



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO

POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

INGENIO MEXICANO:
EXPLORACIÓN PRAGMÁTICA DEL AZÚCAR Y SUS CARACTERÍSTICAS
SEMÁNTICAS Y PARATEXTUALES COMO MATERIA PRIMA
EN LA ESCULTURA MEXICANA CONTEMPORÁNEA

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA:
JORGE ARMANDO ORTEGA DEL CAMPO

DIRECTOR DE TESIS
MTRO. HORACIO CASTREJÓN GALVÁN
(FAD)

SINODALES
MTRO. JESÚS MAYAGOITIA DURÁN
(FAD)

MTRO. IGNACIO GRANADOS VALDEZ
(FAD)

MTRA. ROSA MARÍA DEL ROSARIO GUILLERMO AGUILAR
(FAD)

LIC. KIYOTO OTA OKUZAWA
(FAD)

CIUDAD DE MÉXICO, FEBRERO DE 2016



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.

im

Ingenio mexicano

Exploración pragmática del azúcar
y sus características semánticas y paratextuales
como materia prima en la escultura
mexicana contemporánea

Jorge Armando Ortega del Campo

A Rodrigo Lloréns Arenas, la eternidad y un día.

Toda mi gratitud por haberme dedicado su tiempo y tantas atenciones a Horacio Castrejón Galván, Jesús Mayagoitia Durán, Ignacio Granados Valdez, Rosa María del Rosario Guillermo Aguilar, Kiyoto Ota Okuzawa, Laura Alicia Corona Cabrera, Alfia Leiva del Valle y Francisco Javier Tous Olagorta.

A Bárbara Perea Legorreta, Cecilia Sosa González y Vicente Aldrete Cortez
por toda su ayuda.

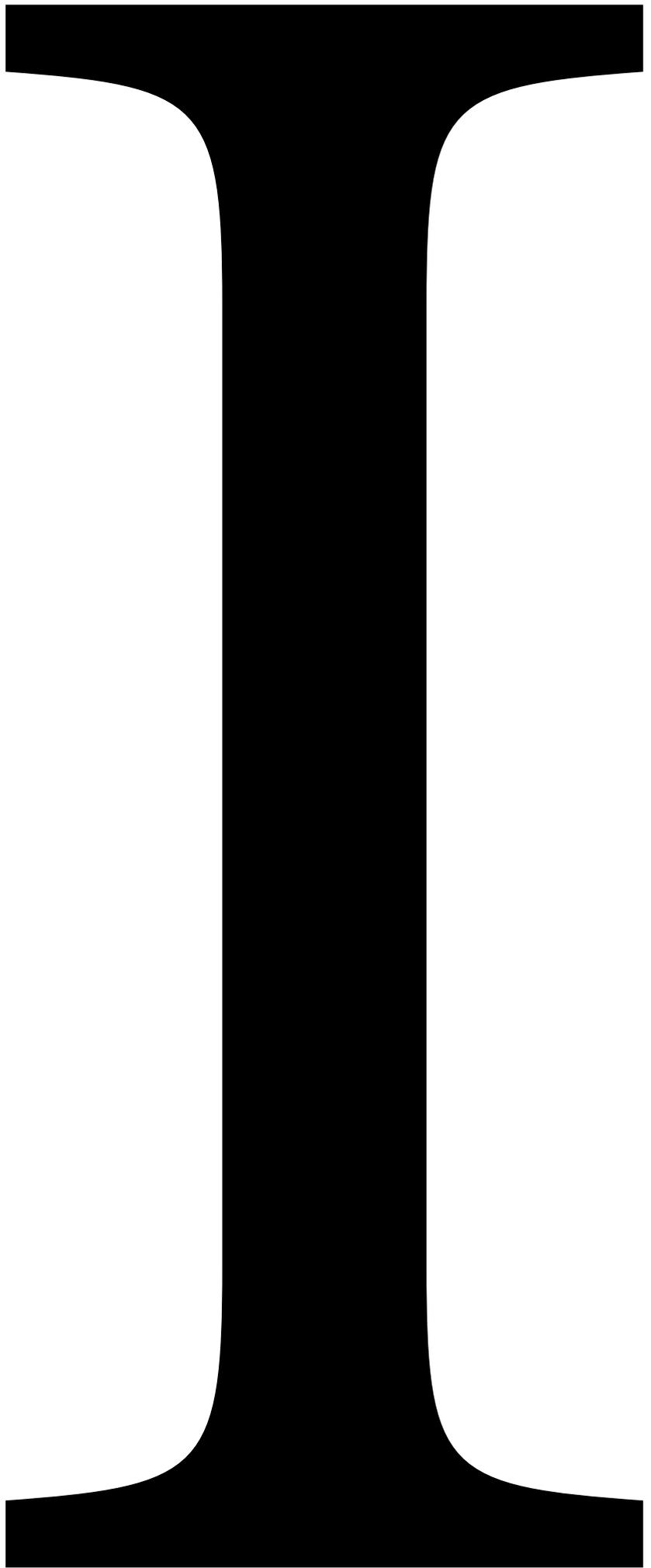
A Leonardo Vázquez Conde por permitirme usar su maravillosa letra *Lectura*.

