op. cit.*, pp.9-10. Resulta curioso que Moles enumerara fenómenos que ocurrían desde la posguerra. El asunto del consumo fue teorizado por autores como Vance Packard y en general en los años sesenta en Estados Unidos surgieron muchos estudios que apuntan el carácter social del consumo y su relación con la moda. Para una visión sintética del tema ver: María Cruz López de Ayala, “El análisis sociológico del consumo: una revisión histórica de sus desarrollos teóricos”, en *Sociológica*, No. 5, 2004, pp.161-188. En línea: <http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/2183/2725/1/SO-5-6.pdf> [consulta: 15 de septiembre de 2014].

¹⁶ Se trata de un evento que merece un estudio detenido, que sin embargo supera los objetivos de esta investigación, debido a las polémicas generadas por los actos de control y represión perpetrados por la televisora, como la expulsión del profesor de la UNAM Hugo Gutiérrez Vega o la separación de los estudiantes por universidades.

Investigaciones Sociales de la UNAM, la División de Ciencias y Artes para el Diseño de la UAM-Azcapotzalco, el Centro Avanzado de Comunicación “Eulalio Ferrer” y la Universidad Anáhuac, además de que las editoriales mexicanas Trillas y Porrúa publicaron algunos de sus títulos en español. Otra vía de difusión de su pensamiento fue la publicación de sus textos en medios periódicos; como ejemplo destaca, por su vínculo con el ámbito de las artes plásticas, la publicación en 1976 de un artículo suyo sobre el futuro del arte en la revista del Museo de Arte Moderno *Artes visuales*, dirigida entonces por Carla Stelwell.¹⁷ La presencia de Moles en otros países de Latinoamérica es un poco anterior, como ocurre con el caso de Argentina y su Centro de Arte y Comunicación (CAyC), que por iniciativa del director Jorge Glusberg, lo invitó desde 1972 a participar en diversos eventos y a formar parte del Comité Consultivo de su escuela.¹⁸

Sebastián debió conocer a Moles entre 1974 y 1978, durante las visitas que el francés hizo a la UAM, donde el escultor asegura que tenía muchos seguidores.¹⁹ Actualmente, Sebastián recuerda su presencia en reuniones bohemias organizadas por una agrupación denominada Laboratorio de Arte Conceptual a la que pertenecía el escultor, donde Moles exponía su teoría mediante charlas y actuaciones, a decir del escultor.²⁰ Sus vínculos se reactivaron hacia 1980, cuando Moles dictaminó un artículo suyo titulado “Intimate objects” para su publicación en la revista de arte, ciencia y tecnología, *Leonardo*.

¹⁷ Abraham A. Moles, “Del futuro del arte. Análisis tentativo de las nuevas tendencias”, *Artes visuales*, no. 11, julio, septiembre de 1976, pp. I-XI. Traducción de Esther Saligson.

¹⁸ El Centro de Estudios de Arte y Comunicación (CEAC) se fundó en 1968, al poco tiempo cambió su nombre a CAyC, el cual en 1972 dio vida a la Escuela de Altos Estudios, a cuyo Comité Consultivo fue invitado Moles, junto con Gillo Dorfles, David Cooper, Joseph Beuys, Jorge Glusberg y Luis Benedi. Ver “CAyC: Escuela de Altos Estudios; Intenciones y dirección - (GT-225)”. Buenos Aires, CayC, 26 de Abril, 1973. Disponible en el acervo en línea del International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston.

¹⁹ Queda pendiente una investigación sobre la influencia de Moles en México. En la lista de discípulos o seguidores se encuentran también Oscar Olea del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM y el arquitecto Javier Covarrubias Covarrubias de la UAM.

²⁰ Comunicación personal del 24 de enero de 2013.

Fue en esta época que Sebastián comenzó a escribir y participar en coloquios, combinando su producción escultórica con la investigación en distintas áreas del conocimiento, fenómeno que describiré en el siguiente capítulo. Por ahora basta decir que, a diferencia de los temas que le interesaron con más frecuencia, vinculados sobre todo con las ciencias exactas (matemáticas, física, óptica, etcétera), el caso de *Estructura y biografía de un objeto* e “Intimate objects” es ejemplo de una incursión poco común en la teoría de la comunicación.

Hoy, Sebastián confirma que tras estudiar la propuesta de Moles, invitó a Bostelmann a desarrollar un proyecto alrededor de un objeto. Su amistad tenía ya varios años, pues se habían conocido alrededor de 1967. Bostelmann realizaba con regularidad fotografías de registro de la obra del escultor y siempre exigía su presencia y el intercambio constante de opiniones sobre las imágenes.²¹ Con los años, las fotografías que Bostelmann hizo de este trabajo escultórico superaron con creces el carácter de registro y alcanzaron un valor de diálogo interdisciplinar y reinterpretación formal. Ya desde 1978 había una sensibilización mutua entre los dos, que entonces fue fundamental para acordar los objetivos del proyecto y ahora permite comprender su gran cohesión.

Al comparar el texto de *Estructura y biografía de un objeto* con la *Teoría de los objetos* de Moles, la primera coincidencia está en la concepción del objeto como portador de valores y un medio para conocer al sujeto. La tetera es definida por Sebastián como: “un objeto que de alguna manera ha intervenido en la vida de una persona, le ha acompañado durante un periodo más o menos largo de existencia de ambos y ha contribuido con su presencia a alterar el entorno y en esa medida a cambiar la percepción y la conciencia de ese individuo”. La elección de la tetera fue completamente deliberada; según explica Sebastián, este objeto había tenido una relación particular con su vida, lo cual buscó representar con la pieza *Relación biográfica*, que remite a

²¹ Comunicación personal del 24 de enero de 2013.

una anécdota de su infancia. El escultor relata que cuando era niño, su madre y su maestra de catecismo lo convencieron de hacer la Primera Comunión al prometerle que le darían todas las donas y chocolate caliente que quisiera, por lo que a él se le quedaron grabadas en la memoria las jarras de peltre que contenían el chocolate.

En *Relación biográfica*, el recurso plástico del montaje permite que el recuerdo de Sebastián sea visto *a través* de la tetera, pues una serie de círculos similares a los orificios de la jarra –también utilizados en *Díptico*– se superponen a una fotografía de aquel evento. Asomarse al interior de la tetera equivale entonces a contemplar un episodio de la vida del sujeto. Así, en términos de la teoría de los objetos, la tetera fue elegida por estar cargada de valores, por evocar una serie de recuerdos y referencias que permiten conocer al sujeto. En este sentido, es la significación connotativa (afectiva) la que hizo a Sebastián elegir este artefacto en particular.

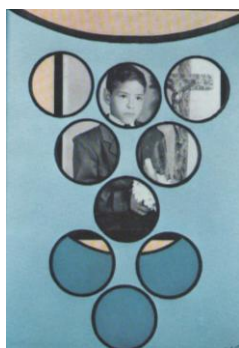


Fig. 1 Sebastián, *Relación biográfica*

El escultor asegura igualmente, como no queriendo dejar ningún cabo suelto, que durante los años en que vivió en el desierto se percató de que la gente utilizaba estas jarras como macetas, e incluso que llegó a ver alguna aplastada junto a las vías del tren,²² situaciones representadas en las fotografías *Geranios* y *Al final* de Bostelmann. Se presenta un objeto que, además de contener la biografía de Sebastián, podía resultar familiar para cualquier persona que lo viera, pues era sin

²² Comunicación personal del 24 de enero de 2013.

duda uno de los utensilios de cocina más comunes para los mexicanos. La selección de la tetera fue entonces un medio para buscar la empatía de los espectadores.

Sebastián hizo reflexiones similares sobre este tipo de relaciones emotivas y evocaciones entre objetos y sujetos en el texto que mandó dictaminar a Moles, donde continuó su apropiación de la teoría de los objetos. En “Intimate Objects” el autor empezó por hacer una crítica a los objetos producidos industrialmente por estar desprovistos de cualidades estéticas, y después dio a conocer una serie de objetos inventados por él en 1977, los cuales estaban caracterizados por:

1. Ser lo suficientemente pequeños como para poderse manipular.
2. Contener dos partes: el objeto y su caja.
3. Tener ambas partes formas geométricas.
4. Privilegiar las cualidades táctiles.
5. Ser interpretados o significados libremente por su poseedor.²³

En términos de las ideas de Moles, esta propuesta recupera la definición de objeto en cuanto a las propiedades de manufactura y manipulación, pero en ella destaca la búsqueda de la connotación, para convertir a los objetos en esta especie de tesoros de valor individualizado.

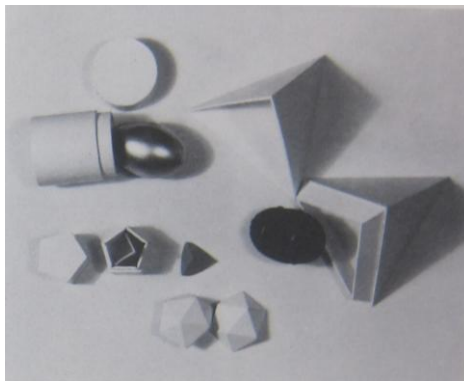


Fig. 2 Sebastián, *Intimate objects*

Ahora bien, en cuanto a la forma en que Sebastián recuperó el problema de la denotación y la connotación en *Estructura y biografía*, hay matices importantes que señalar. Mientras que Moles identificaba a los objetos con el lenguaje, reconociendo en ellos el aspecto semántico-

²³ Sebastián, “Intimate Objects”, *Leonardo. International Journal of Contemporary Visual Artist. Art, Science, Technology*, vol. 13, no. 1, Oxford, Perfamonn Press, invierno de 1980, pp.47-48.

denotativo por un lado y el estético-connotativo por el otro, Sebastián planteaba un procedimiento de análisis del objeto que funciona en dos sentidos: el objetivo-estructural-denotativo y el subjetivo-semántico-connotativo. Ambas propuestas parecen admitir, como Barthes y Beadrillard lo hicieron a finales de los años sesenta, que *denotación* hace referencia al nivel de significación básica y objetiva de algo, y que la *connotación* abarca los aspectos no objetivos sino inferenciales o subjetivos de la significación. Sin embargo, toman diferente partido respecto a los aspectos estético y el semántico. Moles ubica lo semántico del lado de lo denotativo, restándole quizás importancia a la significación connotativa y al aspecto estético de los objetos. Por su parte, Sebastián introduce la noción “estructural” –con una evidente alusión a lo escultórico–, la cual coloca junto a lo denotativo-objetivo, y asimila lo semántico con el nivel connotativo-subjetivo del análisis, a la vez que elimina cualquier tipo de jerarquía entre ambos campos. En el texto del escultor, lo estético queda fuera de la ecuación, quizás porque se asume que está presente en las dos aproximaciones al objeto, sólo que éstas operan de manera diferente.

Estas discrepancias podrían explicarse ya sea por una incompreensión de parte de Sebastián del planteamiento semiótico de Moles, o por una búsqueda intencional de aplicar su planteamiento de los objetos a las artes plásticas. Si este último fuera el caso, la denotación y la connotación no serían ya los dos niveles de significación de un objeto entendido como medio de comunicación, sino dos tipos de lenguaje visual o estrategias plásticas para representar al objeto.

Es así que la denotación y la connotación constituyen los dos caminos del “procedimiento analítico” planteado por Sebastián y, como veremos a continuación, resulta claro que los artistas buscaron sugerirlos en el título mismo de la serie. Estos dos caminos se manifestaron en dos estrategias de representación: en la primera se trabajó con la “estructura” del objeto, con experimentos formales que intentaban descomponer la pieza en prismas geométricos, mostrar sus diversos ángulos y formas, descubrir su esqueleto, purificarlo. En la segunda se construyó una

secuencia narrativa en la que la cafetera cobró vida propia: primero al ser adquirida en un supermercado, luego al desempeñar diversas funciones utilitarias (tetera, maceta), después al formar una familia y finalmente al ser abandonada y aplastada junto a las vías de un tren.

Si bien en el texto la palabra “biografía” fue empleada para definir la naturaleza del objeto elegido a partir de los planteamientos de Moles –por guardar una relación con la vida del sujeto–, sirve también para designar la estrategia visual de esta segunda vía, pues en las obras, los artistas le dan una vida a la tetera. Vistos de este modo, los dos caminos del “procedimiento analítico” quedan claramente definidos con el nombre *Estructura y biografía de un objeto*.

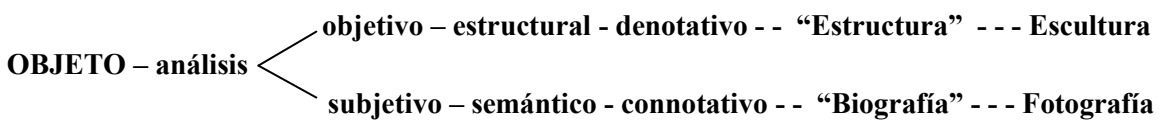
Es importante señalar que Moles nunca usó la palabra “biografía” para referirse a la relación del objeto con el sujeto, aunque su definición del objeto como medio de comunicación asume que éste aporta información del sujeto. Quien sí lo hizo fue Violette Morin, que desarrolló la noción de objeto-biográfico en el mismo número de la revista de *Communications* al que me he referido, así que podría aventurarse aquí la idea de que Sebastián haya leído también su artículo.²⁴

Los títulos de las piezas del proyecto de 1978 dan cuenta también de estas dos exploraciones, ya que pueden agruparse en dos grandes bloques, por un lado los “estructurales”: *Jarra, Estructura interna, Estructuras, Arquitectura, Análisis, Tres dimensiones, Blanco, Díptico, Segmento, Contenido, Proyección*; y por el otro los “biográficos”: *Inicio, Recuerdos por \$61.50, En familia, Huellas, Mano, Relación biográfica, Al final, Vida y muerte, Dulce romance y Parto*, aunque hay otros difíciles de clasificar pues son más bien descriptivos (*Especulación, De lo caliente, a lo Frío, Escape, Geranio, Intercambio*).

En pocas palabras, desde mi perspectiva, todo el planteamiento del texto se sostiene sobre un sistema binario, pues los dos caminos del procedimiento analítico fueron nombrados con los títulos de estructura y biografía, los cuales se corresponden a su vez con las dos disciplinas

²⁴ Violette Morin, “El objeto biográfico”, en *Los objetos... op. cit.*, pp.187-199.

empleadas para representar al objeto, la escultura y la fotografía, ya que el análisis objetivo-estructural-denotativo fue abordado esencialmente con los trabajos escultóricos y la exploración de lo subjetivo-semántico-connotativo fue tarea de la fotografía, por su construcción de narrativas alrededor del objeto. En un esquema este sistema podría representarse así:



Ahora bien, de la relación sujeto-objeto, los artistas recuperaron sólo algunas de las fases establecidas por el francés, las cuales forman parte de las preocupaciones abordadas con la fotografía: el momento de la adquisición está representado en la imagen que retrata a los artistas con la jarra y un carrito del supermercado; después, una especie de relación afectiva –quizás lo más cercano al punto 4. Amar al objeto– fue insinuada en *Relación biográfica*; la habituación y el mantenimiento del objeto están presentes en las fotografías donde la jarra es maceta o tetera; y la muerte llega con *Al final*, el abandono y destrucción del objeto junto a las vías del tren.



Fig. 3 Bostelmann, Secuencia de imágenes inéditas, variaciones de *Al final*.

Está claro que, si en la serie se alude a la expiración de la cafetera como utensilio, ésta no significa su muerte definitiva, ni mucho menos el fin del proyecto. Al contrario, se trata sólo de su principio, pues el propósito central de los artistas fue prepararle a la tetera otra forma de vida, la de una obra de arte. En el texto de Moles encontré solamente algunas aseveraciones que podrían acercarse a esta pretensión, aquellas que hizo alrededor de la “funcionalidad provisional”

de los objetos. Para él, la época tecnológica postuló la afirmación de que el objeto tiene una vida útil finita, ya que está “inexorablemente condenado a la destrucción”, ante lo cual se puede escapar esforzándose por enriquecer el universo de las funciones y el de los objetos.²⁵ El francés mencionó la posibilidad de una relación estética con los objetos que podía ser más duradera, y curiosamente desde la perspectiva de la fotografía afirmó:

...hay un modo estético de apreciar un rayador de queso y descubrir, como lo han demostrado suficientemente los fotógrafos, la belleza del anticátodo de una válvula de vacío. El artista que fotografía objetos –sin que necesariamente haya de ser un publicitario– se deja guiar en gran medida por este tipo de relaciones con el objeto ya que, con su acto, lo transforma en un icono y hace retroceder la aprehensión funcional.²⁶

En la cita, además de una noción sobre las tendencias de la fotografía artística de su tiempo –como la que hacía el matrimonio alemán de Bernd y Hilla Becher de fábricas y maquinaria industrial–, Moles Moles vio en las vidas alternas de los objetos una posible solución ante la caducidad de los productos en la era de la masificación. El sociólogo no abundó mucho en esta idea, pues en su libro no volvió a ella en ningún momento, no obstante, fue fundamental para la propuesta de los mexicanos. En *Estructura y biografía de un objeto*, la tetera fue sometida a un “procedimiento analítico” que en efecto hizo “retroceder la aprehensión funcional” gracias a una relación estética que los artistas entablaron con ella, la cual fue llevada a sus máximas consecuencias, pues el objeto fue transformado en una *obra de arte*. Esta mutación tiene resonancias de proyectos como los *ready-made* de Marcel Duchamp en los años veinte, a lo que haré referencia en el siguiente apartado.

En resumen, el proyecto de 1978 retomó de la teoría de los objetos de Abraham Moles los siguientes elementos: a) la definición del objeto como algo cargado de valores para conocer al sujeto, en este caso una tetera de peltre azul que a Sebastián le recordaba su infancia; b) algunos de los aspectos que el francés desarrolló al equiparar al objeto con un mensaje, como los niveles

²⁵ Moles, *La teoría de los objetos...*, op. cit., p.99.

²⁶ *Ibid.*, p.127.

de la connotación y la denotación y Sebastián modificó para hablar de los lenguajes artísticos; c) cuatro de las fases de la relación sujeto-objeto (adquisición, amar al objeto, habituarse al objeto, ver morir al objeto); y d) la búsqueda de una “funcionalidad provisional” del objeto, que Sebastián y Bostelmann consumaron al convertir al objeto en obra de arte.

Pienso que los incisos b) y d) fueron los que más relevancia tuvieron en el proyecto en cuanto a su concepción. En primer lugar, como he insinuado en las páginas anteriores, el análisis de los objetos como medios de comunicación hecho por Moles, estimuló una influencia más general y profunda en *Estructura y biografía de un objeto*, que tiene que ver con su acercamiento a la semiótica y al análisis del lenguaje. El estudio de la denotación y la connotación, por ejemplo, trasladado al campo de las artes, generó que los artistas hicieran un examen de sus lenguajes artísticos: el de la fotografía, la escultura y su propuesta interdisciplinar, en una especie de ejercicio autorreflexivo, cuyo desarrollo formal consistió en hablar de sí mismos.

Por otro lado, al convertir un objeto ordinario y transformarlo –mediante un procedimiento que como se decía en el texto “...va desde el primer contacto entre el OBJETO y el sujeto hasta terminar (o principiar tal vez) con la invención de un nuevo OBJETO denominado objeto artístico”–, los artistas mexicanos pusieron sobre la mesa una consideración sobre la naturaleza de la creación artística, el estatuto de las obras de arte como objetos, así como la afirmación de que cualquier objeto podía ser una obra de arte.

Más allá de la teoría de la comunicación, consideraciones como las anteriores coinciden con las que, desde la teoría del arte latinoamericano, desarrollaba entonces Juan Acha, quien tenía también pocos años de haber llegado a México. En su trilogía *Arte y sociedad en Latinoamérica* el peruano se ocupó de tres temas: el horizonte social en el que se inserta la obra de arte, el sistema de producción que la determina y su estructura artístico-visual como producto. En el tercer libro afirmó: “cuando nos referimos a los productos de las artes visuales o plásticas,

habitualmente los identificamos con objetos. No con objetos cualesquiera, sino con unos especiales que denominamos obras de arte y que tomamos en el sentido vulgar del término *objeto*: como cosas tangibles y transportables que por ser artísticas hállanse exentas de toda utilidad práctica”.²⁷ A diferencia de Moles, Acha reflexionó a fondo sobre la naturaleza estético-social de los objetos artísticos y sus cualidades particulares.

Cabe señalar que antes de hablar de los criterios para clasificar aquellos “productos materiales del arte”, Acha advirtió que sería falaz pensar en ellos como los únicos resultantes de la creación artística, e identificó otros de sus derivados: los “no-objetualismos”, formas de arte que se limitan a “estructurar artísticamente informaciones, entretenimientos comerciales y productos práctico utilitarios”; o el conceptualismo, “cuyos postulados otorgan la condición de obra artística al discurso sobre el arte”. No considerarlos sería, para él, negar al arte como un fenómeno sociocultural.²⁸ Esta fue una de las principales aportaciones de Acha a la teoría del arte latinoamericano, que quizás significó la apertura en esta parte del globo a corrientes como el Arte Conceptual. En contraste, como veremos en el siguiente apartado, *Estructura y biografía de un objeto* sería ejemplo más bien de una serie de corrientes objetuales.

Después de hacer esta trascendental advertencia, Acha identificó, en el tercer tomo de la trilogía *El producto artístico y su estructura*, tres criterios para clasificar los objetos artísticos: primero el morfológico, que consideraba el más viejo y el supuesto causante de los “errores más trillados”; después el funcional, en el cual se involucraban las intenciones de artistas y mecenas, así como los efectos de la recepción; y por último el relacional:

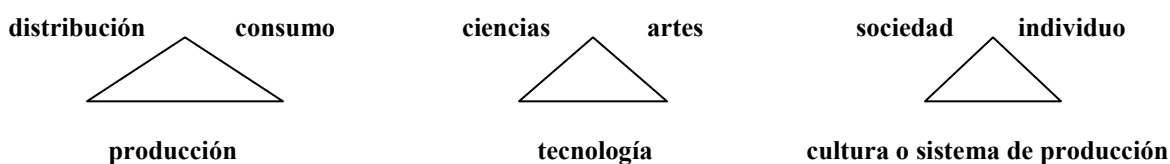
...el criterio funcional trae consigo el discutido problema de si el arte debe ser limitado a la producción de objetos puramente artísticos (sin utilidad práctica) o si es dable extenderlo a todo objeto ¿Es el arte una actividad cristalizable en cualquier objeto o sólo atañe a los objetos sin función práctico-utilitaria y

²⁷ Juan Acha, *Arte y sociedad Latinoamérica. El producto artístico y su estructura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981, p.9.