A Karina, Ángela, Andrés, Leonardo y Miguel
por prestarse a ser modelos para un proyecto tan siniestro.

A Zaira Arredondo Mata porque empezamos esto juntos.

Índice

Introducción	11
Capítulo 1. La semiosis y la escultura	19
1.1. La escultura como portadora de mensajes.....	19
1.2. Nociones básicas de comunicación.....	21
1.2.1 La semiología y la semiótica.....	23
1.2.2. Signos, símbolos y códigos.....	29
1.2.3. Niveles de representación y retórica visual.....	31
1.3. Transtextualidad, paratextos y su relación con la escultura.....	39
1.4. El discurso de los materiales escultóricos.....	42
1.4.1 Los materiales tradicionales y alternativos en la escultura contemporánea mexicana.....	43
1.4.2 Los materiales tradicionales y alternativos en la obra de Jorge Ortega del Campo.....	46
Capítulo 2. El azúcar como material escultórico	53
2.1. Esbozo histórico del azúcar en México y el mundo.....	53
2.1.1. Inicios de la industria del azúcar en América.....	56
2.1.2. La primera forma de escultura en azúcar: Las sutilezas.....	58
2.1.3. El azúcar en el México actual.....	59
2.2. Los escultores del azúcar.....	61
2.2.1. Las exploraciones de la escultura de azúcar en el mundo.....	62
2.2.1.1. Kara Walker.....	62
2.2.1.2. Andrea Chung.....	63
2.2.1.3. Jonas Etter.....	64
2.2.1.4. Brendan Jamison.....	65
2.2.1.5. Timothy Horn.....	66
2.2.1.6. Joseph Marr.....	67
2.2.1.7. Susan Graham.....	67
2.2.1.8. Fernando Mastrangelo.....	67
2.2.2. La escultura de azúcar en México.....	68
2.2.2.1. El turismo escultórico de Amber Eagle.....	70
2.2.2.2. El legado de Marithé de Alvarado.....	73
Capítulo 3. Proyecto escultórico: Alfeñiques	81
3.1. Origen del proyecto.....	83
3.2. Las fórmulas basadas en azúcar: Pasta, pastillaje, fondant y glass.....	84
3.3. Proceso y resultados.....	85
3.4. Análisis del proyecto.....	86
3.4.1. Características paratextuales.....	86
3.4.2. Tres ejemplos de interpretaciones del proyecto y sus variaciones discursivas.....	87
Conclusión	97
Fuentes de consulta	103



Introducción

Casi todo se ha escrito sobre la Escultura. Siendo ésta tradicionalmente uno de los pilares de las artes plásticas, han corrido ríos de tinta sobre su naturaleza, su origen, su historia, sus grandes cambios ontológicos, los métodos para hacerla, las reglas para juzgar sus cualidades y el modo de darle la vuelta a todo lo anterior. Por esta razón es necesario ubicarnos en el contexto del tema del que hablamos y para eso habrá que pensar en la siguiente pregunta: ¿Qué es la escultura?