²⁸ Acha, *Arte y sociedad... op. cit.*, pp.9-10.

producidos en su nombre? Incuestionablemente no existe el arte como una sustancia especial y fija que se dé con pureza en ciertos objetos. Es una particularidad relacional que puede objetivarse en cualquier conjunto material y perceptible. La propensión primitivista del arte actual para recuperar lo primordial y básico del arte es la que nos formula este problema, entre los muchos inherentes a la crisis actual del arte.²⁹

Este tercer criterio relacional, influido quizás también por una perspectiva sistémica, era el más atractivo para Acha por curar “el vicio del aislacionismo que desliga a la obra de su realidad. Desde esta perspectiva, el autor explicaba al arte como un proceso o fenómeno que consta de tres actividades básicas: distribución, consumo y producción.³⁰ Asimismo, el autor habló de otros dos sistemas triádicos, el que explica que todo acto u obra refleje al hombre, es decir su razón (ciencia), su sensibilidad (artes) y su voluntad de satisfacer necesidades prácticas (tecnología); y aquel que sintetiza la interacción de la sociedad, los individuos y la cultura.



Por otro lado, al explicar el criterio relacional, Acha introdujo el concepto de *estructura*, definiéndolo como un “conjunto de relaciones sensitivo-visuales que mantienen los elementos materiales y significativos de cualquier objeto o acto humano”. Para el autor, este concepto posibilitaba alejarse del objeto como identidad morfológica y de la obra como depositaria exclusiva del arte, sin dejar de partir de la materialidad del objeto. Desde su perspectiva, en su presente, “registramos en el mundo de la investigación artística una fuerte inclinación a reconocer

²⁹ Acha, *Arte y sociedad... op. cit.*, p.13.

³⁰ Dos años antes, Néstor García Canclini había aplicado el modelo socioeconómico para estudiar al arte a partir de esas tres actividades, pero a diferencia de Acha, puso también a prueba como enfoque de análisis al modelo comunicacional. “Hemos querido ver de qué manera el uso del modelo socioeconómico que explica la producción, distribución y consumo de los bienes contribuye a comprender la circulación y apreciación del arte; en qué medida el modelo comunicacional de emisor-mensaje-código-canal-receptor puede dar cuenta de la formación de los fenómenos estéticos. García Canclini, *Arte popular y sociedad en América Latina. Teorías estéticas y ensayos de transformación*, México, Grijalbo, 1977, pp.12-13.

la existencia de una estructura artística en cualquier objeto, ya sea que ésta se encuentre sola, en primacía o subyugada por la estructura práctico-utilitaria”.³¹

Considero relevante traer a colación estos planteamientos de Acha, porque *Estructura y biografía de un objeto* elaboró reflexiones similares en torno a la naturaleza de los objetos artísticos, lo cual no hizo Moles. Al introducir a la cafetera en su obra, Sebastián y Bostelmann se cuestionaron, en términos cercanos a los de Acha cuando definió el criterio funcional y relacional, si cualquier objeto podría convertirse en una obra de arte. Lo anterior no sorprende, pues Acha y Bostelmann mantuvieron una estrecha relación intelectual. El peruano escribió algunos textos sobre su obra, y es casi seguro que el fotógrafo conociera el contenido de *Arte y sociedad*, pues en su biblioteca puede encontrarse un ejemplar del libro.

Pero aun antes de que Acha elaborara estos razonamientos, diversos artistas plásticos de todo el mundo –cuya producción se extiende a lo largo del siglo XX–, se habían preocupado ya por el problema de la incorporación de objetos preexistentes en sus obras. La reflexión sobre los objetos desde el campo de la creación artística fue quizás una estrategia mediante la cual estos diversos movimientos manifestaron su voluntad de transformar la noción tradicional de obra de arte. Veamos ahora cuáles podrían ser los vínculos de estas distintas búsquedas plásticas, en particular aquellas bautizadas con el mote de “Arte Objetual”, con la obra que me ocupa.

¿Arte Objetual?

Fuera de la entrevista del *Uno más uno* que cité al inicio del capítulo, ninguno de los críticos y periodistas de la cultura que escribieron sobre *Estructura y biografía de un objeto* en su momento

³¹ Acha, *Arte y sociedad... op cit.*, p.16.

hizo referencia a la influencia del comunicólogo Moles en la serie. En contraste, los reporteros buscaron analogías entre la obra de los mexicanos y la de otros artistas, en particular abundaron las referencias a Marcel Duchamp. El crítico y escritor Macario Matus aseveró, por ejemplo: “un buen día ambos artistas se juntaron e idearon hacer una exposición de un mismo objeto y luego integrar sus labores en una sola obra, de común acuerdo, eligieron un objeto de uso común para otorgarle categoría de arte. Concepto que recuerda un poco la idea de los *Ready-Made* de Duchamp...”.³² Por su parte, el escritor Alfonso de Neuvillate aseguraba también que los mexicanos seguían la premisa de Duchamp al elegir un objeto común y corriente para comunicarse.³³ Pero ¿tiene sentido pensar en la tetera como un *objet trouvé*?

Veamos, tanto en el caso de los mexicanos como en los *ready made* de Duchamp hay una reflexión sobre la naturaleza de la creación artística como un proceso que implica la elección un objeto ordinario y su colocación en un contexto de arte. Asimismo, ambos partieron de objetos utilitarios y cotidianos para convertirlos en arte, anulando su funcionalidad habitual. No obstante, sin tomar en cuenta las cinco décadas que hay entre ellos, hay diferencias muy importantes que los separan. En primer lugar, Duchamp llevó físicamente los objetos al museo, mientras que Bostelmann y Sebastián realizaron un previo procedimiento de análisis, intervención, manipulación y estetización del suyo, exhibiendo solamente representaciones del mismo.

Para Duchamp el objeto *en sí*, el urinario, la bicicleta, se vuelve secundario frente al cuestionamiento conceptual sobre qué es el arte. Sebastián y Bostelmann hacen una glorificación del objeto en términos formales y simbólicos, que sin duda Duchamp hubiera criticado. Así lo hizo con los neodadaístas de los años sesenta al reclamar: “cuando descubrí los *Ready-mades*, pensaba en desalentar el trasto estético. En el Neodadá se utilizan los *Ready-mades* para descubrir

³² Macario Matus, “La biografía de un objeto”, *El Nacional*, viernes 29 de septiembre de 1978.

³³ Alfonso de Neuvillate Ortiz, “Experimentaciones de Bostellman y de un Geométrico”, *Novedades. Para el hogar*, 29 de septiembre de 1978.

en ellos ‘valor estético’. Yo les lancé a la cara el sacacorchos y la taza como una provocación, y ahora lo admiran como lo bello estético”.³⁴ Lo que hacen el fotógrafo y el escultor con la tetera pareciera ser en parte una búsqueda y defensa de la estética del objeto, desde las formas de representar de la escultura y la fotografía, aunque también construyen una reflexión sobre los lenguajes visuales de sus disciplinas.

Dicho todo esto, ahora las provocaciones de Duchamp parecen lejanas al proyecto de Bostelmann y Sebastián, pero quizás no lo estén tanto aquellas tendencias de los años sesenta que molestaron al creador de los *Ready-mades*, las cuales de algún modo se consideraban deudoras de su obra y pensamiento. El teórico del arte Simón Marchán Fiz englobó a un amplio conjunto de corrientes (Neodadaísmo, Neosurrealismo, Nuevo Realismo, *Happening*, entre otras) bajo la noción de *Arte Objetual*, entendiéndolo como una serie de tendencias que se apropiaron de realidades pre-dadas, “...aquellas donde la *representación* de la realidad objetiva ha sido sustituida por la *presentación de la propia realidad objetual, del mundo de los objetos*”.³⁵

En expresiones como estas últimas resuenan sorprendentemente las palabras de Moles, y es que los libros *La teoría de los objetos* y *Del arte objetual al arte de concepto* fueron publicados en los mismos años, por lo que sin duda puede hablarse de una preocupación generalizada en la época por el objeto. Al respecto, el mismo Marchán Fiz aseguraba: “El objetualismo artístico es reflejo de un fenómeno histórico-social más amplio y profundo de nuestra época”.³⁶ Es factible pensar, asimismo, que el estudio de Sebastián y Bostelmann sobre los objetos a partir de Moles los haya llevado a buscar planteamientos objetuales en las artes plásticas, pues ambos artistas estaban al tanto de lo que ocurría en las artes en Estados Unidos, Europa y América Latina.

³⁴ Citado por H. Ritcher, *Dada-kunst und Antikunst*, en Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto. Las artes plásticas desde 1960*, Madrid, Alberto Corazón, 1974, p.199.

³⁵ Marchán Fiz, *op. cit.*, p.179.

³⁶ *Ibidem*.

Si bien la propuesta de *Estructura y biografía* no coincide estrictamente con la de ninguna de las corrientes del Arte Objetual mencionadas por Marchán Fiz, ni tampoco presenta al objeto – aspecto fundamental en ellas sino que lo re-presenta–, encuentro de gran utilidad recuperar algunas de las consideraciones que el autor español hace sobre lo que ocurrió en los años sesenta en las artes de Europa y Estados Unidos para pensar en la concepción del proyecto de 1978.

En términos generales, Marchán Fiz identifica un cuestionamiento del objeto artístico tradicional, que buscó ser superado por medio de diversas manifestaciones (arte povera, arte procesual, land art, arte de comportamiento, body art, arte conceptual, etc.) y que operó por medio de estrategias como la apropiación de realidades no artísticas, la revaloración del sujeto y la desfuncionalización del objeto de uso. Todas estas exploraciones pueden encontrarse en *Estructura y biografía de un objeto*.

Al hablar del Nuevo realismo, Marchán Fiz señala que: “los dos momentos determinantes son: la extracción del contexto habitual mediante el gesto electivo y la manera de presentación, lo que supone a su vez un reconocimiento de la expansión específica del objeto cotidiano y de su virtualidad semántica polivalente en sí mismo y en el marco de su realidad sociológica”.³⁷ En este sentido funciona la serie sobre la tetera, pues el momento de la elección y “extracción del contexto habitual” resultó tan importante para los artistas que decidieron representarlo con la fotografía de ellos en el supermercado, imagen que tiene un carácter performático que sugiere nuevos vínculos con corrientes del arte contemporáneo. La manera de presentación de la que habla Marchán Fiz correspondería al resto de la serie, que puede pensarse como un conjunto de reflexiones formales en las que se trastocan los significados ordinarios del objeto.

³⁷ Marchán Fiz, *op. cit.*, p.197.

El autor español admite también que “la descontextualización semántica provoca una cadena de significaciones y asociaciones. El arte objetual se basa en la “relación selectiva, lúdica, libre y reflexiva al mundo de nuestra realidad artificial”.³⁸ Y recalca,

...no interesa para nada el objeto elegido aislado, encerrado en sí mismo, a no ser de sus transformaciones irónicas, satíricas, críticas o puramente estéticas en una operación bastante alejada de las normas del arte establecido. [...] *El arte objetual alcanza su plenitud en sus posibilidades imaginativas y asociativas, libres de imposiciones, en el preciso momento en que el fragmento, objeto y objetos desencadenan toda una gama de procesos de acción de nuevos significados en el marco de su banalidad aparente.*³⁹

Esto es justamente lo que ocurre con la cafetera, pues con ella se construyen historias, reflexiones formales, experimentos interdisciplinarios, memorias, autorretratos, etcétera, que pretenden ir más allá de la utilidad práctica del objeto.

Hay también una resonancia interesante con el Arte Povera –estudiada también por Marchán Fiz–, por la incorporación en la obra de arte de un objeto común y corriente. Esta relación sí fue señalada en la época, por el mismo Matus, que sugería la liga con Duchamp, pues identificaba en el proyecto de los mexicanos, la presencia de “los conceptos formales de los italianos del Arte Povera (pobre). Es decir dar un nuevo valor, valor artístico, a un objeto cotidiano, que además, estaba abandonado, tirado, o que tenía otra función. Ese algo se disecciona, diagrama, destruye para dar nacimiento a otro objeto distinto”.⁴⁰ Así, la idea de la muerte del objeto-utensilio que da vida a una obra de arte, se antoja como metáfora del fundamento del Arte Povera, aunque éste tenía también que ver con la idea de reciclaje.

Relacionar *Estructura y biografía de un objeto* con el Arte Conceptual es definitivamente una tarea mucho más compleja, no obstante, me aventuraría a afirmar que entre ellas pudiera haber una correspondencia en cuanto a sus reflexiones sobre la significación, así como por la importancia que sus artistas dieron a definir qué es una *obra de arte*, dentro de la obra misma. En

³⁸ Marchán Fiz, *op. cit.*, p.190.

³⁹ *Ibid.*, p.198.

⁴⁰ Matus, *op. cit.*

relación con ésto, uno de los representantes más importantes del movimiento, el norteamericano Joseph Kosuth, dijo: “una obra de arte es una tautología, en el sentido de que es una presentación de la intención del artista, es decir que si el artista declara que esta obra de arte es arte, esto significa que es una *definición* del arte. Así, la obra no habla del mundo ni de nada, sino sólo de sí misma”.⁴¹ Llevando la argumentación de Kosuth a un extremo, lo mismo podría decirse de cualquier obra de arte, sin embargo en *Estructura y biografía*, el texto y la dinámica misma de la obra en cuanto secuencia, constituyen una declaración sobre cómo hacer, paso a paso, un objeto artístico, de ahí su naturaleza tautológica. Esto es lo mismo que el carácter autorreflexivo del que he hablado ya, al considerar la influencia semiótica de Moles en la recuperación de aspectos como la denotación y la connotación.

Otro punto de encuentro entre *Estructura y biografía de un objeto* y el Arte Conceptual consiste en que en la serie de 1978 hay una reflexión sobre la existencia de distintos modos de significar un mismo objeto o, lo que es lo mismo, la presencia de distintos tipos de objetos: la tetera de la fotografía, la de la escultura, y la que resulta de la combinación de ambas. Una de las piezas fundacionales del arte conceptual, *Una y tres sillas* (1965) del mismo Kosuth, funciona parcialmente en este sentido, aunque su procedimiento y sus efectos fueron bien distintos.⁴²

Estas son algunas de las coincidencias que encuentro entre mi objeto de estudio y algunas estrategias de los movimientos que Marchán Fiz denominó como Arte Objetual. Pero hasta este punto no he hecho más que hablar de *Estructura y biografía de un objeto* en el nivel de sus ideas, señalando la influencia y apropiación de la teoría de los objetos de Abraham Moles; las

⁴¹ Citado por Dominique Baqué, *La fotografía plástica. Un arte paradójico*, Barcelona, Gustavo Gili, 1998, p.98.

⁴² Para conocer otras influencias o desarrollos el arte conceptual en México y Latinoamérica. Ver Mari Carmen Ramírez, “Blueprints Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America” en *Latin American Artist of the Twentieth Century*, Waldo Rasmussen, et. al. (eds.), Nueva York, Museum of Modern Art, 1995; Ramírez, “Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America 1960-1980”, en *Global Conceptualism: Points of Origin 1950-1980*, Nueva York, Queens Museum of Art, 1999; Luis Camnitzer, *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*, Murcia, Cendeac, 2009.

semejanzas con las reflexiones que en el campo de la crítica de arte hizo Juan Acha y las similitudes con algunas vertientes del arte objetual de los años sesenta. Ahora hablaré del proyecto en relación con la producción artística de sus autores y otros artistas de su tiempo, así como describir la obra formalmente, para señalar su particularidad como una propuesta de producción interdisciplinar.

Considero que más allá de las ideas, que fueron el punto de partida del proyecto, fue en el desarrollo formal de las 33 piezas y la secuencia como un todo, que los artistas mexicanos crearon su propia teoría de los objetos y de los lenguajes artísticos, en la cual dialogan y se combinan dos disciplinas artísticas.

2. PRODUCCIÓN

Estructura y biografía de un objeto comparte pocas características con otros proyectos desarrollados en el ámbito de las artes plásticas en México durante los años setenta. En términos muy generales y quizás un tanto superficiales –pues no toman en cuenta aspectos tan esenciales a una obra de arte como sus objetivos, temas, problemas, búsquedas formales, tácticas de exhibición, estrategias de circulación– podría decirse que coincide con otras muchas propuestas de la época en su predilección por una forma de trabajo colectiva e interdisciplinar.

El trabajo en grupo no fue, por supuesto, un aspecto nuevo ni exclusivo de la década de 1970,⁴³ pero quizás fue distintivo de aquellos años que los artistas lo pensaran y defendieran como aspecto fundamental y eje de la expresión artística, que en ocasiones se utilizó también como plataforma para criticar al sistema mismo de las artes y las políticas culturales. Desde las agrupaciones de artistas que se formaron en la Academia de San Carlos, como la llamada “Generación del 65” o “Arte otro” (formado por Sebastián, Hersúa, Luis Aguilar Ponce y Eduardo Garduño en 1969);⁴⁴ la experiencia del Salón Independiente como réplica al proyecto de la “Exposición Solar” de la Olimpiada cultural de los XIX Juegos Olímpicos de 1968;⁴⁵ la

⁴³ Para una revisión monográfica de diversas agrupaciones de artistas a lo largo del siglo XX ver Alberto Híjar, *Frenteas, coaliciones y talleres. Grupos visuales en México en el siglo XX*, México, CONACULTA: CENIDIAP: Juan Pablos, 2007.

⁴⁴ Ver Daniel Librado Luna Cárdenas y Paulina Martínez Figueroa, *La Academia de San Carlos en el movimiento estudiantil de 1968*, México, UNAM: Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2008. Garibay S., Roberto, *Breve historia de la Academia de San Carlos y de la Escuela Nacional de Artes Plásticas*, México, UNAM:ENAP-División de Posgrado, 1990.

⁴⁵ Entre los valores promovidos por el INBA que fueron rechazados por el SI se encontraba la jerarquización entre los artistas y la división de los géneros: pintura, escultura, gráfica y acuarela. El SI inauguró su primera exposición en octubre de 1968. Al año siguiente invitaron a Sebastián. Para más información ver Jorge Alberto Manrique, “La independencia y la libertad del Salón Independiente”, *Siempre*, 27 de noviembre de 1968. Ana María Albarrán Favela, *Importancia del Salón Independiente en el desarrollo artístico y social de México*, Tesis de maestría en Historia del arte, Universidad Iberoamericana, agosto de 1973. Pilar García, “Salón Independiente: una relectura”, en *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, México, UNAM, 2006, pp. 40-48.

organización de bienales y concursos de la época;⁴⁶ algunos proyectos que han sido englobados dentro del llamado Geometrismo Mexicano, como el Espacio Escultórico;⁴⁷ hasta la beligerante actividad de los más de 15 colectivos que la historiografía del arte en México autentifica como “Los grupos” (Tepito Arte Acá, Proceso Pentágono, Marco, Suma, Taller de Arte e Ideología, Peyote y la Compañía, Taller de Investigación Plástica, Germinal, Fotógrafos Independientes, entre otros, que trabajaron entre 1973 y 1982 aproximadamente),⁴⁸ podría trazarse una línea de ejemplos de trabajo colectivo de la época, en los cuales de hecho estuvo involucrado Sebastián – el caso de Bostelmann, como veremos en el siguiente apartado, fue diferente–.

Aproximarse a responder la pregunta de por qué esta forma de trabajo fue una estrategia recurrente en la década es una tarea suficiente para desarrollar un nuevo ensayo académico, pues habría que aducir razones de diversa naturaleza (aquellas relacionadas con el mundo de las artes; como los distintos intentos de romper con la hegemonía de la pintura, otras más cercanas al ámbito político y social, como la coyuntura generada por el movimiento estudiantil de 1968, que llevó a los artistas a buscar organizarse de manera horizontal; entre otras). Lo importante aquí es distinguir que, si en gran parte de las propuestas mencionadas la producción colectiva perseguía el propósito de anular o poner en crisis el asunto de la autoría, eliminando en varias ocasiones la

⁴⁶ Algunos ejemplos son La *VI Bienal de París* (1969) que exhibió obras de *Arte Otro*, y la *X Bienal de Jóvenes de París* (1977), cuya encargada de la selección mexicana, Helen Escobedo, decidió que participaran agrupaciones en lugar de artistas individuales y eligió a cuatro organizaciones entre las que se encontraba Tetraedro, integrado por Sebastián, Felipe Galindo, Hilda Ramírez, Mauricio Gómez y Marcos Suástegui. Ver Carla Stelwell, “Crisis de las bienales”, *Excélsior*, 13 de octubre de 1968. *Presencia de México. Catálogo para la exhibición de México en la 10ª Bienal de París*, 1977.

⁴⁷ El Laboratorio de Arte Urbano, grupo que firmó el proyecto, estuvo conformado por Mathias Goeritz, Helen Escobedo, Hersúa, Sebastián y Federico Silva. Para una serie de precisiones sobre la construcción del Espacio Escultórico ver Federico Silva, *Cuadernos de Amaxac en la fábrica de la Estrella Tlaxcla*, México, Grupo Editorial Gudiño Cicero, 2006.

⁴⁸ Estos constituyeron para Juan Acha la característica más notoria de la década de 1970. Juan Acha, *Las culturas estéticas de América latina*, México, UNAM, 1993, p.177. Ver también *De los grupos los individuos: artistas plásticos de los grupos metropolitanos* (Museo de Arte Carrillo Gil, junio-agosto 1985), México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1985; Cristina Híjar, *Siete grupos de artistas visuales de los años setenta*, México, INBA:CONACULTA: Cenidiap: UAM-Xochimilco, 2008; Álvaro Vázquez Mantecón, “Los Grupos: una reconsideración”, en *La Era...op. cit.*

firma, el proyecto de Sebastián y Bostelmann funciona más como una especie de diálogo entre dos artistas, en el que la autoría no se elimina sino se duplica, pues cada una de las 33 piezas estaba rubricada, ya sea por uno u otro, o por ambos.