Una de las definiciones más básicas es la de la Real Academia de la Lengua Española, en su edición de 1970, la describe como sigue:

ESCULTURA: del latín sculptura, f. Arte de modelar, tallar y esculpir en barro, piedra, madera, metal u otra materia conveniente, representando en bulto figuras de personas, animales u otros objetos de la naturaleza, o el asunto y composición que el ingenio concibe.

La misma RAE, en su vigésimo segunda edición, dice lo siguiente:

escultura.
(Del lat. *sculptūra*).
1. f. Arte de modelar, tallar o esculpir en barro, piedra, madera, etc., figuras de bulto.
2. f. Obra hecha por el escultor.

La escultura, entonces, es un arte, y definir qué cosa es *Arte* puede resultar un terreno poco firme, cuando menos, incluso vaporoso y etéreo; pero como principio, la definición propuesta por Thomas Hoving en el libro *Arte para Dummies*¹ resulta fácil de asimilar: “Arte es todo aquello que resulta cuando alguien en el mundo toma cualquier clase de material y produce con él una manifestación deliberada”.² Aunque ya hablar de material nos sitúa necesariamente en el campo de las artes plásticas, para el caso que tratamos resulta una acotación útil. Encontramos también en estas definiciones la palabra clave *bulto*, que la RAE define como “volumen o tamaño de cualquier cosa”. ¿Y qué es el volumen? Rodin lo define

en *Introducción general al arte* (1980) como “... el espacio ocupado por un objeto en la atmósfera. Modelar este volumen en profundidad es modelar en bulto redondo³ mientras que modelar sobre la superficie es *bajo relieve*”.⁴ Esta aseveración nos lleva a inferir que la escultura puede ser, por ejemplo: *aquello que tiene volumen y que alguien produjo deliberadamente con cualquier clase de material*. Si aceptamos esta especie de definición, entonces, dentro de la escultura entra prácticamente cualquier creación humana que ocupe un lugar tridimensional en el espacio. ¿Será posible asumir que los edificios, las artesanías, los muy diversos objetos utilitarios que existen son *escultura*?

*La escultura ha estado largo tiempo ligada al monumento arquitectónico, ya que la arquitectura ha unificado e integrado las artes plásticas, hasta tal punto que resulta difícil hasta los tiempos contemporáneos pensar en una escultura que no sea monumental, o que al menos no haya sido concebida para ser encuadrada en un marco arquitectónico.*⁵

Aunque en la actualidad la escultura, evidentemente, ha logrado independizarse en múltiples casos de su mancuerna arquitectónica, la afirmación anterior nos coloca en contexto de cómo ha evolucionado ontológicamente la práctica escultórica a lo largo de la historia. La escultura y la arquitectura comparten cualidades espaciales, habitables, tangibles y son diferentes a las obras bidimensionales, principalmente en el hecho de que *existen* realmente, físicamente, ocupan un lugar en el espacio y no sólo *representan*; situación que no libró a la escultura de interminables comparaciones y [pre]juicios de valor en cuanto a su superioridad o inferioridad con respecto

³ La escultura tradicionalmente se considera como de *bulto redondo* cuando es un objeto independiente de cualquier otra estructura o *relieve* cuando está integrada a otro elemento, habitualmente arquitectónico. A la escultura en relieve se le puede encontrar como medio bulto, relieve hundido, bajo-relieve, medio relieve, altorrelieve o huecorrelieve.

⁴ Juan Francisco Esteban Lorente, Gonzalo M. Borrás Gualix y María Isabel Álvaro Zamora, *Introducción general al arte: arquitectura, escultura, pintura, artes decorativas*. Colección fundamentos No. 64 (Madrid: Ediciones Istmo, 1980), 139.

⁵ Esteban, Borrás y Álvaro, *Introducción general al arte*, 140.

¹ Thomas Hoving, *Arte para dummies* (Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2001).