La interdisciplina, por otro lado, fue en la época una estrategia que en muchas ocasiones acompañó al trabajo colectivo, pero que no debe confundirse con ésta. En el caso del proyecto de 1978 el experimento interdisciplinar responde en principio al planteamiento de la teoría de los objetos establecido en el texto inicial, y también a las líneas seguidas por cada artista desde su producción personal. Dicho de otro modo, la naturaleza de la colaboración y la interdisciplina en *Estructura y biografía de un objeto* debe explicarse, más que como un “signo de la época” –que sin duda existía y tuvo impacto en Sebastián y en menor grado en Bostelmann–, como un requisito del planteamiento conceptual de la obra, según el cual, el objeto debía ser analizado mediante dos estrategias o enfoques, correspondientes a la fotografía y la escultura. Ahora bien, los ejercicios formales de la serie, son también resultado de las búsquedas que cada artista emprendía desde su disciplina, es por eso que es necesario conocer aunque sea someramente su producción hasta el año de 1978.

Bostelmann y la fotografía de los años 70 y 80.

En el ámbito de la fotografía producida en México, el proyecto de Bostelmann y Sebastián apareció en un momento de gran actividad y efervescencia, ya que entre las décadas de 1970 y 1980 se generaron procesos y eventos que provocaron profundas transformaciones en cuanto al modo en que se hacía, pensaba, difundía, guardaba, exhibía y circulaba la fotografía. No es mi intención profundizar aquí en dicha coyuntura, como han hecho ya varios estudiosos del periodo,

pero comenzaré este apartado delineando un contexto útil para pensar la trayectoria del fotógrafo y el impacto de *Estructura y biografía de un objeto* en el ámbito de la fotografía.

Entre los sucesos más importantes de aquella convulsa etapa, destaca la creación de programas educativos para la formación de fotógrafos (Taller de Fotografía de la Casa del Lago, 1969; Escuela Activa de Fotografía, 1975); la apertura de espacios especializados para su exhibición (Galería Casa del Lago, 1973; Casa de la Fotografía, 1980); el impulso a estudios históricos y publicaciones (Carlos Jurado, *El arte de la aprehensión de las imágenes...*, 1974, Claudia Canales, *Romualdo García...*, 1980); la conformación de acervos (El INAH adquiere el fondo Casasola en 1976, base de la Fototeca); la organización de los autores en grupos (Fotógrafos Independientes, 1976; Consejo Mexicano de Fotografía, 1977; El Rollo, 1979); la planeación del Primer y Segundo Coloquios Latinoamericanos (1978 y 1981) y la Primera Bial de Foto (1980); la producción de exposiciones sobre fotografía mexicana (*Imagen histórica de la fotografía en México*, 1978?); la creación de revistas especializadas (*Fotoguía*, 1971; *Fotozoom*, 1974), así como la configuración de agencias fotográficas (*Unomásuno*, 1977, *Cuartoscuro*, 1986).⁴⁹

El grupo de fotógrafos que formó el Consejo (CMF): Pedro Meyer, Lázaro Blanco, José Luis Neyra, a los que se sumaron después Bostelmann, Pablo Ortiz Monasterio, Rogelio Villarreal y Lourdes Grobet entre otros, tuvo un liderazgo muy claro en este contexto, pues fue su iniciativa organizar los coloquios, generar las condiciones para que naciera la bienal y la Casa de la Fotografía, así como promover a ciertos autores en el extranjero, con exposiciones en Europa y Estados Unidos. Durante la primera bienal, tuvo lugar un enfrentamiento de posturas sobre el

⁴⁹José Antonio Rodríguez, “Los procesos de la fotografía moderna en México”, en *Huesca imagen*, Huesca, Diputación de Huesca, 1994, pp. 14-15; Laura González, “Fotografía contemporánea mexicana: un modelo para armar”, en *Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias 1960-2000*, México, Curare: CONACULTA, 2004, pp.81-91; Nahela Hechevarría, “Construyendo imaginarios: los ochentas en la fotografía mexicana”, *Arteamérica*, en línea: http://www.arteamerica.cu/14/dossier/nahela.htm#_edn1

estatuto de la fotografía como imagen, su misión y posibilidades expresivas. En la discusión estaba, por un lado, un grupo que defendía a la “fotografía documental”, comprometida con los problemas sociales de su tiempo y que perseguía la objetividad fotográfica; por el otro, el de la “fotografía artística” o “de autor” –que después se conoció como “fotografía construida”, término ya no muy aceptado en el medio–, la cual se acercó a otras prácticas artísticas y apelaba a la imaginación, la ficción y la abstracción al elaborar sus imágenes.

Curiosamente, en el México de los años veinte y treinta existieron discusiones similares a raíz de las búsquedas formales de Edward Weston, Tina Modotti, Manuel y Lola Álvarez Bravo, Agustín Jiménez y otros fotógrafos, que introdujeron su trabajo en el circuito de las artes plásticas, entonces reservado casi exclusivamente a la pintura. En aquella época, la intención de quienes respaldaban a estos fotógrafos, entre los que se encontraban los pintores David A. Siqueiros, Diego Rivera y Carlos Mérida, fue dar mayor reconocimiento al medio dentro de la cultura y las artes del país. La vuelta a una discusión de esta naturaleza cuarenta años después refleja, quizás, el limitado éxito de su iniciativa en términos institucionales.

A fines de los años setenta, la discusión se reactivó en el marco de los esfuerzos por buscar nuevos espacios para la fotografía que he mencionado, pero también en un contexto en el que uno de los bandos estaba sumamente politizado. Los defensores de la vertiente documental eran en su mayoría fotógrafos que compartían con muchos miembros de la élite intelectual y cultural de la época su simpatía por las izquierdas, así como una voluntad de militancia política y un espíritu latinoamericanista –en plena época de los movimientos revolucionarios y la guerrilla en Centroamérica–. Este último, explica Irene Barajas, era interpretado como antiimperialista, “encontrando una manera de hacerle frente a las imposiciones culturales yanquis dadas por la vecindad entre México y E.U., así como por su entrometimiento en toda Latinoamérica desde la

Revolución Cubana”.⁵⁰ Para los documentalistas la fotografía debía ser, por su aparente condición de realismo, una herramienta de denuncia social.

El otro grupo ponía en duda que el realismo fuera inherente a la foto, y abogaba por una definición más abierta de la práctica fotográfica.⁵¹ Los “documentalistas” criticaban a los “artísticos” por imitar y perseguir las actitudes de la pintura, lo que a su parecer contribuía a eliminar la autonomía e importancia social del medio; los segundos reprochaban que la fotografía documental se hubiera convertido en una moda y cuestionaban su nivel de compromiso y denuncia. No obstante, en la práctica, las diferencias entre ambos bandos parecían diluirse. Al respecto Laura González afirma:

Está claro que, en aquella época, toda conciliación entre lo documental y lo artístico de la fotografía parecía imposible, pues ambas funciones se entendían, hacia afuera, como opuestas. Sin embargo, hacia adentro, la contradicción u oposición no existía: la mayor parte de los fotógrafos documentales que en aquella época enarbolaban banderas sociales en el fondo estaban utilizando ese código para realizar fotografías de autor (i.e. artísticas). A los fotoperiodistas se les ha de considerar aparte, ya que en su mayoría no tenían una intención artística ni pretendían exhibir o publicar su fotografía como autores. La polémica entre documentación y arte, así como la defensa del realismo fotográfico como arma de denuncia, puede entenderse mejor si se recuerda el contexto político e ideológico de aquella época, marcado por la guerra de Vietnam y los movimientos universitarios de 1968.⁵²

En efecto, en la mayoría de los casos la discrepancia se dio más en el nivel discursivo que en la práctica, y ambos grupos lucharon por, y se beneficiaron de, los espacios abiertos para la foto. En ellos lo mismo participaron Graciela Iturbide, Víctor León, José Luis Neyra, Pedro Valtierra, Pedro Meyer y Lázaro Blanco (“documentalistas”) que Aníbal Angulo, Raquel Angélica Cepeda, Arnulfo L. Gamiz, Gerardo Suter, Carlos Jurado, Lourdes Grobet, Lourdes Almeida y Javier Hinojosa (“artísticos”).

⁵⁰ Irene Barajas, *Un discurso latinoamericano. La fotografía de los setenta en México. El Consejo Mexicano de Fotografía*, Tesis para obtener el grado de maestra en historia del arte, México, el autor, marzo de 2007, p.11.

⁵¹ Rodríguez hace referencia a argumentos presentados por Lázaro Blanco en 1980 y Carlos Jurado en 1984, de uno y otro bando. José Antonio Rodríguez, *op. cit.*, p.18.

⁵² Laura González, *op. cit.*, p.84.

González señala también que hubo un sector importante de fotógrafos que se convirtieron en disidentes del Consejo, en su mayoría autores que “trabajaban en propuestas formales, conceptuales o experimentales”, que formaron nuevas agrupaciones. Es el caso de *El Rollo* (Jorge Acevedo, David Maawad, Marco Antonio Cruz, Pedro Valtierra, Carlos Lamothe Silva, Javier Hinojosa, Miguel Fematt, Adolfo Patiño, Rogelio Cuéllar, Agustín Martínez Castro, Arturo Rosales, Elsa Chacaud, Gerardo Suter, Yolanda Andrade, Francisco Barriga, Armando Cristero y Lourdes Almeida) y *Fotógrafos Independientes* (Adolfo Patiño, Rubén Cárdenas Pax, Alberto Pergón, Miguel Fematt y Héctor González), que promovieron prácticas autónomas de fotografía en México.⁵³ La obra e iniciativas de estos fotógrafos deben considerarse dentro del contexto de los “grupos”, como se ha hecho ya en varios estudios,⁵⁴ pues reflejan una clara intención por salir de la tradición exclusivamente fotográfica e integrar su labor con la de las artes plásticas.

Bostelmann se hizo miembro del Consejo en 1980 y pronto se convirtió en vicepresidente. Su labor en el CMF fue muy activa, particularmente por su contribución a la formación de la joven generación de fotógrafos (como Pablo Ortiz Monasterio), pues impartió una cantidad importante de cursos donde compartió los conocimientos adquiridos durante su estancia en Alemania a fines de los años cincuenta, y su experiencia a lo largo de casi 20 años de trabajo como fotógrafo profesional. En una de las actas que hizo durante su vicepresidencia, reconoció la trascendencia del esfuerzo colectivo de aquellos años y en particular la importancia de la nueva bienal, al señalar: “1980 marca el comienzo de una década y con ella una relación diferente entre la fotografía y el Estado como promotor de la misma al realizar esta primera Bienal. La importancia de ella no radica tanto en el número de autores, ni siquiera en la calidad de la obra

⁵³ Laura González, *op. cit.* pp.90-91.

⁵⁴ El catálogo de *La era de la discrepancia* incluye una pequeña ficha sobre Fotógrafos Independientes; Itzel Vargas en su ensayo sobre los grupos en el catálogo de *Escultura en México* también.

presentada sino en la apertura que se genera ubicando al arte fotográfico nacional en su tiempo y espacio”.⁵⁵

Se dice que Bostelmann se mantuvo al margen de las discusiones y los grupos que se formaron dentro del Consejo,⁵⁶ y él mismo aseguraba, unos años antes: “no creo en grupos ni en clubs fotográficos. Hay la tendencia demasiado acentuada a la imitación de quien dirige el grupo, o de quien tiene mayor sensibilidad...”⁵⁷, como quizás podría decirse que ocurrió alrededor de Pedro Meyer en el CMF. Es interesante que, si bien Bostelmann participó en este proceso crucial en la institucionalización de la fotografía en México, como autor trabajó casi siempre de manera independiente, salvo algunas excepciones entre las que se cuenta la que me ocupa en este trabajo, sólo que su compañero no era otro fotógrafo, sino un escultor. Otra excepción importante es la de su pertenencia al Foro de Arte Contemporáneo, con artistas (pintores, escultores, fotógrafos, ilustradores) como Enrique Estrada, Olga Dondé, Tomás Parra, Arnold Belkin, Nacho López, Regelio Naranjo, entre otros, formada también en 1978. Según la reseña de una de las primeras muestras del Foro, “se trata de una organización autónoma, cuyo propósito es la búsqueda de las constantes en el proceso artístico latinoamericano...”⁵⁸ Ésta y la asociación con Sebastián confirman el interés de Bostelmann por ir más allá del ámbito de la fotografía y vincularse con el mundo de las artes plásticas.

Ciertamente no fue el único fotógrafo que manifestó esta preocupación, como otro ejemplo sobresale Lourdes Grobet, fotógrafa fundadora del CMF que desde principios de los años setenta,

⁵⁵ Enrique Bostelmann, “Tiempo y espacio de la bienal de Fotografía”, *Salón Nacional de Artes Plásticas. Sección Bienal de Fotografía*, México, INBA:SEP, 1980, p.22.

⁵⁶ Entrevista con Carlos Contreras, abril de 2013.

⁵⁷ “Enrique Bostelmann. Un fotógrafo con ideas sociales”, en *Fotoguía*. Año 1, vol 1, no 5 5 noviembre 1971, p.51.

⁵⁸ Luis Suárez, “Somoza, visto y vestido por artistas mexicanos”, suplemento a color, *Siempre*, no, 1338, 14 de febrero de 1979, s.p. En la muestra, los miembros del Foro se solidarizaron con la lucha del Frente Sandinista de Liberación Nacional en Nicaragua, satirizando al dictador Somoza, a pocos meses de que saliera del gobierno.

realizó obras sumamente experimentales, llevó a cabo acciones, instalaciones y estableció diálogos con otras disciplinas, en ocasiones mediante la colaboración.⁵⁹

En los estudios sobre fotografía mexicana, los pocos autores que han mencionado a *Estructura y biografía* lo valoran de acuerdo al contexto de las dos posturas formadas en el Consejo, como muestra del segundo, del uso artístico y experimental de la fotografía. José Antonio Rodríguez, por ejemplo, identifica a 1978 como un año crucial para entender lo que fue la fotografía de las siguientes dos décadas, y menciona al proyecto como uno de los síntomas del cambio:

...sus autores manejaron el desarrollo de un objeto (una simple cafetera) que en su uso y transformación ofrecía múltiples representaciones visuales estructuradas entre sí. Del ensayo fotográfico planteado de manera interdisciplinaria —ente las composiciones geométricas y volumétricas de Sebastián y las resoluciones fotográficas de Bostelmann— resultó una secuencia de las distintas situaciones cotidianas de irremediable destino de la cafetera (de su adquisición en una tienda de autoservicio a su oxidado olvido al lado de una vía de ferrocarril), en donde las variadas elaboraciones para su puesta en escena habían sido cuidadosamente planeadas en su construcción interdisciplinaria. Esto, evidentemente rompía con los requerimientos para la elaboración de una fotografía de “denuncia social.”⁶⁰

Por su parte, Nahela Hechevarría identifica los vínculos del proyecto con el arte objetual:

...lo objetual como tema en la fotografía tuvo un importante acontecimiento exhibitivo y editorial que marcó el incipiente cambio de la fotografía mexicana, en tanto construcción expresa del referente fotografiado: la muestra (y luego libro-catálogo publicado por la UNAM) *Estructura y Biografía de un objeto* del fotógrafo Enrique Bostelmann y el escultor Sebastián en la Galería Juan Martín de México D.F, en 1978. Esta exposición puso en el centro del debate las posibilidades de la fotografía en su relación con la escultura y el arte objetual. De hecho, el objeto “biográfico-doméstico-cotidiano” escogido por ambos artistas fue una cafetera, que diseccionaron y analizaron en busca de nuevas visiones de su estructura. La belleza y síntesis de las composiciones fotográficas de Bostelmann y la creatividad formal de los objetos de Sebastián contribuyeron a un diálogo entre el objeto tradicional como artefacto vivo, funcional, y su construcción fotográfico-escultórica. En tanto portadora de reflexiones, la cafetera se convierte en un objeto más complejo y evocador dentro de su cotidianidad y aparente vulgaridad.⁶¹

Efectivamente, *Estructura y biografía de un objeto* es ejemplo de un uso experimental de la fotografía, por ser un abierto juego con las posibilidades expresivas del medio y un ejercicio de

⁵⁹ Destaca una colaboración con Marcos Kurtycz en 1975, titulada *Hora y media*, que consistió en la presentación de tres fotomurales en la Casa del Lago, en una acción en la que su cuerpo atravesaba los lienzos blancos, escenificando la realización de un retrato fotográfico, pues se revelaba e imprimía, más no se fijaba, pues una luz prendida en el momento había velado la escena. Ver *Lourdes Grobet*, México, CONACULTA: Centro de la Imagen: Turner: Museo Universidad de Alicante: Difusión Cultural UNAM, 2005.

⁶⁰ José Antonio, *op cit.*, pp.16-17.

⁶¹ Hechevarría, *op. cit.*, pp.22-23.

“construcción” del referente fotográfico. Más adelante mostraré cómo Bostelmann defendió enérgicamente esta forma de crear y usar la fotografía, no obstante que en la misma década realizó también proyectos de incuestionable vocación documental y compromiso social. Este doble perfil en su fotografía, aunada a su falta de interés por participar en la polémica entre fotografía documental y artística, lo perfilan como un personaje que transitó entre ambas posturas e incluso las combinó, ejemplo que sirve para poner en duda que se trate de prácticas fotográficas antagónicas e irreconciliables. Para entender la posición de Bostelmann frente a la fotografía, como herramienta, lenguaje y medio de expresión, hace falta ver más allá de CMF y revisar brevemente su trayectoria hasta 1978.

Enrique empezó desde muy joven a tomar fotografías con una Adox Golf IV (6 x 6) con la que hizo sobre todo paisajes, pues era miembro de un club de exploradores. Alrededor de 1956 se afilió al Club Fotográfico de México, donde sus fotos ganaron varios concursos y consiguió apoyo para exhibir su material en Múnich, La Habana y Budapest, además de México.⁶² A los 19 años obtuvo una beca del INBA para estudiar fotografía en la Bayerische Staatslehranstalt für Photographie de Múnich (Escuela de Fotografía del Estado de Baviera) donde se formó entre 1958 y 1960, convirtiéndose en uno de los pocos fotógrafos mexicanos de su tiempo con estudios profesionales.

La escuela, fundada en 1900, había ganado reconocimiento internacional desde sus inicios por tener como profesor al célebre fotógrafo pictorialista Frank Eugene Smith. En general la institución se distinguió porque daba a sus alumnos una formación profesional de altísima calidad, que les permitía desarrollarse haciendo cualquier tipo de fotografía. En los años en que Bostelmann estuvo allá, la escuela estaba dirigida por Hanna Seewald, quien reestructuró la

⁶² Documentos del Archivo Estatal de Baviera, Múnich, Alemania. 18 de marzo de 1960. Archivos personales de los estudiantes- currículum. Traducción de Itzel Toledo.

institución y promovió la combinación del aprendizaje técnico y la experimentación, a tal grado que se decía que los alumnos realizaban “demasiadas cosas locas”.⁶³ Entre las materias que se impartían en esa época estaban fotoquímica, foto-óptica, historia de la fotografía, historia del arte, fotografía de arquitectura y reproducción, reportaje gráfico, retrato, fotografía de objeto, fotografía a color, diseño de placas, moda, fotografía creativa, teoría de la fotografía, entre otras.

En la década de 1950 había dos corrientes fotográficas vigentes en la escuela. Por un lado estaba la de la *Fotografía subjetiva*, movimiento iniciado por Otto Steinert y el grupo *fotofom* en la región de Renania durante la posguerra alemana. Este movimiento revalorizó las propuestas abstractas de los años veinte, apelando a la “personalidad creativa del fotógrafo” y buscando la experimentación formal para traducir la experiencia subjetiva en imágenes.⁶⁴ Jean-François Chevrier señala también que en el movimiento se privilegiaba constantemente la contemplación y la elaboración de poéticas, en detrimento de lo testimonial.⁶⁵ La influencia de esta agrupación en la escuela de Múnich inició alrededor de 1952 cuando, en su itinerancia, la primera exhibición del movimiento estuvo en la ciudad; se reforzó por los vínculos de algunos alumnos con el movimiento –como Peter Keetman (1916-2005)– y se consolidó cuando Rudolf Müller-Schönhausen impartió la clase de fotografía creativa. Entonces en la escuela se pusieron de moda las naturalezas muertas abstractas y las solarizaciones.⁶⁶

Por otro lado era muy fuerte también la tendencia documental, que el profesor Hans Schreiner impulsó desde su asignatura de fotorreportaje. Schreiner había fundado en 1948 el Instituto de Reportaje Gráfico con el apoyo del experto en fotoperiodismo Otto Groth, y aunque

⁶³ Ulrich Pohlmann y Rudolf Scheutle (eds.), *Lehrjahre Lichthahre. Die Münchner Fotoschule 1900-2000*, Munchen, Schirmer Mosel, 1999, p.49.

⁶⁴ André Rouillé, *La Photographie. Entre document et art contemporain*, s.l., Gallimard, 2005, pp. 3662 y 364 (la traducción es mía).

⁶⁵ Jean-François Chevrier, “Introducción (conversación con Jorge Ribalta)”, en *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007, p.110.

⁶⁶ Pohlman y Scheutle, *op cit.*, p.49.

nunca lo integró con la escuela, su actividad en la institución tuvo mucha influencia en los alumnos. A este furor de la fotografía de prensa se sumó que el luxemburgués Edward Steichen, organizador de la exposición internacional *The Family of Man*, visitó Múnich un poco antes de la muestra y manifestó su interés por incluir obras de algunos alumnos. Aún cuando Seewald no autorizó la inclusión de los trabajos, por no considerarlos adecuados, la exposición tuvo mucho impacto en los estudiantes.

Pienso que ambas vertientes tuvieron influencia en Bostelmann, pues en la gran variedad de imágenes que hizo en Alemania (paisajes, retratos, fotografías de vida cotidiana, imágenes de objetos, fotos abstractas y experimentos sin la cámara) hay aspectos de las dos. De la *fotografía subjetiva* subsisten la abstracción, la búsqueda de una subjetividad y la formación de poéticas en torno a las imágenes, y de la tendencia documental al estilo de *The family of man* quedan registros como los del álbum *Ein tag bei den weinbauern* (Un día con los vinicultores).



Fig. 4 Diversas fotografías tomadas por Bostelmann durante su estancia en Europa, ca. 1958

A su regreso a México en 1960, Enrique combinó su trabajo creativo con la práctica profesional de la fotografía industrial y publicitaria, lo que le permitió a lo largo de toda su carrera costear montajes de exposición y producciones. En esa época no había realmente un mercado para la fotografía artística, así que ésta era la salida para muchos fotógrafos como él. Fue en este ámbito que Bostelmann documentó algunos de los grandes proyectos de modernización y construcción de infraestructura, que entre las décadas de 1950 y 1970

caracterizaron al “Desarrollo estabilizador”, durante los mandatos de Adolfo Ruiz Cortinez, Adolfo López Mateos y Gustavo Díaz Ordaz. En el campo de la publicidad se convirtió en uno de los mejores fotógrafos del país, trabajando para una gran cantidad de marcas y productos.⁶⁷ Bostelmann aprovechaba siempre estos trabajos, tanto industriales como publicitarios, para explotar sus conocimientos de fotoquímica e iluminación; también para experimentar, pues hacía ejercicios personales que llegó a incluir después en exposiciones y publicaciones, en combinación con el resto de su obra. Un buen ejemplo es la serie *Homenaje a Orozco*, elaborada a partir de tomas de desechos industriales, durante una sesión fotográfica en una fábrica –como puede verse en la hoja de contactos–. La serie es interesante por sus composiciones y formas abstractas y por hacer alusión al imaginario pictórico de José Clemente Orozco.

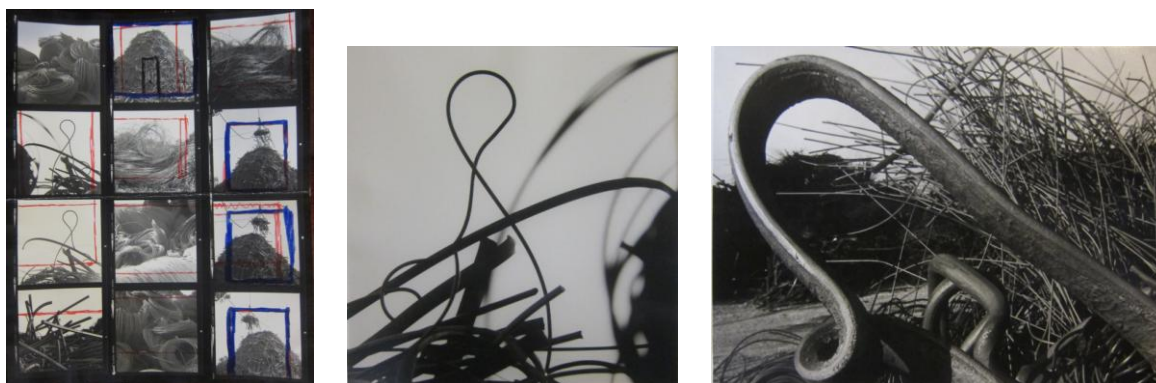


Fig. 5. Bostelmann, *Homenaje a Orozco*, 1964

De los años sesenta son algunas de las fotografías más afamadas de Bostelmann, las que realizó durante una serie de viajes por Centroamérica y el Caribe, el sur de México y después Ecuador (invitado por el artista Oswaldo Guayasamín, de quien retrató su obra), Perú y Bolivia. Al mostrar Enrique estas imágenes a su amigo Rodrigo Asturias, que trabajaba en la editorial Siglo XXI, éste sugirió hacer con ellas una publicación; a su entonces director Miguel Ángel Asturias le gustó la idea, así que se hizo una selección de 170 imágenes para conformar el

⁶⁷ En este ámbito conoció a Arnho Brehme, con quien desarrolló una buena amistad.

fotolibro *América. Un viaje a través de la injusticia*, que prologó Carlos Fuentes.⁶⁸ Esto, en su época, le valió a Bostelmann ser catalogado dentro del grupo de “fotógrafos documentales”.⁶⁹

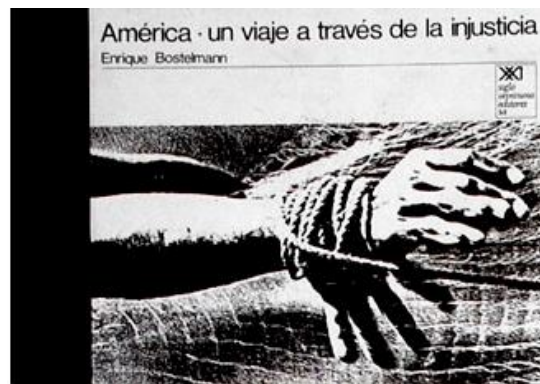


Fig. 6 Bostelmann, *América: Un viaje a través de la injusticia*, 1970

Bostelmann fue también un fotógrafo politizado y latinoamericanista. A tono con los argumentos que los documentalistas defenderían en el Coloquio de 1978, Bostelmann afirmó en 1971: “En México, como en otros países de habla hispana, los contrastes son muchos, la miseria es grande. Creo que una de las funciones del fotógrafo latinoamericano es expresar ese ambiente...”,⁷⁰ y en otra ocasión aseguró: “...la fotografía es la única objetiva, la más creíble e impactante. Así que cumple una función social”.⁷¹ Si bien Enrique no abandonó nunca este tipo de preocupaciones sociales como fotógrafo –un buen ejemplo de esto es la serie *Juan de la mancha* de 1985 sobre un barrio marginado de la ciudad de México–, sí transitó hacia una visión más abierta sobre las posibilidades expresivas de la fotografía. Para valorar *América. Un viaje a través de la injusticia* en toda su complejidad, no hay que perder de vista su origen como una especie de bitácora de viaje, ni el hecho de que su carácter documental y su fortuna crítica en el

⁶⁸ Enrique Bostelmann, *América. Un viaje a través de la injusticia*, México, Siglo XXI, 1970.

⁶⁹ Miguel Ángel Yáñez Polo lo ubica en una lista de “fotógrafos documentalistas antropológicos latinoamericanos contemporáneos” junto con Pablo Ortiz Monasterio, Mariana Yampolsky, Graciela Iturbide y Nacho López. Ver Luis Ortiz Lara (coord.), *Fotografía latinoamericana. Tendencias actuales*, s.l., Universidad Hispanoamericana Sta. María de la Rabida, 1991.

⁷⁰ “Enrique Bostelmann. Un fotógrafo con ideas sociales...*op. cit.*, p.50.

⁷¹ “Enrique Bostelmann. Viaje a través de la luz”, por Luis Carlos Emerich, fotocopia sin fuente identificada. Es interesante la similitud con los discursos de Pedro Meyer durante el primer coloquio.

contexto de los politizados años setenta, proceden principalmente del título y del texto de Fuentes, ambos resultados de una construcción *a posteriori* y no de una concepción premeditada.

En el fotolibro, la mayoría de las imágenes son retratos de personajes en zonas rurales, que reflejan el impacto que tuvo en Bostelmann la pobreza y las condiciones de trabajo en aquellas regiones. Pero llama la atención que estas imágenes poseen también un fuerte componente estético, ya sea por su encuadre, composición o iluminación. Otra característica formal que sobresale en la publicación fue el uso de huecograbado, mediante el cual algunas fotografías fueron llevadas al altocontraste, generando un estilo similar al del diseño gráfico de la época.



Fig. 7 Bostelmann, fotografías del libro *América: un viaje a través de la injusticia*, ca. 1970.

Este conjunto de fotografías me parece un claro ejemplo de cómo lo documental y lo artístico no resultan elementos contrarios ni excluyentes en una misma serie. Bostelmann mostró a partir de ellas su preocupación por las condiciones sociales y económicas de los habitantes de diversos países de Latinoamérica, pero también creó imágenes abstractas, retrató objetos, experimentó formalmente con el medio e incluso exhibió estos materiales en un museo de arte. *El paisaje del hombre* de 1973 fue una de las primeras exhibiciones fotográficas montadas en el Museo de Arte Moderno,⁷² donde presentó imágenes de *América* y otras tomas de sus viajes no publicadas en el libro. En esta exposición, el fotógrafo se encargó parcialmente de la curaduría y montaje, pues su amigo y director del museo, Fernando Gamboa, se encontraba fuera del país.

⁷² El que se tratara de una de las primeras y pocas exposiciones de fotografía se prueba por el hecho de que un visitante de la muestra dejó en el cuadernillo de notas de la exposición un comentario manifestando su enojo porque estuviera Bostelmann y no Ansel Adams en el MAM. Archivo Enrique Bostelmann.



Fig. 8 Bostelmann, *La espera*, 1965; *Llantas*, ca. 1960.

Para la exposición *La piel de las aguas* organizada en la Galería José María Velasco en 1974, Bostelmann tomó alrededor de 3000 imágenes ex profeso en los lavaderos naturales de aguas termales de la comunidad de Comanjilla, Guanajuato. El fotógrafo buscó un equilibrio entre el registro de las actividades humanas (de las lavanderas y sus hijos) y exploraciones formales a partir de telas de colores, agua, luz, árboles y cactáceas. Este proyecto es un ejemplo de cómo Bostelmann, a diferencia de la mayoría de sus colegas, empezó a incorporar fotografía a color en su trabajo artístico, la cual pensaba más apropiada para representar objetos, texturas y formas. En color, decía, “... prefiero no tomar temas humanos. Trato de hacer vivir el color por sí mismo”.⁷³ Del proyecto llama aún más la atención el montaje en la galería del barrio de Peralvillo, con ramas, piedras, tendederos con ropa y fotografías colgadas e incluso música, una verdadera “ambientación fotográfica”, según el propio título de la muestra, poco común en el ámbito de las exposiciones fotográficas de la época.⁷⁴ En este sentido debo señalar nuevamente

⁷³ Entrevista a Enrique Bostelmann en *Fotografía*, no. 5, 5 noviembre 1971, p.50

⁷⁴ Otro tipo de innovación, en cuanto a las exposiciones fotográficas de la época se refiere, fueron las muestras itinerantes callejeras organizadas por el grupo de Fotógrafos Independientes hacia 1977, pero en ellas se exhibía sólo material fotográfico. Bostelmann creó todo un entorno alrededor del tema de los lavaderos, con objetos diversos y tendederos, que podría definirse en términos de arte objeto, instalación o ambiente.

como excepción el caso de Lourdes Grobet en muestras como *Serendípiti* (1970) y *A la mesa* (1973).⁷⁵

En 1976 Bostelman mostró su actitud más atrevida ante las posibilidades expresivas de la imagen fotográfica, en la exposición *Fotomorfosis*, organizada en la Galería José Clemente Orozco. Ahí, el autor hizo gala de una gran experimentación con el medio y de ciertos coqueteos con otras disciplinas artísticas. Para mostrar sus imágenes, la mayoría de las cuales eran abstractas, el fotógrafo buscó soportes, formatos y diseños innovadores: fotomontajes, fotomurales, fotos impresas con serigrafía,⁷⁶ secuencias fotográficas y piezas con bases tridimensionales. Se trató de un verdadero esfuerzo por trasmutar la naturaleza de la imagen fotográfica, bautizado con un elocuente y atinado título. En una entrevista que le hicieron unos meses antes de la inauguración de la exposición, Enrique se preguntaba:

¿Por qué limitar las técnicas de expresión? ¿Por qué no buscar nuevas posibilidades si la fotografía es un arte que apenas florece, que apenas empieza a tener auge? ¿Por qué no romper las barreras y usar foto-pintura, foto-escultura, foto cinética? No hay que encerrarse en la llamada “forma honesta”. Lo honesto está en el punto de que se parte [...] si el arte es artificio que trata de copiar una realidad, ¿por qué no exponer o crear cada quien su propia realidad? Finalmente, cada fotografía crea su propia realidad.⁷⁷

A este tipo de exhortaciones me refería cuando hablaba de la defensa enérgica que hizo Bostelmann de la fotografía como un arte y un espacio para la libre creación, que contrastan con las afirmaciones que hacía hacia 1971. Estas palabras eran además un posicionamiento claro contra la acotación de la práctica fotográfica a un solo modelo, contra el establecimiento de límites y normas. Es así que, dos años antes del debate más encarnizado entre sus colegas en el Primer Coloquio de Fotografía, Enrique había hecho ya series documentales y experimentales, y se rehusaba a aceptar el dominio de una sobre la otra. Su concepción del realismo fotográfico

⁷⁵ La primera, de la Galería Misrachi, fue una propuesta de ambientación para “adentrarse en el ser humano”, la foto tamaño mural de un hombre partida a la mitad era la entrada, había también proyecciones. En *A la mesa* exhibió fotos en diversos formatos y tamaños sobre los alimentos y su transformación al comerlos. *Lourdes...op.cit.*

⁷⁶ Otro fotógrafo que experimentó con la serigrafía fue Carlos Jurado, en imágenes como *Muchacha pensando en leones* de 1976.

⁷⁷ Víctor M. Juárez, “Cada fotografía crea su propia realidad: Bostelmann, *Excélsior* 10-b, miércoles 19 de Mayo de 1976, p.?”

como algo que puede construirse de manera personal y la invitación a la interdisciplina permiten entender proyectos tan experimentales como los que desarrolló en los años setenta.

Del proyecto *Fotomorfosis* sobresale también el uso de materiales novedosos para la impresión fotográfica. En la pieza *La ola*, una superposición de dos interpositivos llevados al alto contraste fue impresa sobre kodalith, una especie de acrílico translúcido con el que Bostelmann buscó emular el movimiento del agua, mediante un juego con la proyección de la luz sobre el muro en el espacio exhibitivo.

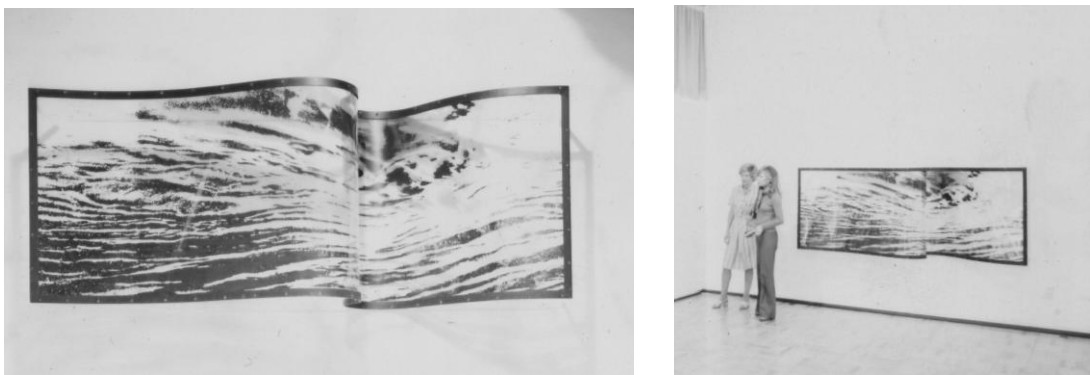


Fig. 9 Bostelmann, *La ola*, 1976

La intención de superar los límites del formato tradicional de la fotografía, fue llevada al límite en algunos experimentos que el fotógrafo hizo con soportes volumétricos, que considero verdaderas incursiones en el campo de la escultura, tema primordial para esta investigación. Identifico varios tipos de indagaciones en lo escultórico, primero aquélla en la que, mediante el uso de soportes tridimensionales, Bostelmann creó nuevas composiciones fotográficas, una clase de fotomontajes en los que el volumen afecta e intensifica las formas o el sentido de la imagen. De esto son buenos ejemplos las piezas *Improfundis*, cuyo armazón emula a la arquitectura, pues permite percibir la profundidad entre las arquivoltas de un arco; o *La casa divina*, que sugiere un espacio imposible en un juego con la arquitectura, el suelo y un personaje al fondo.



Fig. 10 Bostelmann, *Improfundis*, 1976; *La casa divina*, 1976

Quizás el mejor ejemplo de esto sea *Caos vial*, también titulada *Con un nudo en la garganta* –aunque es de 1979–, ya que por medio de su ensamblaje volumétrico genera una crítica a los efectos del crecimiento urbano tras la construcción de los nuevos ejes viales. La pieza, que formó parte de la exposición *Suicidio o muerte al natural* en que Bostelmann sugería de varias maneras la idea de la muerte de la Ciudad de México, es para Daniel Garza Usabiaga muestra de la influencia que tuvo en el fotógrafo el cinetismo y el arte perceptual desarrollados en México entre los años sesenta y setenta, pues en ella como en otras de sus piezas “recurre a ciertas tomas y ángulos que recuerdan este tipo de soluciones plásticas”.⁷⁸ La cercanía de Bostelmann con artistas afines a estas corrientes, como Mathias Goeritz, Francisco Moyao, Hersua, Ernesto Mallard, Federico Silva y el mismo Sebastián, confirma esta proclividad, también lo hace la invitación, citada líneas arriba, a la “foto-pintura, foto-escultura, foto cinética”. Existen otras obras que demuestran esta afinidad con el cinetismo como una serie, aparentemente de fotogramas, que Bostelmann hizo en los años sesenta para una campaña publicitaria de la empresa de electrónica Philips, así como una escultura lumínica de *Fotomorfosis*, elaborada a partir de fotografías de bailarines en movimiento, y quizás también *La ola misma*.

⁷⁸ Daniel Garza Usabiaga, “Cinetismo en México durante la década de los setenta”, en *Cinetismo. Movimiento y transformación en el arte de los 60 y 70*, México, MAM: CONACULTA, 2012, p. 93.

Sin embargo, las indagaciones en lo escultórico no se quedaron ahí, la propuesta más radical fue de hecho la realización de una escultura de cerca de dos metros de alto. La estructura de esta pieza, más que servir como soporte de la fotografía y generar una nueva composición, como en los casos anteriores, convirtió en cuerpos volumétricos las líneas y formas de una imagen fotográfica bidimensional. Me refiero una obra creada a partir de una fotografía en la que se refleja un puente de madera sobre el agua, sobre cuyo armazón negro, Bostelmann colocó como generando ecos, reproducciones y fragmentos de la misma foto.



Fig. 11 Bostelmann, *El puente*, 1976 y escultura sin título, 1976.

Los soportes tridimensionales no eran algo que se hubiera visto mucho en la fotografía de la época. Javier Hinojosa utilizó volumen como parte de sus búsquedas como parte del Taller de la luz en los años ochenta. José Antonio Rodríguez explica que la conversión de la foto en objeto y los armados volumétricos se volvieron estrategias usuales hacia mediados de los años noventa, una tendencia que se desarrolló de manera paralela a la autorrepresentación fotográfica.⁷⁹

Las propuestas que Enrique hizo en *Fotomorfosis* llevaron a su amigo Mathias Goeritz a decir: “Bostelmann es un artista en cuya obra se percibe una lucha ininterrumpida en contra de las limitaciones de la herramienta con la cual trabaja..”. Por su parte, Sebastián reflexionaba: “es muy posible que el público inicie una nueva controversia para definir la obra de Bostelmann.

⁷⁹ José Antonio, *op. cit.*, p.25. José Antonio habla de la octava bienal, pero me parecen más parecidas a lo que hacía Bostelmann algunas de las propuestas para la séptima bienal, como las de Rosalba Pego y Antonio Tirocchi, Magdalena Martínez, Timothy Nash, Manuel Zavala y Alonso, Miguel Ángel Corona. Ver *Séptima bienal de fotografía*, 1995, México, Centro de la Imagen:INBA, 1995. En línea: http://issuu.com/c_imagen/docs/bienal_7

Arte objeto, arte-concepto, no-arte serán las categorías que entrarán en la polémica. Por supuesto que esa polémica no surgirá si no existe en la obra de Enrique Bostelmann, esa condición novedosa que conduce a nuevos enfoques del arte fotográfico”.⁸⁰ El crítico y curador venezolano Roberto Guevara escribió asimismo, después de la itinerancia de la muestra por su país:

En verdad, el título es sumamente sugestivo. Literalmente esta invención etimológica pudiera significar la transformación de la foto: pero foto es luz. Así que este sentido de transmutación de la foto, común a la escultura y a ciertas experiencias de la muestra, es una demostración de nuestra primera convicción: la expansión de todos los medios creadores, como fenómeno del siglo. Los desnudos de Bostelmann, apuntados por una luz moldeadora y sutil, estarían brindando el ejemplo más preciso de la fotomorfosis, aún cuando es evidente que el artista extiende el significado a toda la muestra...⁸¹

Me he explayado en la descripción de lo que fue *Fotomorfosis* porque considero que es fundamental para considerar la contribución de Bostelmann a *Estructura y biografía de un objeto*, ya que antecede algunas de las experimentaciones presentes en aquella colaboración, principalmente aquellas alrededor de la relación entre fotografía y escultura.

Como decía algunas páginas atrás, la fotografía de Enrique Bostelmann fue sumamente versátil y es notable la profundidad y seriedad con la que se desarrolló en cada uno de los ámbitos en donde trabajó, que a mi forma de ver son principalmente tres: a) aquel generado por el gremio de los fotógrafos, cuyo espacio de acción fueron las galerías, revistas, agrupaciones e instituciones especializadas en fotografía; b) el mundo de las artes plásticas, pues Enrique compartió inquietudes plásticas con pintores, escultores y grabadores, a muchos de los cuales, como a Sebastián, conoció porque hacía fotografía de registro de su obra, lo que quizás provocó que tuviera una sensibilidad particular; y c) el contexto de los encargos fotográficos, en el que incluyo la fotografía comercial, publicitaria e industrial. Estos tres ámbitos se encuentran entremezclados en la producción de Bostelmann y en los tres destacó por su absoluto manejo de

⁸⁰ Ambas afirmaciones aparecieron en el catálogo de la muestra.

⁸¹ Roberto Guevara, “Fotomorfosis. Proceso y creación de un medio”, *Artes plásticas, El Nacional*, 24 de enero de 1978, s.p.

la técnica fotográfica, que siempre le dio oportunidad de ser innovador y experimental. En su obra conviven entonces, sin entrar en conflicto, diferentes visiones de la práctica fotográfica.