² Hoving, *Arte para dummies*, 12.

a la pintura, particularmente durante el Renacimiento, donde los fundamentos teóricos de estas artes empezaron a ser discutidos y convencionalizados.⁶

El hablar de las artes nos coloca casi siempre en situaciones más bien imprecisas en cuanto a su naturaleza, debido principalmente a que se caracterizan por ser cambiantes y experimentales. A decir de Manuel J. Borja-Villel en su libro *Los límites del museo*:

*Toda manifestación artística radical es breve por necesidad. Sólo se entiende en un continuo estado de crisis. Cuando se extiende demasiado en el tiempo, acaba transformándose en estilo y perdurando como norma. El arte no muere en la crisis sino en el éxito.*⁷

Entonces, toda manifestación artística, desde que se tiene conocimiento, fue novedosa y original en algún momento, para luego volverse convencional y reiterativa. Para estudiar esto es conveniente hacer una pequeña revisión de la evolución de la práctica escultórica a lo largo de la historia. Como se menciona al principio, mucho o todo se ha dicho ya de los orígenes de la escultura; de la prehistoria de la misma sólo se puede especular y de la historia hay suficiente material para sumergirse por años. Pero para los propósitos de este estudio revisaremos algunos casos específicos de objetos escultóricos cuyas características nos ayuden a entender de una manera más amplia las diferentes manifestaciones de la práctica escultórica a lo largo la civilización, específicamente aquellos que puedan aportar contexto a la comprensión del proyecto de producción que se revisará al final de este documento.

Históricamente la escultura ha tenido múltiples funciones. La entendemos tradicionalmente como uno de los oficios que definen a la práctica artística, pero también ha tenido funciones utilitarias, arquitectónicas, decorativas, expresivas, de culto (personal y de Estado), de ostentación, rituales, de veneración, etcétera. Ninguna de estas funciones es excluyente de otra, varias pueden manifestarse dentro de un mismo objeto y algunas de ellas son definidas o expresadas por el material, la técnica y otros factores similares.

⁶ Esteban, Borrás y Álvaro, *Introducción general al arte*, 153-157.

⁷ Manuel J. Borja-Villel, *Els límits del museu* (Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1995) 212.

Parte de lo que se mencionará en los ejemplos escultóricos que revisaremos a través de este documento, corresponde a deducciones derivadas de lo que comunica el material con el que las piezas fueron producidas. Dichas deducciones las podría hacer cualquiera que no sea experto en historia de la escultura —un espectador *promedio*, digamos—. Es importante mencionar esto porque hay elementos en cada obra, además del material, que revelan detalles o posibilidades interpretativas que pueden variar según los referentes de los que el observador disponga. Pero, antes de pasar a casos específicos, sería conveniente hablar de los significados de la escultura según sus géneros, que a veces están ligados inefablemente al material del que se elaboran:

*La estatuaria ha servido para representar imágenes a las que tanto las ideologías en el poder como la propia sociedad confieren un valor y significación ideales, especialmente de carácter religioso y político, como las imágenes de los dioses, de los santos o de los personajes ilustres o relevantes [...]; la estatua por otra parte es el núcleo esencial del monumento conmemorativo que [...] implica la idea de perpetuar aquello que representa.*⁸

En la estatuaria, factores como la posición (sedente, tronante, orante, yacente, etc.), la montura —si la hay—, etcétera, también están cargados de connotaciones y significado. El retrato se dedica al culto de la memoria, enaltece y estudia al individuo; la alegoría, representada en sus vertientes: psicológica, simbólica y moral —por ejemplo, la representación de la *Justicia*—, se vale del sentido figurado para transmitir su mensaje; la figura humana, particularmente el desnudo, discurre sobre valores y antivalores estéticos y académicos; el relieve, en cambio, suele tener un discurso narrativo. Aunque acotar géneros y establecer límites no es el objetivo de este proyecto, la forma en la que la obra se manifiesta, definitivamente contiene intenciones y mensajes específicos.