Evidentemente, el ámbito de la fotografía de Bostelmann que más interesa para este ensayo es el segundo, pues *Estructura y biografía de un objeto* fue un ejercicio de colaboración entre dos disciplinas a partir del cual pueden establecerse vínculos con otros movimientos de las artes plásticas de la época. Bostelmann, como bien lo percibió Juan Acha en 1978, fue sensible a muchas manifestaciones de su época:

Estamos ante las búsquedas emprendidas por un artista, cuya visión capta con acierto los problemas artísticos de nuestro tiempo y el papel que en ellos le toca desempeñar a la fotografía. Pero no solamente las capta: las siente, medita y se aboca a ellos, hasta ir más allá de la fotografía como un objeto de arte que fragmenta y fija la realidad en una imagen. En un esfuerzo de síntesis, diríamos que toma el camino contrario al de una gran mayoría de artistas fotógrafos...⁸²

Durante los años setenta, las tentativas de Bostelmann por superar los límites de su herramienta de trabajo lo pusieron en conflicto frecuentemente con la actividad de sus colegas, sobre todo con el grupo de los documentalistas más politizados. En esos años confesaba: “a veces me siento solitario ante mis compañeros fotógrafos que no ven estas posibilidades de usar la fotografía más allá de la imagen, la luz, la relación de color, para llegar a la relación de ideas con las cosas y la realidad”.⁸³ Y ciertamente fueron poco comunes en la fotografía mexicana de la época los proyectos interdisciplinarios, el uso de soportes tridimensionales y otras formas de experimentación, fuera de la experiencia de los fotógrafos que se integraron a los grupos.

⁸² Juan Acha en un manuscrito conservado en el archivo de Enrique Bostelmann firmado en 1978.

⁸³ “Viaje a través de la luz”, *op. cit.*, s.p.

Sebastián y la escultura en los años setenta

En el contexto de la producción escultórica en México, *Estructura y biografía de un objeto* surgió también en una década de cambio, redefinición y apertura, marcada primordialmente por las búsquedas de nuevas posibilidades en el manejo del espacio, a partir de diversas relaciones entre escultura y arquitectura, proyectos de arte público y ambientaciones. Muchas de estas transformaciones se observaron desde fines de la Segunda Guerra Mundial en el ámbito internacional cuando, a decir de Andrew Causey, quedó claro que “escultura” no había sido hasta entonces un concepto estable. Otros fenómenos identificados por el autor en la escultura mundial fueron la recuperación de referencias y estrategias de otras disciplinas, la incorporación de objetos de la vida cotidiana y la consecuente problematización de la relación entre arte y vida,⁸⁴ algunos de los cuales podrían ser útiles para pensar mi objeto de estudio.

En México, gran parte de las manifestaciones de la época se realizaron mediante el lenguaje y a partir de los propósitos teóricos y formales del movimiento de abstracción conocido como “Geometrismo Mexicano”, del que Sebastián ha sido uno de los principales exponentes, junto con artistas como Arnaldo Coen, Juan Luis Díaz, Helen Escobedo, Hersúa, Ernesto Mallard, Francisco Moyao, Ricardo Raegazzoni, entre otros.

Aunque este no es el lugar para definir dicha corriente, hay que decir que el Geometrismo en México fue resultado tanto de la asimilación de tendencias de Europa, Estados Unidos y Sudamérica –como el Cinetismo, el arte Op, Concreto y Neoconcreto–, como del desarrollo de planteamientos formales locales –con antecedentes en la obra de Gunther Gerzso, Carlos Mérida

⁸⁴ Andrew Causey, *Sculpture since 1945. Oxford History of Art*, Oxford: New York, Oxford University Press, 1998. p.7, la traducción es mía.

y Mathias Goeritz⁸⁵, proceso que dio lugar a un movimiento nuevo. Juan Acha señala que la aparición “tardía” –pues si en otros lugares del mundo tendencias similares se desarrollaron desde los años cincuenta, aquí aparecieron hasta mediados de los 60 y más bien en los 70–⁸⁶ del Geometrismo en México distaba de “imitaciones o remedos falsamente actualizadores... [pues apareció] para responder a necesidades locales; las cuales propiamente eran de su comunidad artística. El Geometrismo iba contra el emocionalismo imperante porque algunos artistas necesitaban hacer hincapié en la producción artística razonada”.⁸⁷ Esta asunción del Geometrismo como una reacción contra lo “subjetivo” e “irracional” del periodo artístico anterior, es decir, contra el Muralismo, se encuentra también en interpretaciones que los propios artistas, como el mismo Sebastián, han hecho sobre el movimiento.⁸⁸

El Geometrismo escultórico se consolidó en México hacia fines de los años setenta, a partir de momentos clave como la exposición en el MAM (1976) o la construcción del Espacio Escultórico (1979). Fue entonces cuando, a decir de Cuauhtémoc Medina, tuvo lugar “la sedimentación de las búsquedas presentes en la obra de Hersúa, la asunción de la escultura como agente; una práctica del arte urbano ya no como monumento, sino como escenario transitable,

⁸⁵ Goeritz tuvo especial relevancia en la orientación de la escultura hacia lo público, lo arquitectónico y monumental. Como introductor de prácticas del exterior y adelantado a su tiempo, había desarrollado muchas de las propuestas que se realizaron en los años setenta desde 1953, con su “Manifiesto de Arquitectura Emocional” y la construcción del Museo del Eco, o 1968, con el proyecto de la Ruta de la Amistad.

⁸⁶ Osvaldo Sánchez señala que para entender el éxito del geometrismo hay que considerar que se instaló “sobre la plataforma estética e ideológica del boom petrolero, capaz de pagar el sueño modernizador del Estado...” Osvaldo Sánchez, “A propósito de aquel libro de Schwitters. Notas sobre la abstracción en México”, en *México abstracto. La realidad de las formas*, México: Islas Canarias, Museo de Arte Moderno/INBA: Centro de Arte La Regenta, 2008, p.18.

⁸⁷ Acha, *Las culturas... op. cit.*, p.178.

⁸⁸ Ver Sebastián, “Los geometristas mexicanos, la vocación constructiva, la auténtica escuela mexicana de escultura y el futuro de la geometría”, en Magdalena Zavala (coord.), *Escultura mexicana. De la academia a la instalación*, México, INBA: Landucci, 2000.

con lo cual se cumplía la ambición de Goeritz por hacer de la escultura un símbolo originador de la sociedad.⁸⁹

Si bien la escultura pública ha sido el ámbito más usual en la producción geométrica de Sebastián, la consideración de *Estructura y biografía de un objeto* requiere poner atención en algunas de sus piezas y reflexiones más tempranas; en el vínculo que a través de la geometría estableció entre el arte y la ciencia; y en el desarrollo de una forma de trabajo particular. Para este propósito encuentro de gran utilidad partir de una idea amplia de Geometrismo en el sentido en que Ida Rodríguez Prampolini, en su tiempo, y Cuauhtémoc Medina más recientemente lo han entendido, en donde lo “geométrico no es un mero dato visual, sino la presentación concreta de series, estructuras, combinatorias y progresiones lógicas, creación técnica y artificial”.⁹⁰

Este enfoque permitirá apreciar las piezas elaboradas por Sebastián para *Estructura y biografía* en toda su complejidad, pues si bien la mayoría no parecerían esculturas en términos estrictos, son bocetos, ejercicios bidimensionales e ilustraciones con algunos elementos volumétricos, que dan cuenta de sistemas constructivos propios de la escultura de Sebastián; series en las que las formas de la tetera evolucionan. Son, en pocas palabras, una especie de estudios para la escultura, o, como veremos adelante, ejercicios autorreferenciales que reflexionan sobre las estrategias de representación de la escultura. Para entender el origen de estas búsquedas formales indagaré brevemente en la carrera artística del escultor.

Sebastián llegó a la Ciudad de México en 1964, inició estudios en la Academia de San Carlos y se convirtió en un artista muy activo desde la segunda mitad de la década de 1960. Su

⁸⁹ Cuauhtémoc Medina, *op. cit.*, p.123. Antes, Juan Acha usó el término de “transitable”, al referirse al entonces recién inaugurado Espacio Escultórico, ubicando el origen de este tipo de escultura en la década de 1950. El autor definía este concepto como una transformación de la escultura en su búsqueda por un mayor acercamiento al espacio real, y de la cual podía hacerse una lectura corporal y no solo visual. Destaca también el sentido del tiempo y una experiencia más cercana a la utilización biológica del espacio. Juan Acha, “Otra escultura transitable en México”, *Hersúa. Obras. Persona. Esculturas. Sociedad*, México, UNAM, 1983, pp.186-187.

⁹⁰ Medina, *op. cit.*, p.126

primera exposición individual fue en 1968 y sus principales exhibiciones de la época fueron *Desplegables* (1970), *Homenaje a los cinco cuerpos regulares* (1974), *El cubo, estructuras articuladas, pinturas y grabados* (1976) y *Escultura íntima* (1977). Desde 1966 formó parte de grupos y muestras colectivas, como mencioné al principio del capítulo, entre las que destacan Arte otro (1968), la *VI Bienal de París* (1969), el Salón Independiente (1969), *El geometrismo mexicano, una tendencia actual* (1976), *Arte correo* (1977) y *El libro objeto* (1978).⁹¹ En 1968 se convirtió en asistente de Goeritz, quien sin duda fue una influencia fundamental para él.⁹²

Uno de los ejemplos más importantes de su primera etapa creativa son las pequeñas estructuras de papel y cartón que hizo en 1966 y que llamó “desplegables” o “transformables”, con los que llevó a la práctica su propuesta de la escultura como un conjunto de formas indeterminadas, que se generan a partir del movimiento y la transformación. En ellas es muy clara la influencia de la artista neoconcreta brasileña Lygia Clark, sólo que a diferencia de ella, el mexicano añadió color a sus piezas. Estos desplegados podrían pensarse también como la base de lo que Ida Rodríguez identificó como su sistema de trabajo: “El método ordenador y constructivo de Sebastián consiste en trabajar sus cuerpos por medio de dobleces”.⁹³

Estas didácticas figuras son asimismo la razón de que Sebastián comenzara a interesarse por el estudio de las ciencias exactas. En una de sus colaboraciones para *Leonardo*, que como he dicho fue el órgano de expresión de los artistas ligados a la ciencia y la tecnología, Sebastián confesó sobre los transformables: “...fueron los responsables de que mi atención se dirigiera a la

⁹¹ *Currículum vitae* de Sebastián En línea:

http://www.museocjv.com/sebastian%20biografia_archivos/SebastianMCJV.pdf [revisado por última vez el 8 de octubre de 2013]

⁹² En su último libro sobre Mathias Goeritz, Daniel Garza indaga sobre los significados de su noción de lo emocional, explicando que algunos casos se corresponde con la idea de lo sublime del romanticismo alemán y en otra etapa de su obra se corresponde con una serie de mensajes de carácter espiritual. Sebastián en muchas ocasiones usó la idea de lo “emocional” y se ha sugerido la definición de su obra como “escultura emocional” pero falta analizar cómo lo influyó este concepto y cuál fue su desarrollo personal en su obra.

⁹³ Ida Rodríguez Prampolini, *Sebastián. Un ensayo de arte contemporáneo*, México, UNAM, 1981, p.54.

rama de la geometría llamada topología. Me puse a leer sobre espacios topológicos con la esperanza de encontrar algo que sirviera a mi arte”.⁹⁴ En efecto, Ida Rodríguez afirma que tuvieron gran impacto en Sebastián las lecturas de textos de geometría como los del renacentista Piero della Francesca: *De prospectiva pingendi* y *Los cinco cuerpos regulares*, que conoció a través de Luca Pacioli y su *De la divina proporción*.⁹⁵ En esa época, el escultor estaba a la vanguardia del conocimiento científico como lo demuestra su *Estrella* de 1976, la cual está compuesta a partir del principio del fractal (formas que se repiten y contienen a la vez), concepto que había sido planteado por Benoît Mandelbrot apenas un año antes.⁹⁶

Ciertamente la obra de Sebastián está atravesada por su interés en la ciencia, y él mismo se asumía como un investigador. De hecho se trata de una postura que compartió con Manuel Felguérez, Federico Silva y Helen Escobedo, también ligados al geometrismo, movimiento que a decir de Cuauhtémoc Medina “marca la búsqueda de un nuevo estatuto para el artista local: la ambición pública, pero también de orden práctico, de ser visto como investigador”.⁹⁷ Este afán se cumplió, pues varios de estos artistas fueron contratados como investigadores en la Universidad tras la elaboración del Espacio Escultórico.⁹⁸

⁹⁴ Apud. Ida Rodríguez, *op. cit.*, p. 25. Ver “My transformable Structures Based on Moebius Strip”, *Leonardo*, vol. 8, no. 2, Pergamon Press, England, 1975.

⁹⁵ *Ibid.*, p.27.

⁹⁶ María Josefa Ortiz, “Sebastián”, en *México abstracto. La realidad de las formas*, México, INBA, 2008, p.92.

⁹⁷ Cuauhtémoc Medina, “Sistemas (más allá del llamado “geometrismo mexicano””, en *La... op. cit.*, p. 122.

⁹⁸ En 1977 Gastón García Cantú, director de Difusión Cultural, invitó a Felguérez y Silva a integrarse como investigadores de la Coordinación de Humanidades, después de haber sido expulsados de la ENAP como profesores. Después, cuando Jorge Carpizo se convirtió ese año en coordinador de Humanidades, promovió que ellos mismos pasaran al Instituto de Investigaciones Estéticas, lo cual sólo sucedió con Felguérez. En 1978 Silva, aún en Humanidades, propuso a Carpizo la realización del Espacio Escultórico con un equipo de artistas ya vinculados de diversas formas a la UNAM. En esta coyuntura, Sebastián, Escobedo y Hersúa se sumaron a Silva como investigadores asociados tipo “C” de tiempo completo, también en esa Coordinación, información que puede corroborarse en: *La investigación en los institutos y centros de humanidades 1929-1979*, volumen IV, México, UNAM-Dirección General de Publicaciones, 1979, pp.11-20; “Federico Silva en la casa del Lago”. Entrevista con Estela Alcántara, en *Los Universitarios*, no. 005, revista bimestral, febrero de 2001, p.53. y Federico Silva, *Cuadernos de Amaxac en la fábrica de la Estrella Tlaxcla*, México, Grupo Editorial Gudiño Cicero, 2006.

Muchos de los proyectos escultóricos de Sebastián incluían en su presentación un texto que funciona como explicación o evidencia del proceso de investigación que les dio origen, lo cual añade a las piezas un carácter didáctico o casi lúdico, como señaló Rodríguez Prampolini, y que por otro lado es también muestra de la intervención del artista en la fortuna y comprensión de su obra. Quizá esa sea la naturaleza del texto de *Estructura y biografía de un objeto*, que de alguna manera explica la teoría de los objetos, aún cuando no hace mención explícita de su uso de las ideas de Moles.

Sebastián escribió textos como “Los cinco cuerpos regulares” que a la vez recupera el tema de estudio de Piero della Francesca y acompaña una exposición homónima que se exhibió en 1974. En este escrito el escultor describe brevemente lo que conoce como su “sistema de articulaciones”, similar al utilizado en los “desplegables”, el cual se manifiesta en tres diferentes “fases formales”: las estructuras articuladas (los cuerpos volumétricos en sí), los diagramas (“memoria gráfica de las articulaciones y los volúmenes”) y las estructuras estáticas (“Maximización de algunos momentos de las estructuras articuladas” o “la concepción tridimensional de los diagramas planos”).⁹⁹

Algunas de sus obras pueden interpretarse incluso como procesos de investigación en sí mismos, pruebas y variaciones de formas, teorías y sistemas constructivos. En muchas de ellas el escultor mostró su interés por descubrir las estructuras internas de los objetos, así como las formas y figuras que los componían. Sobre esto, Ida Rodríguez se preguntaba: “¿Tiene sentido inventar un objeto para después investigar cuáles son sus propiedades?”, respondiéndose a continuación, “...muchos objetos de Sebastián parecieran obedecer a este candoroso desinterés”. Al respecto Sebastián afirmó: “Los estudios que he realizado hasta la fecha han estado regidos por esta preocupación que es el conocimiento de las estructuras, con la intención final de

⁹⁹ Documentos reproducidos en Ida Rodríguez, *op. cit.*, p.147.

descubrir (para los demás) la armonía de tensiones que se encuentra en cada estructura y por tanto la enorme riqueza de posibilidades que esas relaciones estructurales pueden proporcionar a las nuevas concepciones urbanas”.¹⁰⁰ Una vez que llegemos al análisis de las piezas que Sebastián realizó para *Estructura y biografía* estas palabras harán eco, aunque referidas al estudio de un objeto concreto en lugar de las concepciones urbanas.

Para considerar *Estructura y biografía de un objeto* en el ámbito de la escultura de los años setenta y situar el proyecto con respecto a la producción de Sebastián, habría que empezar por decir que se trata de un proyecto singular especialmente por su temática. Si bien algunas de las piezas que hizo responden a sus indagaciones como artista geométrico, el proyecto de la cafetera no debe asimilarse únicamente al geometrismo. Para este proyecto el escultor hizo algo que quizás no había hecho antes, analizar la composición geométrica y topológica de un objeto ya existente, un objeto, además, producido de manera industrial. Si antes había analizado las formas puras, o los objetos que él mismo inventaba, ésta fue una incursión en lo que Moles llamaba “el universo de los objetos”. La serie resulta también novedosa por ser un intento de llevar a la práctica una serie de propuestas teóricas de un autor más cercano a las ciencias sociales, la comunicación y las humanidades, que a las ciencias duras.

En el ámbito de la historia del arte en México, se han hecho pocos análisis profundos, sistemáticos y críticos de la obra de Sebastián. El estudio más estructurado me parece aún en la actualidad, el que Ida Rodríguez Prampolini publicó en 1980, aún cuando por su fecha de aparición considera sólo parte de la amplia producción del escultor.¹⁰¹

¹⁰⁰ Sebastián, “El espacio urbano”, en *Ibid.*, p.144.

¹⁰¹ Aunque su temprana publicación impide que tenga una consideración más completa de la obra de este artista aún activo. La compilación de textos de *Sebastián ante la crítica* reúne sólo panegíricos y textos muy descriptivos, dejando fuera textos que verdaderamente criticaron a Sebastián.

En la historiografía de la escultura son casi inexistentes las referencias al proyecto de la cafetera, quizás porque no se valoró como un trabajo propiamente escultórico. Una de las pocas menciones hechas al proyecto proviene justamente del ensayo de Rodríguez, quien al declarar que el verdadero valor de la obra de Sebastián se encuentra, más que en el arte, en el diseño y la artesanía –en el sentido en que la Bauhaus intentó reivindicarla, “devolviendo a la creación la humanidad innata en la que se finca el trabajo artesanal”–,¹⁰² lo acusa de caer en una práctica de “las vanguardias por las vanguardias”. Para demostrar esto Rodríguez puso cuatro ejemplos, con una cierto rechazo por el arte de esos años: la participación de Sebastián en el Salón Independiente (1970), cuya acción describe como haber rescatado periódicos del basurero para amontonarlos; su propuesta de la *Escultura invisible más grande del mundo* (1971); el *Arte correo* (1977) y *Estructura y biografía de un objeto*.

En esta descalificación, Rodríguez enlista proyectos de muy diversa índole, por lo que es difícil discernir qué entendía por las “vanguardias por las vanguardias”. Sospecho que la autora, así como otros que escribían sobre las exposiciones escultóricas del momento, desconocían el planteamiento teórico detrás de esta colaboración con Bostelmann, por lo que pusieron poca atención en sus propuestas en torno a la serie; la representación de un objeto; la combinación de discursos disciplinares, el papel de los objetos en la vida cotidiana; su función en la comunicación; así como la reflexión sobre el lenguaje.

La integración de dos disciplinas

Para hacer el análisis y descripción formal de las 33 piezas buscaré respetar la naturaleza fragmentaria del proyecto. Éste se encuentra dividido en tres partes: el primer tercio que llamaré

¹⁰² Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, p.39.

“fotográfico”, realizado solamente por Bostelmann; el segundo “escultórico”, autoría de Sebastián; y el tercero “foto-escultórico” elaborado por los dos, que constituye el verdadero planteamiento interdisciplinar. Cabe precisar que se trata de tercios desiguales, pues se componen de 14, 11 y 8 piezas respectivamente. Asimismo, advierto al lector que dentro de cada uno de los tercios identificaré subgrupos de imágenes, pues muchas de ellas funcionan como pequeñas series, variaciones o dípticos, por lo que resulta más fácil analizarlas en conjuntos.

Estas tres partes son en cierto modo independientes entre sí. Comparar las dos primeras permite percibir una suerte de diálogo entre disciplinas, pues cada una representa al objeto a su manera, buscando adecuarse al programa binario derivado de la teoría de Moles, es decir, al análisis objetivo-esctructural-denotativo y al subjetivo-semántico-connotativo. Mientras que en la última parte, foto y escultura conviven y mezclan sus estrategias expresivas, en una serie de ejercicios que guardan menos relación con el escrito de Sebastián, ya que persiguen como objetivo principal la experimentación con figuras, texturas y volúmenes. Sin embargo, las tres partes se relacionan entre sí, porque en ellas existen diversos cruces entre escultura y fotografía.

Tercio fotográfico

Si volvemos un poco atrás, al texto inicial y a la recuperación de la teoría de Moles, recordaremos que la fotografía constituía en la serie una de las dos vías del “procedimiento analítico” planteado en el escrito, para crear un nuevo tipo de objeto, uno artístico. El tipo de análisis que correspondía a la fotografía era el subjetivo-semántico-connotativo, pues es a partir de ella que podemos saber que la tetera inició sus días sobre las vías de un tren; fue adquirida por dos sujetos en un supermercado; sirvió para contener agua caliente y fría o ser maceta de unos geranios; conoció a otra cafetera con la que formó una familia y feneció a la orilla de las misma vías férreas

donde empezó. A la fotografía se le asignó entonces la tarea de contar historias, de connotar y significar al objeto en función de su relación con el sujeto y otros objetos.

Entre las 14 obras realizadas por Bostelmann hay varios subgrupos de imágenes, emparentadas entre sí por sus características formales o de sentido. El primero es el que más se apega a la idea de “biografía del objeto” pues reúne fotos que cuentan episodios de la vida de la tetera. Se trata de una secuencia en tres momentos que establece una analogía con el ciclo de un ser vivo, pues representa, primero, el nacimiento del objeto –ciertamente peculiar, frente a las vías de un tren–; después, la creación de una familia, con una pieza especialmente narrativa que contiene en sí una secuencia de 12 imágenes en las que una tetera conoce a otra y tiene descendencia con ella. Con un guiño humorístico que puede encontrarse en otras de sus series fotográficas,¹⁰³ Bostelmann genera aquí la ilusión de charlas e interacciones entre las teteras. Finalmente, una imagen representa la muerte del objeto, el fin de su vida útil como tetera.