Además de sus cualidades formales y estilísticas, el material del que una escultura está hecha es importante a la hora de interpretar su significado. Esta aseveración puede parecer muy contundente, pero a lo largo de este documento trataré de explicar las razones en

⁸ Esteban, Borrás y Álvaro, *Introducción general al arte*, 185-186.

que está fundamentada —cosa que seguramente matizará su severidad—, puesto que al final veremos que no sólo el material aporta significado a la lectura que podemos hacer de una obra escultórica, sino que hay una infinidad de factores que conforman en conjunto lo que como espectadores podemos entender cuando nos encontramos ante una obra de arte tridimensional. Algunos no dependen de las decisiones creativas del escultor aunque, sin duda, la elección del material es un factor que sí depende enteramente de él.

Siempre es difícil decir cuándo surgió la intención de emprender un proyecto de investigación-producción. Uno puede suponer que en realidad hay varios momentos en que diferentes intenciones fueron confluyendo en una sola, muy definida, cuyos orígenes sería conveniente recordar al momento de presentarlo.

Haciendo un pequeño paréntesis, comentaré que, como muchos de mis colegas, tengo como antecedente para el presente estudio la tesis de grado de licenciatura. Dicho documento, aprobado en 2003, lleva por título *Diseño gráfico y literatura/Puntos de convergencia interdisciplinaria*, y nos llevó a Zaira Arredondo Mata y a su servidor a interesantes conclusiones que no habíamos visto venir al momento de plantearnos hacer una investigación sobre el tema mencionado. Me permito mencionar algunas de dichas conclusiones a continuación, puesto que son un importante antecedente del tema que ahora nos ocupa y se relacionan estrechamente con el fenómeno de la interdisciplinariedad, que también es parte fundamental de mi proyecto.

Proceso de comunicación

La literatura y el diseño gráfico son disciplinas en las que la comunicación es una finalidad. Ambas se sujetan al proceso de estructuración de un mensaje, que es portador de significado, y comparten las mismas relaciones sintácticas, pragmáticas y semánticas, que todos los que sabemos leer tuvimos que estudiar y aprender.

Retórica

La retórica tiene una estrecha relación con el proceso de comunicación, pero se distingue de él en el hecho de que los mensajes se estructuran de manera consciente y premeditada. Hablar, leer y escribir pueden hacerse, con la práctica, de manera intuitiva. La retórica, en

cambio, presupone pensar en aquella o aquellas personas a las que nos estamos dirigiendo, y tratar de entenderles para dirigirnos a ellas de la manera más conveniente: con la sintaxis precisa, con las figuras retóricas necesarias, agotando las posibilidades del lenguaje —o códigos similares a éste—, de modo que nuestro discurso sea el idóneo y produzca en el receptor la reacción que esperamos obtener.

Paratextos

Los paratextos son, a grandes rasgos, elementos que giran alrededor del texto. Son una idea expuesta por Gérard Genette en su libro *Umbrales* (2001), que en el capítulo 1 se describirá a detalle. Los paratextos son elementos que aportan más información a un texto principal, y que aparecen cronológica y físicamente, de manera conjunta y también separada de éste. Básicamente, los paratextos son todos aquellos elementos, conceptuales o tangibles, que nos dicen más cosas sobre el texto principal y enriquecen el mensaje del que éste es portador.

Todo lo anterior viene a cuento porque estos puntos en que convergen la literatura —una de las Bellas Artes— y el diseño gráfico —una de las artes aplicadas—, están estrechamente relacionados con el lenguaje. Esta situación me llevó a reflexionar sobre la naturaleza del arte en general y sobre las cualidades que lo caracterizan, así como a preguntarme si fenómenos como el proceso de comunicación, la retórica y los paratextos —que funcionan perfectamente para una manifestación artística unidimensional como la *literatura* (puesto que se percibe de manera secuencial), y para otra que se manifiesta de forma bidimensional como el *diseño gráfico*— aplican igualmente para un oficio como la *escultura*, que se presenta de forma tridimensional, y es fundamentalmente distinta a las otras dos disciplinas que había estudiado.

Seguramente todos nos hemos preguntado alguna vez *qué es el arte*, puesto que existe una cantidad de información monumental sobre el tema. Ha habido definiciones metafísicas, hedonistas, teológicas, cónicas, vaporosas, abstractas. Para mí en particular, descubrir la idea que propone el maestro de la literatura universal León Tolstoi en su ensayo *Qué es el arte* (1898) ha sido fundamental para tratar de aproximarme al entendimiento e interpreta-

ción de la obra artística, si no por otra cosa, porque Tolstoi consideraba al arte, en brevísimo resumen, como un *extraordinario mecanismo de comunicación humana*. Dicha idea se convirtió en la semilla de más dudas que me pareció necesario investigar una vez que pude ir estableciendo vínculos con otras disciplinas cuyo objeto de estudio es la comunicación.

La *Elocuencia* tuvo a Calíope como musa protectora en la Grecia antigua, y fue considerada alguna vez una de las Bellas Artes por Charles Batteaux, según su texto publicado en 1647, *Las Bellas Artes reducidas a un único principio*.⁹ Es una pena que la *Elocuencia* haya dejado de pertenecer a tan honrosa lista puesto que, probablemente, si es que Tolstoi estaba en lo cierto, es la que hermana a todas las demás artes. Dice Juan Fernando de Iglesia, cuando presenta las memorias de *¿Qué es la escultura, hoy?: 1er Congreso Internacional Nuevos Procedimientos Escultóricos* que “La obra de arte, o mejor, la obra del arte, lo que el arte hace, es encontrar las soluciones a problemas que desde otra disciplina no se han encontrado”.¹⁰ Seguramente la *elocuencia*, como hermana gemela de la *retórica*, puede ayudarnos a entender al resto de las artes. La *retórica* tiene una larguísima historia, que siempre ha estado cerca de la filosofía y de la cual en realidad no hablaré mucho. De Platón a Eco, pasando por Nietzsche, Kant, Hegel y Wittgenstein, numerosos teóricos han echado mano de múltiples recursos y estructuras retóricas en sus escritos. Según el Dr. Antonio López Eire en *Esencia y Objeto de la Retórica*¹¹ esta última permite una mejor comprensión de disciplinas como la filosofía de la ciencia, la filosofía analítica, la hermenéutica y la epistemología. De hecho, existe una modalidad de la misma llamada *Nueva retórica*, que se impone a la *retórica aristotélica* a partir de 1970 tras la difusión y gran aceptación de las obras del retórico, lógico y filósofo del Derecho, Chaïm Perelman. Dicha disciplina se ocupa de los fenómenos retóricos que se presentan de manera cotidiana en el trato social, permaneciendo centrada en el *inventio*.¹²

⁹ Charles Batteaux, *Les Beaux Arts réduits à un même principe* (Francia: De l’Imprimerie de CH. J. B. Delspine, 1647), 6.

¹⁰ GRUPO DE INVESTIGACIÓN NUEVOS PROCEDIMIENTOS ESCULTÓRICOS, *¿Qué es la escultura, hoy?: 1er Congreso Internacional Nuevos Procedimientos Escultóricos, Valencia 2002: 13, 14 y 15 de Noviembre de 2002* (España: Universidad Politécnica de Valencia, 2003), 15.

¹¹ Antonio López Eire, *Esencia y objeto de la retórica* (México: UNAM, 1996), 91.

¹² En la tradición grecolatina, primera de las partes de la *retórica*, que corresponde a la primera fase preparato-