Fig. 12 Bostelmann, *Inicio; En familia; Al final*

Hay otra agrupación de imágenes en las que la intención parece haber sido mostrar los diversos usos y facetas del objeto: la tetera estática, siendo utilizada para servir agua, exhalando vapor, sirviendo de maceta o cohabitando con otros productos, es decir, en su carácter como objeto-utensilio. Por su parte, las tres primeras fotos, en blanco y negro, destacan también por su asepsia y el virtuosismo del autor al momento de captar los brillos del objeto y el sinuoso

¹⁰³ Un ejemplo es la serie *Sucedió en el metro*, de 1979, en la que por medio de fotomontajes el autor hace analogías entre los usuarios aglomerados en los vagones y latas de sardinas, huacales con jitomates mallugados, o carne molida.

movimiento del vapor. Aquí, por la manera de representar a la tetera, la composición y el encuadre, podría pensarse en cierta compenetración del trabajo publicitario de Bostelman, que como sabemos se mezclaba constantemente con sus imágenes “de autor”. En la última de ellas, la tetera aparece casi como elemento decorativo, junto a un reloj y una gran hoja seca de árbol, en una composición sumamente artificiosa que incluso en su título juega con la idea de producto.



Fig. 13 Bostelmann, *sin título*; *Mano*; *Escape*; *Geranio*; *Recuerdos por \$61.50*

La sobriedad de estos retratos en blanco y negro y su carácter de ejercicios exhaustivos de representación de un objeto, me hacen pensar en las *Tipologías* del matrimonio alemán Becher, que desde finales de los años cincuenta retrató fábricas y maquinaria industrial justo antes de ser demolidos, con un método de representación o “exigencia composicional y plástica” que consistía en captarlos desde la misma perspectiva y encuadre, mediante “la pura frontalidad de la toma fotográfica”.¹⁰⁴ Estas imágenes, a través de las cuales los Becher difundieron una “estética minimalista” en la fotografía, fueron presentadas como series. Si bien no sugiero una influencia directa en Bostelmann –aunque es muy posible que conociera la obra de la pareja–,¹⁰⁵ me parece interesante la analogía, no sólo por la naturaleza de las imágenes, sino por el uso de series, que en la fotografía mexicana no estaba generalizado para entonces.

¹⁰⁴ Dominique Baqué, *La fotografía plástica. Un arte paradójico*, Barcelona, Gustavo Gili, 1998, p.129.

¹⁰⁵ Su biblioteca refleja un interés por mantenerse actualizado de las corrientes fotográficas alemanas desde su estancia germana a fines de los cincuenta, además de que la obra de los Becher no era desconocida en México, fotografías que formaron parte del proyecto de las *Tipologías*, se publicaron por ejemplo en el no. 20 de la revista *Artes visuales*, de diciembre-febrero de 1979.

En el tercer grupo de imágenes también se hace referencia a diferentes usos prácticos de la cafetera, pero ahora no mediante tomas directas como en el caso anterior, sino a partir de distintos juegos con el color, el volumen y la exposición múltiple del negativo. En la primera de ellas, chorros de un líquido negro escurren sobre el azul del peltre de la tetera, como si hubiera ocurrido un exceso en el proceso de ebullición. Después, en el díptico *De lo caliente A lo frío*, se juega con los efectos provocados por el hielo y la evaporación, a partir de la incorporación del azul y el rojo en dos franjas hendidas un par de centímetros del resto de la imagen. El efecto de profundidad de estas bandas, conseguido mediante el uso de un soporte volumétrico de madera, genera también la ilusión de dos cortes radiográficos del objeto. Incluyo también en este grupo a *En familia*, pues el uso de color y la experimentación la emparentan con el resto de estas imágenes. En ella, Daniel Garza Usabiaga ha identificado, como hizo con *Caos vial* y la serie producida para Phillips, una influencia del Cinetismo.

Así, haya sido mediante la combinación de varios negativos en el cuarto oscuro o a partir de dobles y triples exposiciones en la toma fotográfica, Bostelmann logró crear la ilusión del movimiento en los objetos, efecto además potenciado por la presentación de las imágenes en secuencia, casi a modo de una hoja de contactos. Este tipo de ejercicios de experimentación plástica con el medio fotográfico, sobre todo en los procesos de exposición e impresión, resultan muy similares al tipo de búsquedas que Enrique hizo en *Fotomorfosis*.



Fig. 14 Bostelmann, *Huellas*; *De lo caliente*; *A lo frío*; *En familia*

El que considero el último grupo de este tercio, está conformado por dos imágenes, las cuales se distinguen del resto porque su función es hacer referencia al proceso creativo de *Estructura y biografía de un objeto*, aunque cada una lo hace de manera diferente. En la primera, aparecen retratados Sebastián y Bostelmann adquiriendo la cafetera en un supermercado, mirándose a los ojos en actitud de mutuo acuerdo y complicidad. La inclusión de esta fotografía en la serie, especie de momento fundacional del proyecto, puede interpretarse de varias formas: he mencionado ya cómo representa la segunda fase de la relación entre sujeto y objeto establecida por Moles, pero partiendo del ámbito internacional de las artes de la época, es posible valorarla a partir de una analogía con el movimiento estadounidense del arte procesual de los años sesenta, que ponía énfasis no en el producto tangible del trabajo artístico, sino en su desarrollo, asumiéndolo casi como un ritual.¹⁰⁶ Así, la autorrepresentación de los artistas dentro de la obra, también presente en *Relación biográfica*, refleja la importancia que dieron al proceso de creación y a su función como autores.



Fig. 15 Bostelmann, Sin título

Por otro lado, dicha imagen es también una de varias en la serie (las demás forman parte del tercio foto-escultórico), en donde la fotografía más que un lenguaje artístico tiene una función de registro o huella, ya sea de un evento o de alguna otra de las piezas. En este caso, la obra *en sí* es

¹⁰⁶ Para una definición más específica ver “Process art” en *The Grove Encyclopedia of American Art*, vol. 4, New York, Oxford University Press, 2011, pp.196-197.

la acción o especie de *happening*, en el que Bostelmann y Sebastián adquieren la cafetera en el supermercado, evento efímero que llega al espectador a través de su captura fotográfica. Existen varios estudios críticos sobre las relaciones que desde finales de los años sesenta en Europa y Estados Unidos, entabló la fotografía con las llamadas Artes de Actitud o de Acción (*event*, *hapening*) y el Arte Conceptual. Estas corrientes buscaron transformar radicalmente la idea de obra y objeto artístico, sustituir la contemplación por la acción, hacer del cuerpo un medio y disolver la autonomía de la obra por medio de su confrontación con lo *real*, estrategias en las que la fotografía tomó un papel fundamental, como aquello que queda.¹⁰⁷ La pieza entonces es el vestigio de aquella acción, con la que Moles decía que comienza la relación entre sujeto y objeto, y su incorporación en la obra misma sugiere la conciencia de Bostelmann y Sebastián sobre las reflexiones de las Artes de Acción y el papel de la fotografía en las obras efímeras.

En la segunda imagen, Bostelmann retrató cinco de las teteras utilizadas para el proyecto: la *real*, una cortada a la mitad, una versión volumétrica hecha por Sebastián y la cafetera aplastada. Junto a ellas, llama la atención que el artista incluyera también una impresión fotográfica de otra más, la cafetera-maceta, generando una especie de “meta-fotografía” con una estrategia similar a la utilizada en *Hombre de papel* de 1976. Aquella pieza, consistía en la foto de una foto quemada y arrugada, que retrataba a un vagabundo tirado en una calle, efecto con el que Bostelmann hacía una analogía entre la fragilidad del hombre y el papel, a la vez que reflexionaba sobre la reproductibilidad del medio. La de *Estructura y biografía* es, como la toma en el súper, un registro del proceso de elaboración del proyecto, una imagen aglutinante que genera una idea acerca de la multiplicidad de la cafetera como objeto artístico.

¹⁰⁷ Baqué, *op. cit.*, pp. 10-14. Baqué analiza lo que llama el papel “ambiguo y paradójico” de la fotografía en el ámbito de las artes de actitud. Ver particularmente los capítulos 5 “Artes de actitud y ambigüedades del medio fotográfico” y 6 “Una entrada en arte paradójica”.



Fig. 16 Bostelmann, Sin título

En resumen, el tercio fotográfico de *Estructura y biografía de un objeto* exploró el tema de la vida de la cafetera como un objeto utilitario, como una especie de ser vivo e incluso, por la naturaleza del último grupo de fotografías, como parte de una obra de arte u objeto artístico en sí mismo. En este sentido, cumplió con la parte subjetiva-semántica-connotativa del análisis del objeto, planteada en el texto del proyecto. Puede decirse que las imágenes fotográficas son subjetivas porque no generan una idea única ni fija de la tetera, sino que componen diferentes narrativas e interpretaciones, a capricho de la imaginación del artista. Asimismo, a través de ellas Bostelmann construye una especie de semántica del objeto –aunque vimos en el primer capítulo la ambigüedad en el uso de este término–, pues se ocupa de los distintos significados o usos del mismo (contenedor de agua, producto de consumo, padre de familia, maceta, desecho, objeto artístico). Por último, es claro que la función de las fotografías fue connotar, sugerir nuevos sentidos, tanto prácticos, como formales, para aproximarse a un objeto aparentemente ordinario.

Si bien Bostelmann cumplió en este sentido con la función establecida para su parte del análisis, también es cierto que la trascendió, pues en varias de sus imágenes percibo un afán de experimentación puramente formal con la fotografía, que va más allá de la vocación subjetiva-semántica-connotativa proyectada para la fotografía en el proyecto. La colaboración del fotógrafo es reflejo del trabajo de años anteriores y de las preocupaciones que mostraba con su obra, sobre

todo por la construcción de secuencias fotográficas, los soportes tridimensionales y el uso de fotos aglutinantes o metafotográficas.

No obstante, la exposición resulta también novedosa en la trayectoria del fotógrafo, pues si bien había realizado ya proyectos monotemáticos, como *La piel de las aguas*, nunca antes había consagrado su trabajo a un solo objeto. Había ya retratado una enorme cantidad de productos para sus encargos publicitarios y había expresado ya su interés por los objetos como huella del paso del hombre o retrato simbólico de él –aspecto que considero central en su obra–; pero este ejercicio sin duda resultó esencial en sus reflexiones sobre lo objetual. Como lo había señalado con anterioridad, a pesar de las múltiples relaciones y afinidades que Bostelmann desarrolló con otros artistas plásticos, ésta fue la primera y una de las pocas ocasiones en que efectivamente trabajó con otro autor.

Tercio escultórico

El tercio realizado por Sebastián para *Estructura y biografía* tenía el propósito, como sabemos, de llevar a cabo un análisis objetivo, estructural y denotativo de la cafetera. Entre sus 10 piezas, que son la mitad ilustraciones bidimensionales y la mitad soportes con relieves o armados volumétricos, pueden identificarse también varios grupos de imágenes, por su estructura, composición o propósitos en la representación.

El primer grupo consta de cuatro obras: tres ilustraciones (la primera en blanco y negro, aparentemente realizada con carboncillo, y las otras dos coloreadas con pinturas acrílicas) y un relieve. En ellas el escultor hizo un primer análisis del objeto como cuerpo volumétrico, con la intención de descomponerlo en prismas geométricos. En esta primera fractura de la integridad física del objeto, Sebastián sugiere distintas teorías sobre qué formas componen a una cafetera, primero con pocos cortes, que permiten todavía adivinar cómo era el objeto; después con más

secciones y acomodos de las formas, hasta que el objeto casi se desdibuja. En la última que incluyo aquí, titulada *Blanco*, Sebastián lleva a cabo el mismo ejercicio que en las ilustraciones pero con piezas volumétricas, en una solución que, si bien difiere en cuanto a sus formas y objetivos, recuerda algunos ejercicios de Mathias Goeritz.

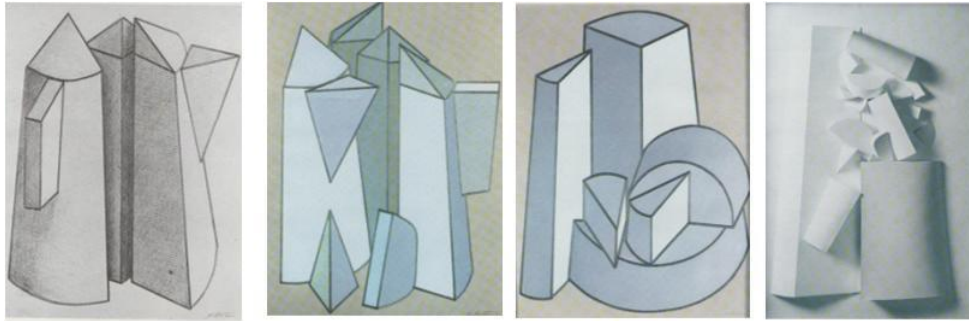


Fig. 17 Sebastián, *Monumentos; Análisis; Arquitectura; Blanco*



Fig. 18 Mathias Goeritz, *Sin título, ca. 1956*

Jarra es una pieza que transita entre el primer grupo y el segundo, pues en una de sus mitades representa todavía a los prismas que componen a la tetera, pero en la otra, éstos dejan de ser cuerpos sólidos para convertirse en formas traslúcidas que permiten ver algunas de las líneas ocultas que componen su geometría, que les sirven de soporte. Tal como lo delata el título de la siguiente pieza, el segundo conjunto de imágenes se caracteriza por que en ellas Sebastián manifestó su interés por descubrir la *estructura interna* del objeto, revelando lo que Ida Rodríguez llamó las “líneas apesadas por lo denso del interior”.¹⁰⁸ *Estructuras y Tres dimensiones* continúan con los ejercicios para descubrir el esqueleto de la tetera, con modelos tridimensionales que recomponen parcialmente al objeto.

¹⁰⁸ Ida Rodríguez, *op. cit.*, p. 29.

Lo que ocurre en este proceso puede ser descrito con las palabras que usó Rodríguez para referirse al *Icosaedro* de Sebastián, pues sobre él reflexionaba:

se trata de una disección, sí, pero no a la manera del fisiólogo que busca en las entrañas de los cuerpos su razón y secreta mecánica, aunque el descubrirlas no pueda ya reconstruir la lógica del cuerpo entero y volver a lo compacto y denso aquello que ha sacado a la luz. La disección de Sebastián aunque traza con la misma decisión la línea que separará a la parte de la parte, y a cada medio otra vez en dos mitades, tiene un punto de retorno y puede a partir de él reconstruir el objeto original.¹⁰⁹

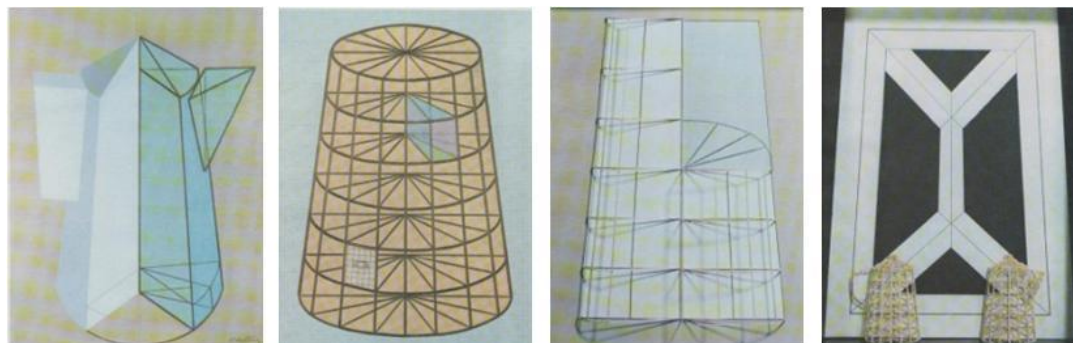


Fig. 19 Sebastián, *Jarra*; *Estructura interna*; *Tres dimensiones*; *Estructuras*

Este proceso de descomponer las formas y desnudarlas hasta descubrir su armazón, permite una vuelta al origen sobre todo porque funciona mediante una serie, a partir de la cual se comprende el inicio, el desarrollo, el fin o la metamorfosis del objeto. Como adelanté páginas atrás, Rodríguez y después Medina identificaron que “a través de sus búsquedas, Sebastián trata de establecer sistemas”,¹¹⁰ y es en este énfasis que ponía en el proceso creativo que asomaba también un carácter didáctico en su obra: “Así, en cada exposición de sus objetos, presenta un diagrama explicativo que consiste en ejemplificar con acotaciones sus análisis estructurales, las variantes posibles de cada forma y las fuerzas que actúan en cada pieza. [...] sin un rigor exclusivamente científico sino buscando que el proceso sea accesible y bello al mismo tiempo”.¹¹¹ Esto llevó a Rodríguez a aventurar que Sebastián debía al escultor, pintor, diseñador y arquitecto Max Bill el encuentro de su método de trabajo, pues dentro del arte concreto y su

¹⁰⁹ Ida Rodríguez, *op. cit* p.30.

¹¹⁰ *Ibid.*, p.51.

¹¹¹ *Ibid.*, p.52.

estudio de la “ley de desarrollo” de la forma, el suizo pasaba de la “imagen-idea” a la “imagen-objeto” a partir de un método constructivo congruente.¹¹² Sólo que en el caso de la tetera, parecería que Sebastián desarrolla más bien un “método deconstructivo”.

Otra posible influencia en estas piezas de Sebastián, la cual tiene que ver más con su aspecto formal, podría provenir de las estructuras que Sol LeWitt desarrolló durante los años sesenta, pues al igual que las de Sebastián son esculturas a las que se les ha removido la piel para mostrar su esqueleto. En conformidad con las búsquedas formales y teóricas del minimalismo, LeWitt persiguió la reducción de la escultura a su expresión más esencial,¹¹³ afán que en estas obras parece haber perseguido también el mexicano.

Especulación es una imagen que aglutina los ejercicios de los dos grupos anteriores, pues reúne dos interpretaciones formales del objeto. La composición afirma a la vez que la tetera es una figura compuesta de prismas, repleta de ellos –lo cual se expresa con el río de cubitos que brota de la tetera blanca–, y que es una forma rectangular en cuyo interior se esconden los armazones de un cilindro, en cuyos extremos el escultor colocó la tapa y el pico de la cafetera.

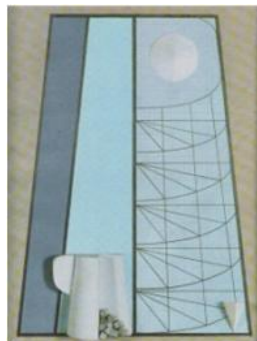


Fig. 20, Sebastián, *Especulación*

Entonces, el análisis de la tetera elaborado por Sebastián consistió en examinar, mediante una secuencia de ejercicios formales, tanto gráficos como constructivos, cómo está compuesto

¹¹² Ida Rodríguez, *op. cit.*, p.54.

¹¹³ Robert Atkins, *Art speak. A Guide to Contemporary Ideas, Movements and Buzzwords. 1945 to the present*, New York: London: Paris, Abbeville Press Publishers, 1997, pp.116-118.

geométricamente el objeto. Con todo y que se trataba de un objeto producido industrialmente, Sebastián lo hizo suyo al geometrizarlo. La correspondencia de estos procedimientos con el análisis objetivo-estructural-denotativo planteado en el texto inicial es bastante evidente. El análisis que hace Sebastián en sus piezas es objetivo y denotativo pues por lo visto, para él, la información más imparcial sobre un objeto y su significado más básico tienen que ver con decir qué polígonos y formas lo componen, cómo es su esqueleto y cómo puede desarmarse y armarse de nuevo –así como para Moles la significación esencial de un juego de tazas tenía que ver con su función como utensilios para tomar el té–. Por otro lado, el análisis de Sebastián es estructural porque cumple con las aspiraciones que él mismo manifestó en su texto “El espacio urbano” de descubrir para los demás la armonía de tensiones que se encuentra en cada estructura y la riqueza de posibilidades que esas relaciones estructurales pueden proporcionar.¹¹⁴

El proyecto tuvo lugar poco tiempo antes de que Sebastián desarrollara su predilección por lo monumental, la cual ha caracterizado casi toda su carrera. Por el formato de las piezas y las preocupaciones formales que abordó en ellas, *Estructura y biografía* es reflejo de la primera etapa creativa de Sebastián, cuando se dedicó a la construcción de objetos y sistemas constructivos en pequeña y mediana escala. Aunque estas piezas no se mueven como los “desplegables” creo que comparten con ellos su forma de estudiar a un objeto que se transforma, que se deconstruye y reconstruye. El dinamismo y el carácter pedagógico de este proceso no proviene en esta ocasión de la participación del espectador, que al manipular el desplegable comprendía sus cambios, sino de la presentación de las obras en serie.

Con respecto al problema de si son o no esculturas, basta recordar las “fases formales” de su “sistema de articulaciones”, el cual incluía a los diagramas y a las estructuras estáticas, que en ocasiones eran versiones tridimensionales de los diagramas. En estos diagramas bi y

¹¹⁴ Sebastián, “El espacio urbano”, compilado en Ida Rodríguez, *op. cit.*, p.144.

tridimensionales encuentro no sólo la explicación de un sistema constructivo, sino una incursión sugerente en las artes gráficas:

Una de las etapas del proceso de realización de mi obra, en la que quiero insistir, es la etapa gráfica, que es en la que se trazan las diferentes estrategias de cortes, intersecciones, puntos y aristas de flexión, etc. [...] Considero que esta forma de representación (el diagrama) es la más sintética, la que mejor condensa los elementos constitutivos de una estructura y por lo tanto la que permite (por su reducido número de elementos) apreciar con claridad las diferencias y semejanzas que integran mi Sistema de Flexiones. Claro está que los diagramas no son simplemente documentos técnicos, pues en ellos he planteado también soluciones de índole plástica que los alejan de lo estrictamente informativo.¹¹⁵

Por otro lado, estas once obras reflejan también la primera etapa de Sebastián porque fueron realizadas con materiales sencillos, casi efímeros, como el cartón, el papel, y las varillas, elemento que a mi forma de ver refuerza la importancia que Sebastián daba a la serie como una obra de carácter didáctico.

Tercio foto-escultórico

En la sección de piezas realizadas por los dos artistas, éstos jugaron con distintas posibilidades de combinación entre fotografía y escultura, mediante sutiles intercambios o diálogos formales entre ambas disciplinas. Como había señalado ya, algunas de las colaboraciones de Sebastián están presentes mediante registros fotográficos, de Bostelmann por supuesto, por lo que en este experimento interdisciplinar el medio fotográfico tiene en ocasiones una doble función, como lenguaje artístico y como registro.

Las dos primeras imágenes que consideraré comparten el título de díptico y son dos representaciones de la misma perspectiva de la tetera, con la boquilla de frente e inclinada hacia adelante, como sirviendo agua. La versión de Sebastián simplifica las líneas y formas que esta vista de la cafetera presenta en la fotografía de Bostelmann, y agrega volumen a los círculos de los orificios, convirtiéndolos en cilindros de diversas alturas, para dar profundidad a la imagen.

¹¹⁵ Sebastián, "Mi obra", compilado en Ida Rodríguez, *op. cit.*, p.146.

La función del díptico es congregar las dos versiones del objeto, equipararlas, aludiendo a los dos análisis hechos de la tetera y a las dos disciplinas involucradas en la propuesta. Me parece que el díptico, en este sentido, funciona como primer momento de diálogo entre fotografía y escultura.

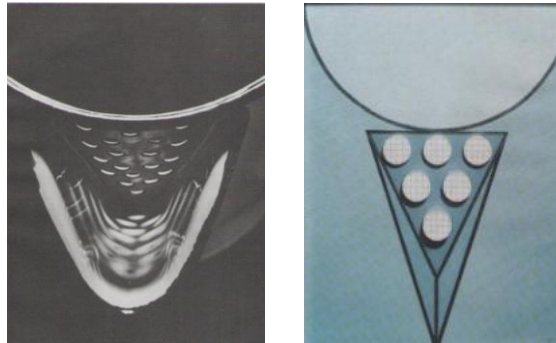


Fig. 21, Bostelmann-Sebastián, Díptico

En el siguiente par de imágenes se contraponen también dos versiones de la tetera, pero acá las obras no dialogan una con otra, sino que dentro de cada una hay una interlocución entre disciplinas. En la primera, vemos por mitades alternadas a las dos teteras, la fotográfica y la escultórica –construida probablemente con varitas de madera balsa–, en vistas frontal y aérea. En la segunda, las dos teteras conviven en la misma imagen: la tetera escultórica está montada sobre la fotográfica, proyectando su sombra sobre ella. El sentido aquí es similar al del díptico, reunir las dos formas de representar a la tetera en un juego de duplicación que coloca mano a mano a la fotografía y la escultura, sólo que ahora esto ocurre dentro de la obra misma. Empieza a sugerirse entonces la confusión o combinación de los géneros. No obstante, en estas piezas, la mezcla de las dos disciplinas no se da frente al espectador que mira la obra, pues la parte realizada por Sebastián no se encuentra *in situ*, sino mediante una fotografía.



Fig. 22, Bostelmann-Sebastián, *Intercambio; Proyección*

En la siguiente pieza, titulada *Parto*, la función de la fotografía pareciera estar limitada justamente a registrar una intervención realizada sobre el objeto *real*, una tetera partida a la mitad que, según declara el título, da a luz a otra. Temáticamente, la imagen constituye un episodio en la vida del objeto, como los que imaginó Bostelmann en su análisis subjetivo-semántico-connotativo, y de hecho podría formar parte de la secuencia de *En Familia*. Sin embargo, es también un juego formal que sugiere la idea de que cada tetera sufrirá la misma transformación para dar vida a otra más pequeña, como una especie de *matrioska*. Así lo interpretó también un reportero de *El sol de México* que asistió a la muestra en el MAM, al afirmar “Sebastián, con la autopsia de la cafetera, ve un útero generador de nueva vida”.¹¹⁶ La idea sugerida podría ser que la tetera naciente deja de ser, quizás, un objeto común y corriente, para transformarse en un objeto artístico.



Fig. 23, Bostelmann-Sebastián, *Parto*

¹¹⁶ “Inauguran Estructura y biografía de un objeto”, en *El sol de México*, domingo 9 de septiembre de 1979, sin página.

Las tres imágenes siguientes son fotografías intervenidas con discretos elementos volumétricos, que cumplen diversas funciones. La primera representa nuevamente un momento de naturaleza biográfica, el romance entre dos teteras, de cuyas bocas a punto de tocarse brotan pequeños cubos blancos, que juegan a ser terrones de azúcar. *Segmento* es una toma aérea de una tetera llena de líquido, a la cual Sebastián añadió, sobre la tapa, un segmento circular probablemente de cartón. Esta añadidura se asemeja a los ejercicios gráficos elaborados por el escultor y funciona como una especie de recordatorio de las líneas ocultas que componen la estructura del objeto, en este caso de su tapa. La última es una fotografía de la boquilla de la cafetera, que había sido utilizada en *Díptico*, en la que también fueron agregadas figuras tridimensionales, pero ahora se trata de los cinco cuerpos regulares que tanto interesaron a Sebastián en sus estudios de geometría.



Fig. 24 Bostelmann-Sebastián, *Dulce romance*; *Segmento*; *Contenido*

Los cinco cuerpos o poliedros regulares: tetraedro, hexaedro, octaedro, dodecaedro e icosaedro, son las únicas figuras tridimensionales en las que todas sus caras son polígonos regulares idénticos, con medidas y ángulos iguales. Fueron el fundamento de los despleables de Sebastián, así como de buena parte de sus invenciones escultóricas. La inserción de estos cuerpos, tanto en la última pieza como en la siguiente, titulada *Estructura y biografía*, insinúa la idea de que cualquier objeto contiene dentro de sí o está conformado por los cinco cuerpos regulares de la geometría, afirmación congruente con el análisis hecho por Sebastián.

Estructura y biografía es probablemente la obra más potente del proyecto y quizás la más importante para los artistas, pues la bautizaron con el título de la serie, la usaron como portada del libro y como imagen de los carteles promocionales de la exposición. La obra fue elaborada con un soporte curvado, sobre el que se adhirió la fotografía *Huellas*, remediando la convexidad de la cafetera –como puede observarse en dos fotografías contemporáneas de la pieza en anverso y reverso, que delatan también el desvanecimiento del color original–. En su centro, la cafetera tiene, también gracias al soporte de madera, una hendidura como la que usó Sebastián en otras versiones del objeto, en donde se encuentran los cinco cuerpos regulares, como una referencia al análisis geométrico. El resultado es una versión del objeto que no es ni completamente fotográfica, pues transmuta la inherente bidimensionalidad del medio fotográfico, ni completamente escultórica, pues las formas las sugiere primordialmente una imagen plana colocada sobre una de sus caras.



Fig. 25 Bostelmann-Sebastián, *Estructura y biografía*

Por último, *Vida y muerte* es una pieza que, de acuerdo a los términos en que fue planteado *Estructura y biografía de un objeto*, me resulta especialmente sugerente como hipótesis de combinación entre fotografía y escultura, pues en ella una de las versiones escultóricas de la tetera (que de hecho aparece también en la fotografía sin título de Bostelmann que aglutina a varias cafeteras), es complementada con dos fotografías (*De lo caliente* y *Al final*). Así, el

prisma-tetera blanco, neutro y simple, resultante del análisis objetivo-estructural-denotativo, entra en contacto con fotografías expresivas de dos momentos de la biografía del objeto, producto del examen subjetivo-semántico-connotativo. En esta representación interdisciplinar de la vida y la muerte del objeto como utensilio, la fotografía aporta la riqueza visual del color y la textura, en este caso del agua hirviendo y el peltre desgastado, a las formas lisas de la escultura, dando lugar a un nuevo objeto, uno híbrido.



Fig. 26, Bostelmann-Sebastián, *Vida y muerte*

A primera vista, las piezas de esta sección no se percibirían como algo muy diferente de otras obras del propio Bostelmann, pues tanto en este proyecto como en los ejemplos de *Fotomorfosis* que mencioné, el fotógrafo usó soportes y recursos volumétricos para potenciar sus imágenes, con estrategias, composiciones e incluso colores muy similares a los de este proyecto. Sin embargo, para comprender cabalmente la propuesta interdisciplinar de *Estructura y biografía*, resulta fundamental examinarlas con conocimiento del texto inaugural y el programa que en él se planteó para cada una de las disciplinas.

En este tercer tercio de *Estructura y biografía de un objeto* conviven las dos vías del análisis del objeto que se plantearon en el texto. En consecuencia, hay obras en las que predominan asuntos connotativos y referentes a la vida del objeto (*Parto, Vida y muerte, Dulce romance*) y otros en los que se hace un examen estructural y denotativo del mismo (*Intercambio, Segmento*), sólo que ahora tanto fotografía como escultura intervinieron en su elaboración. El

producto de esta combinación entre fotografía y escultura; connotación y denotación; subjetividad y objetividad, es un objeto artístico heterogéneo, qué más que de una mezcla, pareciera el resultado de una especie de síntesis dialéctica.

En la sección conviven entonces las estrategias expresivas y el lenguaje visual de dos disciplinas artísticas. Las ocho colaboraciones entre ambos artistas construyen hipótesis sobre las posibilidades de maridaje entre fotografía y escultura, son sutiles coqueteos entre un género y otro, en los que uno presta al otro alguna de sus cualidades formales. Así, la escultura cede a la fotografía su carácter volumétrico, la fotografía enriquece las lisas superficies de los prismas geométricos con texturas, o un detalle tridimensional es superpuesto a una foto sugiriendo un nuevo sentido. En otros casos hay una especie de competencia entre ambas, pues se contraponen dos aproximaciones distintas al objeto, en secuencias planteadas como dípticos.

Desde el punto de vista plástico, *Estructura y biografía* sobresale como un ejercicio exhaustivo de representación de un objeto. Tanto en la fotografía como en la escultura, y más aún en la combinación de ambas, Bostelmann y Sebastián se esforzaron por plasmar todos los ángulos de la tetera, las formas que la componen, su estructura, algunos de sus usos y ciertas historias que podrían imaginarse alrededor de ella. Juan Lojo, crítico que colaboró en el libro, identificó esta exhaustividad en la representación del objeto, cuando señaló que los artistas:

Proceden despiadada y tenazmente a descomponer lo cotidiano, a hurgar en su historia formalizando su volumen y su espacio irreversible; ambos despliegan un viento helado hasta congelar todos los usos en el tratamiento riguroso de la geometría y la imagen fotográfica. [...] Podría hablarse de un intento mínimo de actualización de la plástica, una manera interdisciplinaria, como la ciencia, de abordar la realidad. Lo que puede decirse es que, el experimento interdisciplinario descubre irreversiblemente todas las posibilidades de recreación de lo real, rompiendo con cualquier pesimismo abstracto o figurativismo, vuelto sobre sí mismo.¹¹⁷

Ciertamente, este esmero al representar de diferentes maneras la tetera trajo consigo resultados de mayor alcance: un intento de “actualización de la plástica” o esta especie de nuevo

¹¹⁷ Juan Lojo, “A la captura de lo cotidiano”, en *Estructura y biografía...*, op. cit., p.11.

realismo interdisciplinar a decir de Lojo; a mi parecer, se trata también de reflexiones de naturaleza autorreferencial. El procedimiento que siguió cada artista desde su disciplina al abordar la tetera, reveló una postura sobre el modo de operar y las posibilidades expresivas de la escultura y la fotografía en su época, lo cual nos lleva de vuelta a las reflexiones del primer capítulo sobre el nivel conceptual de la obra y la reflexión semiótica que realiza.

Como adelanté al final de dicho capítulo, Sebastián y Bostelmann desarrollaron con este proyecto su propia teoría de los objetos. Frente a la propuesta de Moles, que consistió en la asimilación de los objetos como medios de comunicación con dos niveles de significación (semántico-denotativo y estético-connotativo), y la subsecuente clasificación de los objetos y sus relaciones con los sujetos, los mexicanos acabaron haciendo algo muy distinto. Más que en el objeto o sus niveles de significación, se centraron en los modos de significar, en los lenguajes de la escultura y la fotografía y su forma de representar a una tetera. Es así que, en lugar de teoría de los objetos, su propuesta podría llamarse “teoría de los lenguajes plásticos para representar un objeto”, la cual tuvo como resultado lógico la combinación de los mismos.

En pocas palabras, *Estructura y biografía de un objeto* sobresale por su nivel conceptual, que consiste en su apego al programa de la teoría de los objetos, su reflexión sobre cómo un objeto cotidiano puede convertirse en una obra de arte y la reflexión que hace sobre el mismo lenguaje artístico.

3. CIRCULACIÓN

El contexto institucional, las exposiciones, el libro y la crítica.

El proyecto conjunto de Enrique Bostelmann y Sebastián fue expuesto por primera vez en La Galería Juan Martín. En aquellos años, las exposiciones permanecían abiertas por muy poco tiempo, ejemplo de ello es que dicha galería albergó la muestra sólo de septiembre a octubre de 1978. Después estuvo en la galería de la Universidad Iberoamericana en febrero de 1979 y finalmente llegó al Museo de Arte Moderno en septiembre de 1979.

Para valorar la circulación de la exposición, podría decirse que en la época había por lo menos cuatro tipos de espacios de exhibición. En primer lugar estaban los recintos oficiales, los grandes museos estatales encabezados por el MAM y el Museo del Palacio de Bellas Artes que tenían ya una tradición como órganos legitimadores del arte mexicano en sus diversas expresiones (con una antigüedad de 10 años uno y 40 el otro). En segundo lugar las galerías privadas sobrevivientes a aquellas que desde los años cincuenta se abrieron de manera paralela al movimiento plástico de abstracción conocido hasta hace poco como la Ruptura,¹¹⁸ entre ellas estaban la Juan Martín, Prisse, Proteo, Havre, Souza, entre otras. En tercer lugar la UNAM, principalmente a través del Museo Universitario de Ciencias y Artes y la Coordinación de Difusión Cultural, cuyo papel fue fundamental pues ofreció en muchas ocasiones una alternativa a las instituciones ligadas al régimen. Por último deben considerarse también los espacios independientes o radicalmente alternativos, promovidos por grupos artísticos como Tepito Arte

¹¹⁸ En su texto “Variaciones. La pintura en México en los años cincuenta y sesenta” Rita Eder intenta ampliar el término. Por su parte, Pilar García aborda el tema de las galerías y espacios culturales en “La Zona Rosa, los espacios universitarios y la creación de nuevos museos”, ambos en *Desafío a la estabilidad...op. cit.*

Acá y Fotógrafos Independientes, los cuales “se plantearon la necesidad de que el arte ganara nuevos espacios, como la calle y el mobiliario urbano”.¹¹⁹

La actividad de Sebastián y Bostelmann en los años setenta es ejemplo de una participación transversal en dichos espacios artísticos, pues su obra circuló paralelamente en varios de ellos, a excepción del último. Esto contrasta con una serie de tensiones y rupturas que manifestaron otros artistas del momento manifestaron, algunos con más contundencia que otros, frente a las instituciones culturales. El Salón Independiente, por ejemplo, mostró un abierto rechazo al INBA y a la participación de sus artistas en bienales internacionales, y en 1969 algunos de ellos retiraron sus obras del MAM.¹²⁰

Otra de las muchas confrontaciones institucionales se manifestó cuando en 1979, ante la convocatoria del INBA a una Sección Anual de Experimentación, el grupo Proceso Pentágono decidió participar fuera del concurso y el colectivo Suma, al ser premiado, se inconformó con el proceso de calificación del jurado e intervino su obra con pintas de protesta. En el contexto de los grupos, es paradójica la existencia misma de los Salones de Experimentación, pues significaron la oficialización de propuestas que eran anti-oficiales, situación que “planteó en varios momentos las tensiones entre la noción de un arte de oposición y la ambición oficial de reintegrar la producción contemporánea al terreno institucional”.¹²¹

La circulación de la exposición *Estructura y biografía de un objeto*, por el contrario, fue resultado de una serie de buenas relaciones y experiencias de sus artistas con varias instituciones. El primer espacio, la galería Juan Martín, era nuevo para Bostelmann, pero Sebastián ya había

¹¹⁹ Álvaro Vázquez, *op. cit.*, p.195.

¹²⁰ Francisco Icaza, Vicente Rojo, Lilia Carrillo, Manuel Felguérez y Felipe Orlando. Ante esta situación, la UNAM jugó su papel como espacio alternativo y convirtió al MUCA en sede de algunas de sus exposiciones. Sin embargo, como señala Pilar García “... algunos artistas comenzaron a mostrar una postura ambivalente ante aquella cláusula que había dado origen al grupo”. Esto, aunado a la división interna del grupo, ponía en duda su independencia de las instituciones, como protestaron algunos de los disidentes del Salón. Pilar García, *op. cit.*, p.44.

¹²¹ “Salones de experimentación”, *La era de la discrepancia*, p.236.

exhibido ahí sus “objetos íntimo” desde el año anterior, por lo que además su público más asiduo tuvo la posibilidad de enlazar la exposición con uno de sus antecedentes –en cuanto a la recuperación que Sebastián hizo de la teoría de los objetos de Moles–.

Esta galería, como he dicho, pertenecía al conjunto de espacios abiertos en los años cincuenta y sesenta. Fue fundada por el español Juan Martín, quien había conocido en Francia alrededor de 1946 a Jaime García Terrés, futuro rector de la UNAM, quien lo impulsaría a viajar a México. A su llegada al país a mediados de los años cincuenta, Juan seguramente sacó provecho de su amistad con Terrés, pues pronto se desempeñó como secretario de redacción de la *Revista de la Universidad de México*, después estableció contacto con Leonora Carrington y Remedios Varo convirtiéndose en su agente de ventas, y ambas artistas lo apoyaron para fundar su propia galería en 1961.¹²² Desde 1973, la galería Juan Martín quedó a cargo de Malú Block, asistente de Juan Martín desde 1967, quien durante esos años auspició exhibiciones relacionadas con el movimiento geométrico. Malú sigue en la actualidad a cargo del recinto, donde Sebastián ha exhibido con regularidad.

Sobre la galería de la Universidad Iberoamericana y las condiciones mediante las cuales albergó la muestra no existe información, pero cabe destacar que se trata de un espacio de bajo perfil en el ámbito de las galerías de arte de la época, donde los artistas buscaron probablemente tener contacto con una comunidad eminentemente estudiantil.¹²³

Sin embargo, fue el MAM el recinto que definitivamente dio mayor prestigio y difusión a la exhibición, como lo demuestra el gran número de notas hemerográficas que aparecieron tras

¹²² Delmari Romero Keith, *Tiempos de ruptura. Juan Martín y sus pintores*, México, Landucci, 2000, pp. 33-37.

¹²³ Bostelmann escogería al año siguiente un espacio similar, el Colegio de México, para su exhibición *Suicidio y muerte al natural*, en torno a la cual se organizó además una serie de mesas redondas sobre los principales problemas que enfrentaba la ciudad de México.

esta última inauguración.¹²⁴ Como sabemos, Bostelmann había sido uno de los primeros fotógrafos en exponer en el museo, con su muestra individual de 1973 *El paisaje del hombre*. Sebastián, por su parte, estuvo ahí por primera ocasión en 1976 con una muestra titulada *El cubo*, y el mismo año participó en la crucial exposición colectiva del geometrismo titulada justamente *El geometrismo mexicano*. Durante esos años el MAM estaba dirigido por uno de sus fundadores, el gran museógrafo Fernando Gamboa, quien promovió la legitimación del movimiento geométrico y otras tendencias abstractas.

Es así que, desde la perspectiva de los espacios de exhibición, la muestra de Enrique Bostelmann y Sebastián estuvo, por igual, en el principal museo de arte estatal, en una de las galerías privadas más importantes de mediados de siglo XX, y en un espacio pequeño y sencillo, vinculado al mundo académico y escolar.

En julio de 1979 el proyecto sufrió una transformación importante en cuanto a su impacto, recepción y pervivencia para la historia del arte, pues saltó del espacio expositivo a un soporte editorial, con la publicación del libro homónimo auspiciado por la Coordinación de Humanidades de la UNAM.¹²⁵ Durante esos años, aquella instancia estaba a cargo del Dr. Jorge Carpizo, con quien tanto Sebastián como Bostelmann tuvieron proyectos previos. Es notable que a la presentación del libro, que fue igualmente en la Juan Martín, acudieron Juan Acha, Helen Escobedo, Vicente Rojo, Martha Palau y Hersua, entre otros personajes.¹²⁶

Los “catálogos de exposición” de la época solían ser delgados cuadernillos o incluso trípticos, en los que se publicaban reproducciones fotográficas de ciertas piezas de la muestra,

¹²⁴ “Inauguraron *Estructura y Biografía de un objeto*”, *El sol de México*, 9 de septiembre de 1979; “Fue inaugurada la Exposición *Estructura y biografía de un objeto*”, *El Heraldo de México*, 11 de septiembre de 1979.

¹²⁵ Algunas notas periodísticas que dieron cuenta de la presentación: “Presentación del Libro “Estructura y biografía de un objeto”, *El Heraldo de México*, 11 de julio de 1979; “Presentación de una obra”, *Excélsior*, 13 de julio de 1979; Israel Mercado Andrews, “Bostelmann y Sebastián. Fotógrafo y escultor se unieron para publicar *Estructura y biografía de un objeto*”, *El Día*, 17 de julio de 1979; Jaime G. Velázquez, “Libros. Estructura y biografía de un objeto”, *Uno más uno*, 13 de agosto de 1979.

¹²⁶ “Presentación de una obra”, *Excélsior*, 13 de julio de 1979.

algún texto de los artistas, y en ocasiones breves comentarios de críticos o teóricos del arte en torno a la obra. En contraste, la publicación *Estructura y biografía de un objeto* era un libro en sentido estricto, o un catálogo de exposición en su acepción actual, pues contenía reproducciones de la totalidad de las piezas, el texto escrito por Sebastián y dos breves textos analíticos sobre la serie, escritos por el reconocido crítico de arte de origen portugués Antonio Rodríguez y Juan Lojo, un autor guatemalteco poco conocido en la historia del arte en México.¹²⁷

En este nuevo soporte las piezas perdieron su volumen y con él parte de la potencia de la propuesta interdisciplinar, pero la estructura del libro dio nueva vida a las imágenes como serie, dotándolas de un carácter narrativo particular. Si bien no puede hablarse de libro de artista o libro-objeto, prácticas editoriales que durante los años setenta tuvieron un fuerte impulso en las artes en América Latina,¹²⁸ el libro elaborado a partir de fotografías tomadas por Bostelmann de las piezas, dio un carácter material a la serie, y a la tetera como objeto artístico. Por otro lado, permitió que el proyecto de los artistas se moviera en un nuevo circuito, no necesariamente más amplio que el de las exposiciones de arte, pero sí de otra naturaleza, considerando sobre todo que fue una publicación de la UNAM y que el gran público universitario tuvo así acceso a él.

La edición resultó una verdadera sorpresa para el mundo de la fotografía mexicana, pues como señalé en el apartado dedicado a Bostelmann y la foto, las ediciones autorales apenas comenzaban a arrancar hacia fines de la década. Un libro a color y con pasta dura, publicado además por la UNAM y con la intervención de un crítico tan prestigiado como Rodríguez, eran

¹²⁷ Al parecer Lojo perteneció a las Fuerzas Armadas Rebeldes (FAR), organización guerrillera vinculada con el Partido Guatemalteco del Trabajo. Ver Susan Fitzpatrick Behrens, “From Symbols of the Sacred to Symbols of Subversion to Simpli Obsure: Maryknoll Women Religious in Guatemala, 1952 to 1967, [en línea: http://mwbdvjh.muse.jhu.edu/journals/the_americas/v061/61.2behrens.html] (consultado el 14 de noviembre de 2014). Según la autora Penny Lernoux, Lojo huyó a México hacia 1968, en Lernoux, *Heats on fire. The story of the Maryknoll sisters*, New York, Orbis Books, 2011.

¹²⁸ Ver Lourdes Morales, “Del libro como estructura”, *La era...op. cit.*

definitivamente casos inusitados en el medio. Esta situación refleja nuevamente la pertenencia del fotógrafo al ámbito de las artes plásticas, que por desgracia tenía más atención que el fotográfico.

En los textos incluidos en el libro hay dos estrategias muy distintas: el escrito de Antonio Rodríguez está estructurado a partir de la novedad que significa la cafetera como tema del arte y sus posibilidades estéticas; a lo cual suma una breve relación del valor de las búsquedas artísticas de ambos autores, estableciendo relaciones eruditas con otros artistas del siglo XX. El texto de Lojo, que he citado ya, es una reflexión sobre el valor de lo cotidiano en el proyecto, lo que implica para él una especie de desmitificación del quehacer plástico, una nueva forma de realismo, que el autor concibe como una forma de relacionarse con el objeto, amándolo.

Ahora, en cuanto a la recepción del proyecto por la crítica de su tiempo, salvo las excepciones que he citado en los textos de Macario Matus y Alfonso de Neuvillate, que aportaron ideas y lecturas sugerentes sobre el valor experimental de la obra, alarma la falta de conocimiento de su fundamentación conceptual y su deuda con la teoría semiótica de los objetos de Moles. Lo anterior da cuenta de un problema real de la época que, en la actualidad, percibe Sebastián con acierto, al decir: "...es muy triste porque eso quiere decir que era mucha la lejanía del público y de los teóricos en ese momento...".¹²⁹ Esta distancia entre la producción artística (sus búsquedas formales y teóricas) y la crítica fue un problema identificado incluso por los historiadores del arte. Considero de interés citar aquí a la directora de la revista *Artes visuales*, Carla Stelwell, quien justamente un año antes de la muestra de la cafetera abría la discusión con sus colegas al dedicar un número de la revista al tema de la crítica. En su nota introductoria, Stelwell afirmaba:

Una de las preocupaciones más agudas tanto de los críticos, teóricos como historiadores del arte en Latinoamérica, es el de encontrarse frente a la contradicción de una gigantesca producción de obras artísticas por un lado y la ausencia de una producción de ideas por el otro. Con la consecuencia de una crisis dentro de la crítica. Tal vez este exceso de creatividad traducido en un laberíntico cuerpo de obras/productos implicaba hasta una crítica corta de vista y miope en su minucioso estudio de la patología del fenómeno

¹²⁹ Comunicación personal del 24 de enero de 2013.

“artista”. Enfoque que por demás dio lugar a un subjetivismo delirante y aislador de las interrelaciones del arte con la pluralidad de estructuras culturales, en nuestro caso, particularmente latinoamericanos. Se siente en la mayor parte de los críticos, teóricos e historiadores del arte latinoamericano la necesidad de una reformulación de los antecedentes para con la ayuda de las ciencias sociales y humanas llegar a la posible redefinición del hecho estético.¹³⁰

La cita, que es también prueba de las transformaciones del paradigma disciplinar de la historia del arte en los años setenta, sirve entonces para pensar en la distancia entre los críticos de *Estructura y biografía de un objeto* y las ideas que la fundamentaron, sus parentescos con la semiótica, las artes objetuales y de acción, que aquellos que hacían analogías con Duchamp no pudieron ver.

¹³⁰ *Artes Visuales*, no. 13, primavera de 1977. En este número dedicado a la crítica se publicaron también textos de Néstor García Canclini, Rita Eder, Saúl Yurkievich, Lázaro Blanco y Juan Acha.

Conclusiones

Estructura y biografía de un objeto fue un proyecto sumamente rico en sus propuestas teóricas y plásticas, que si bien compartió características con otros movimientos y proyectos de su época, surgió como un planteamiento novedoso en cuanto a la forma que concibió a la obra de arte; la manera en que se produjo en términos formales; y el modo en que llegó a su público. Como ningún otro caso en el arte mexicano, la serie de la cafetera buscó trasladar al ámbito de los lenguajes plásticos una teoría comunicacional centrada en la clasificación de los objetos. Fue también completamente original como experimento interdisciplinar, pues a partir de una teoría propia sobre los modos de representar a un objeto, combinó los lenguajes formales de la fotografía y la escultura, a partir estrategias como el diálogo, la contraposición y la complementación. En cuanto a su distribución y difusión en el circuito artístico mexicano, el proyecto fue un reflejo de su tiempo, pues permitió conocer los diversos espacios de exhibición que estaban activos en la época.

En la primera parte descubrí que en su texto Sebastián retomó algunas ideas de la teoría de los objetos de Abraham Moles, principalmente aquellas relacionadas con el problema de la denotación y la connotación, y la búsqueda de alternativas ante la caducidad de los objetos utilitarios. A partir de esta recuperación, el escultor concibió una teoría propia, que consiste en un sistema binario para analizar un objeto, a partir de las estrategias representativas de la fotografía y la escultura. Este procedimiento, que tenía como objetivo transformar a la cafetera en una obra de arte, derivó en una reflexión sobre la creación artística, los lenguajes visuales de la escultura y la fotografía, y el papel de los objetos en el arte. Dicha reflexión, permite establecer analogías entre *Escultura y biografía de un objeto* y la obra de autores que en la misma época se

preocuparon por el papel del objeto en el mundo del arte, como el teórico peruano Juan Acha, e incluso artistas europeos que formaron parte de la corriente de “arte objetual” en los años sesenta.

Si bien *Estructura y biografía de un objeto* compartió con otros proyectos artísticos mexicanos de la década su predilección por la colaboración y la interdisciplina como formas de trabajo, vimos que la naturaleza de su propuesta interdisciplinar y de colaboración se explica más por su teoría sobre los lenguajes artísticos al representar un objeto. Fue necesario también sumergirse en las trayectorias de Bostelmann y Sebastián en sus campos específicos de acción, es decir, la fotografía y la escultura, para entender el sentido e impacto del proyecto en términos plásticos.

Mediante esta exploración me fue posible construir una consideración general de la obra de Bostelmann entre los años cincuenta y setenta, lo cual puede ser un primer paso en el estudio sistemático de este autor, aún ausente en la historiografía de la fotografía. Encontré que, ante un contexto particularmente agitado para el medio y el gremio fotográficos, en que se enfrentaban dos visiones de la práctica fotográfica –la documental y la de autor–, nuestro fotógrafo optó por una postura versátil y abierta, en la que dichas prácticas convivieron e inclusive se mezclaron sin presentar contradicciones. Su colaboración para *Estructura y biografía de un objeto* es muestra de su vertiente más experimental, que sin duda desarrolló en la década de 1970. La postura de Enrique ante las posibilidades visuales de la imagen fotográfica y los diálogos que pudo entablar con otras disciplinas, lo convierten en un fotógrafo que buscó superar los límites de su herramienta de trabajo, como bien lo señaló Mathias Goeritz.

La indagación en la trayectoria de Sebastián me permitió percibir las afinidades teóricas y formales de *Estructura y biografía de un objeto* con una primera etapa creativa del escultor, caracterizada por la construcción de pequeños ejercicios formales sumamente sugerentes, como sus esculturas transformables. Este ámbito contrasta con el desarrollo de la escultura pública y

monumental, que caracteriza la mayor y más estudiada parte de la carrera de este artista. Apoyada en las ideas que Ida Rodríguez Prampolini desarrolló sobre el autor, y Cuauhtémoc Medina sobre el movimiento geométrico, identifiqué en la obra de Sebastián el cruce con algunas teorías científicas, el desarrollo de sistemas constructivos y análisis formales que estuvieron siempre acompañados de textos explicativos y otros materiales didácticos. Frente a este panorama, destaca la incursión del escultor en problemas de las ciencias de la comunicación, aspecto que no sólo fue el punto de partida del proyecto sino que determinó su propuesta plástica.

El análisis formal de los tres tercios que integran el proyecto me hizo posible asumir que, una vez divididas las tareas de los dos tipos de “análisis”, cada uno de los artistas procedió a crear su versión de la cafetera. Bostelmann mediante la fotografía y su parte subjetiva-semántica-connotativa del análisis, convirtió a la cafetera en un ser vivo; dio cuenta de las diversas funciones que puede tener como un objeto utilitario; la utilizó como pretexto para experimentar con el medio, e incursionar en el campo de la escultura; y, por último, usó la foto como método de registro del proceso creativo del proyecto mismo. Así, el fotógrafo cumplió con su parte del proyecto e incluso la trascendió, generando un conjunto de imágenes que resulta representativo de las búsquedas artísticas que el autor emprendía con la fotografía desde unos años atrás.

Por su lado, Sebastián llevó a cabo su análisis objetivo-estructural-denotativo mediante un sistema de descomposición y recomposición del objeto. Analizó a la tetera como si fuera un objeto compuesto de figuras geométricas, fragmentándolo, jugando con sus partes, y quitándole la piel para descubrir su estructura. Así dio vida a un sistema constructivo y de análisis escultórico que permite comprender sus procesos creativos en otros proyectos.

En esta transformación formal y conceptual de un objeto convencional en uno artístico, Bostelmann y Sebastián combinaron sus lenguajes y dieron cabida no uno, sino a varios productos: para empezar, un planteamiento teórico y formal sobre la naturaleza del proceso de

creación artística; también una interpretación desde la fotografía y la escultura de un objeto cotidiano con cualidades formales particulares; además una reflexión sobre la forma de operar de ambos medios; y, por último, el cruce de los universos creativos de cada uno de los artistas, que encontraron en *Estructura y biografía de un objeto* una confluencia interesante.

En esta investigación fue posible sacar a la luz un proyecto que en su tiempo no fue comprendido a cabalidad. La historiografía de la fotografía, la escultura y las artes plásticas en México contaba también con muy pocas menciones del proyecto, las cuales no consideraron nunca su fundamental relación con la teoría de los objetos de Moles.

A partir de las reflexiones que *Estructura y biografía de un objeto* hizo sobre los objetos cotidianos, la naturaleza de la creación artística, los lenguajes de la fotografía y las posibilidades de combinar los discursos visuales de ambas disciplinas, pueden insinuarse nexos con ámbitos que no han sido tomados en cuenta en su justa dimensión por la historia del arte en su estudio de proyectos mexicanos. Dichos ámbitos son la semiótica y la teoría de los objetos (a partir de las ideas de Abraham Moles); los planteamientos sobre la naturaleza del objeto artístico en su relación con los sistemas de distribución, consumo y producción (en los textos de historia social del arte de Juan Acha); los diversos cuestionamientos sobre la función y estructura de la obra de arte como objeto (en las corrientes del arte objetual); las reflexiones sobre las formas de significar del arte (en el arte conceptual), entre otros, que plantean un panorama diferente sobre el arte hecho en México durante los años setenta.

Bibliografía:

- Acha, Juan, *Arte y sociedad Latinoamérica. El producto artístico y su estructura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981.
- , *Las culturas estéticas de América Latina (Reflexiones)*, México, UNAM, 1993.
- Amador, Rocío, “En reconocimiento a Abraham Moles”, en Regina Jiménez-Ottalengo y Guillermina Yankelevich (coords.), *Imágenes. De los primates a la inteligencia artificial*, México, UNAM: IIS, 1993.
- Atkins, Robert, *Art speak. A Guide to Contemporary Ideas, Movements and Buzzwords, 1945 to the Present*, New York: London: Paris, Abbeville Press Publishers, 1997.
- Baqué, Dominique, *La fotografía plástica. Un arte paradójico*, Barcelona, Gustavo Gili, 1998.
- Barajas Bustos, Irene, *Un discurso latinoamericano. La fotografía de los setenta en México. El Consejo Mexicano de Fotografía*, Tesis para obtener el grado de maestra en Historia del Arte, México, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, marzo de 2007.
- Bayón, Damián, *Aventura plástica de Hispanoamérica. Pintura, cinetismo, artes de la acción*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974.
- Bostelmann, Enrique y Sebastián, *Estructura y biografía de un objeto*, México, UNAM, 1979.
- Causey, Andrew, *Sculpture since 1945, Oxford History of Art*, Oxford: New York, Oxford University Press, 1998.
- Chevrier, Jean-Francois, *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007.
- Costa, Joan y Abraham A. Moles, *Publicidad y diseño: el nuevo reto de la comunicación*, Buenos Aires, Infinito, 2005
- Del Conde, Teresa, *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX*, México, ATTAME Editores, 1994.
- Eder, Rita (ed.), *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México 1952-1967*, México, UNAM: Turner, 2014.
- Fernández, Horacio, *El fotolibro latinoamericano*, México, Fundación Televisa, 2011.
- Ferrater Mora, José, *Diccionario de filosofía*, edición revisada y aumentada por Josep-María Terricabras, Barcelona, Ariel, 1999.

- García Barragán, Elisa, *El mundo escultórico de Sebastián. Sin límites*, Sindicato Nacional de Trabajadores del ISSSTE, sin año.
- García de Germenos, Pilar, “Salón Independiente: una relectura”, en Olivier Debrouse (ed.) *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, México, UNAM, 2006, pp.40-48.
- González, Laura, “Fotografía mexicana contemporánea: un modelo para armar”, en Issa. Ma. Beníte Dueñas (coord.), *Hacia otra historia del arte en México*, vol. 4 “Disolvencias 1960-2000”, México, Curare: CONACULTA, 2004.
- Jiménez-Ottalengo, Regina y Guillermina Yankelevich (coords.), *Imágenes. De los primates a la inteligencia artificial*, México, UNAM: IIS, 1993.
- La investigación en los institutos y centro de humanidades 1929-1979*, volumen IV, México, UNAM-Dirección General de Publicaciones, 1979.
- Lange, Susanne, *Bernd and Hilla Becher. Life and work*, Cambridge: London, The MIT Press, 2007.
- Librado Luna Cárdenas, Daniel y Paulina Martínez Figueroa, *La Academia de San Carlos en el movimiento estudiantil de 1968*, México, UNAM: Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2008.
- Marchán Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto. Las artes plásticas desde 1960*, Madrid, Alberto Corazón, 1974.
- Mattelart, Armand y Muchèle, *Historia de las teorías de la comunicación*, Barcelona: Buenos Aires: México, Paidós, 2005.
- Medina, Cuauhtémoc, “Sistemas (más allá del llamado “geometrismo mexicano”, en Olivier Debrouse (ed.) *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, México, UNAM, 2006.
- Moles, Abraham A., *Teoría de los objetos*, México, Gustavo Gili, 1974.
- Moles, Abraham, Jean Beaudrillard, Pierre Boudon, et. al., *Los objetos*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974.
- Morales, Leonor, *La crítica de arte en México en la década 1971-1980. Índice de artículos en seis revistas (Mañana, Plural, Proceso, Siempre, Tiempo y Vuelta)*, México, Departamento de Arte, Universidad Iberoamericana, 1984.

- Picaudé, Valérie y Philippe Abraïzar (eds.), *La confusión de los géneros en fotografía*, Barcelona: Valle de Bravo, México, Gustavo Gili, 2004.
- Pohlmann, Ulrich y Rudolf Scheutle, *Lehrjarhe Lichtjahre. Die Münchner Fotoschule 1900-2000*, Schirmer: Mosel, Fotomuseum im München Stadtmuseum, 2000.
- Rodríguez Prampolini, Ida, *Sebastián. Un ensayo sobre arte contemporáneo*, México, UNAM, 1981.
- Romero Keith, Delmari, *Tiempos de ruptura. Juan Martín y sus pintores*, México, Landucci, 2000.
- Rouillé, André, *La Photographie. Entre document et art contemporain*, s.l., Gallimard, 2005.
- Sebastián, “Los geometristas mexicanos, la vocación constructiva, la auténtica escuela mexicana de escultura y el futuro de la geometría”, en Magdalena Zavala (coord.), *Escultura mexicana. De la academia a la instalación*, México, INBA: Landucci, 2000.
- Silva, Federico, *Cuadernos de Amaxac en la fábrica de la Estrella Tlaxcla*, México, Grupo Editorial Gudiño Cicero, 2006.
- Vallarino, Roberto (ed.), *Sebastián ante la crítica*, México, Taller Sebastián: Ediciones del Equilibrista, 1996.
- Vargas, Itzel, “Disertaciones sobre el sentido de la práctica escultórica. Del geometrismo a los discursos actuales”, en Magdalena Zavala (coord.), *Escultura mexicana. De la academia a la instalación*, México, INBA: Landucci, 2000.
- Vázquez Mantecón, Álvaro, “Los Grupos: una reconsideración”, en Olivier Debrouse (ed.) *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, México, UNAM, 2006, pp.194-196.

Catálogos de exposición:

- Cinetismo. Movimiento y transformación en el arte de los 60 y 70*, (abril 12- julio 20 2012) México, MAM: CONACULTA, 2012.
- Los 70: la llamada ruptura y gráfica internacional*. Catálogo de exposición. Del 17 de febrero al 14 de mayo del 2000, Museo Dolores Olmedo Patiño: Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2000.

México abstracto. La realidad de las formas, México: Islas Canarias, Museo de Arte Moderno/INBA: Centro de Arte La Regenta, 2008.

Ortiz Lara, Luis (coord.), *Fotografía latinoamericana. Tendencias actuales*, Museo Provincial de Huelva, Universidad Hispanoamericana Sta. María de la Rabida (Universidad de Sevilla), 1991.

Rodríguez, José Antonio, “Los procesos de la fotografía moderna en México”, en *Huesca imagen. 2 julio/1 agosto 2004*, Huesca, Diputación de Huesca, 2004.

Salón Nacional de Artes Plásticas. Sección bienal de Fotografía 1980, México, INBA, 1980.

Salón Nacional de Artes Plásticas. Sección Bienal de Fotografía, México, INBA:SEP, 1980

Séptima bienal de fotografía, 1995, México, Centro de la Imagen: INBA, 1995.

Fuentes electrónicas:

Alcántara, Estela, “Federico Silva en la casa del Lago. Entrevista”, en *Los Universitarios. Nueva época*, pp.50-53. En línea: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/uni/article/view/8717/8129>

Cid, Jurado, Alfredo, “El estudio de los objetos y la semiótica” en *Cuicuilco* [en línea] 2002, 9 (mayo-agosto): <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35102511>

Hechevarría, Nahela, “Construyendo imaginarios: los ochentas en la fotografía mexicana”, *Revista Arteamérica*, no.14, en línea: http://www.arteamerica.cu/14/dossier/nahela.htm#_edn1

Hemerografía

Aguilar García, Juan Carlos, “Enrique Bostelmann. Escultor de imágenes”, *La Crónica*, 1 de julio de 2006.

De Neuvillate, Alfonso, “Experimentaciones de Bostelmann y de un Geométrico”, *Novedades. Para el hogar*, 29 de septiembre de 1978.

Guevara, Roberto, “Fotomorfosis. Proceso y creación de un medio”, *Artes plásticas, El Nacional*, 24 de enero de 1978.

- Gutiérrez-Moyano, Beatriz, “¿Qué pasa con la fotografía mexicana de hoy?”, *Artes visuales*, Museo de Arte Moderno, no.12, octubre-diciembre de 1976.
- Juárez, Víctor M., “Cada fotografía crea su propia realidad: Bostelmann”, *Excélsior* 10-b, miércoles 19 de Mayo de 1976.
- Matus, Macario, “La biografía de un objeto”, *El Nacional*, viernes 29 de septiembre de 1978
-----, “Las proposiciones fotográficas de Bostelmann”, *El Nacional*. Jueves 20 de octubre de 1977.
- Mercado Andrews, Israel, “Bostelmann y Sebastián. Fotógrafo y escultor se unieron para publicar *Estructura y biografía del objeto*”, *El Día*, 17 de julio de 1979.
- Moles, Abraham, “Del futuro del arte. Análisis tentativo de las nuevas tendencias”, *Artes visuales*, Museo de Arte Moderno, no.11, Julio-septiembre de 1976.
- Rabell, Malkah, “Proposiciones fotográficas de Enrique Bostelmann”, *El Día*, martes 25 de octubre de 1977.
- Rodríguez, José Antonio, “Bostelmann o la incomprensión” en *Clicks a la distancia*, *El Financiero*, jueves 3 de febrero de 2005.
- “En torno a una Jarra. Especulan Sebastián y Enrique Bostelmann”, *Excélsior*, 8 de octubre de 1978.
- “Enrique Bostelmann. Un fotógrafo con ideas sociales”, *Fotoguía*, año 1, vol. 1, no 5, 5 noviembre 1971, p.51.
- “Inauguran *Estructura y biografía de un objeto*”, *El Sol de México*, domingo 9 de septiembre de 1979.
- Sebastián (Enrique Carbajal), “Intimate Objects”, *Leonardo. International Journal of Contemporary Visual Artist. Art, Science, Technology*, vol. 13, no. 1, Oxford, Perfamonn Press, winter 1980, pp.47-48.
- Velázquez, Jaime G., “Estructura y biografía de un objeto”, *Uno más uno*, 13 de agosto de 1979.