Según Helena Beristain, en su *Diccionario de retórica y poética* “cada vez más la retórica se concibe como íntimamente ligada a la pragmática”,¹³ puesto que la filosofía actual se interesa en el análisis del poder de persuasión del lenguaje y en la *lingüística pragmática* que estudia los *actos de habla* que se dan en todos los discursos (coloquial, retórico, literario, publicitario, jocoso) “con los que se ejerce influencia sobre los demás [...] y cuya especificidad se origina y se cifra en el contexto, en las actitudes del hablante y el oyente”.¹⁴ Los trabajos de formalistas, estructuralistas y semiólogos nos ofrecen una propuesta de homologación de las figuras observables en otros lenguajes (gestual, cinematográfico, de los elementos narrativos, etc.). Umberto Eco, por ejemplo, propone integrar la *retórica* adentro de una teoría general de la semiótica,¹⁵ disciplina que nos dice, entre muchas cosas, que las verdaderas señas de identidad de un signo son la vinculación a la época histórica y a la sociedad concreta en que se produce, así como el comportamiento de quien lo observa en el presente, es decir, el contexto. La semiología, estrechamente emparentada a la semiótica, se ocupa, a diferencia de esta última, del estudio de sistemas de signos más específicos. Si para el lingüista Ferdinand de Saussure, la semiología¹⁶ —de la que es creador— se trata de la ciencia que estudia los signos en el seno de la vida social, ¿no resulta entonces el arte (como mecanismo humano de comunicación) su objeto de estudio? ¿Siendo la semiología una ciencia fundamentada en la lingüística, y el arte un mecanismo de comunicación, es entonces posible aproximarse al arte, específicamente a la escultura, por medio del estudio del lenguaje?

Puesto que para Juan Fernando de Laiglesia el arte es “encontrar reglas nuevas a situaciones viejas”,¹⁷ trataremos de aproximar-

ria del discurso oratorio: la concepción de su contenido. Abarca la selección de los argumentos y las ideas sobre las que habrá de implantarse un orden considerado por otra de las partes del discurso: la *dispositio* (Beristain, *Diccionario de Retórica y Poética*, 273).

¹³ Helena Beristain, *Diccionario de Retórica y Poética* (México: Porrúa, 2003), 441.

¹⁴ Beristain, *Diccionario de Retórica y Poética*, 440.

¹⁵ Beristain, *Diccionario de Retórica y Poética*, 442.

¹⁶ Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general* (Argentina: Editorial Losada, 1945), 60.

¹⁷ GRUPO DE INVESTIGACIÓN [...], *¿Qué es la escultura, hoy?*, 15.

nos a la escultura a través de la retórica, la pragmática, la semiótica y la semiología, que ya demostraron su utilidad en el estudio de manifestaciones artísticas unidimensionales (literatura) y bidimensionales (diseño gráfico). Sólo que nos centraremos en una de las características que hacen diferente a la escultura de otras manifestaciones artísticas: su *material*. Esto es porque, a diferencia de la literatura, la danza o la pintura, la escultura se manifiesta en objetos físicos, con volumen, peso y todas las cualidades de los cuerpos que en realidad *existen* y no sólo *representan*. Es la materialidad de la escultura, definitivamente, uno de sus rasgos más interesantes y parte fundamental de su contexto. El objetivo es saber qué tanto influyen las características materiales y espaciales de la escultura en la interpretación del significado de la obra.

Según Ramón de Soto Arándiga, en su ponencia *Propuesta sobre una metodología de proyectos escultóricos*, “La forma escultórica es una ‘forma vacía de significados’ que sólo es llena en la siguiente medida: [...] es reconocida y aceptada como escultura, [...] es leída sobre la base de códigos de interpretación iguales o distintos a los utilizados para su concepción y elaboración.”¹⁸ Nos dedicaremos entonces a estudiar qué y cuáles son los códigos de la escultura, y cómo se manifiesta ese texto que hay que leer en ella.

En el primer capítulo de éste documento se abordan nociones básicas de comunicación, se establece la posibilidad de encontrar semejanzas entre la lectura de un texto y la interpretación del objeto escultórico, y se habla de los códigos que podemos encontrar en la obra de arte tridimensional y de cómo ésta puede hablarnos, no de la forma sino a través de ésta. Se mencionan la retórica y su expresión por antonomasia: *el discurso*, y de cómo éste puede encontrarse en la práctica escultórica artística. Todo esto lleva la intención de proponer a la escultura como perfecto objeto de estudio de la semiología y la pragmática, así como a comprender las diferencias y las relaciones que existen para el espectador de la escultura entre lo que se ve y lo que se entiende.

Parte fundamental del capítulo 1 es la propuesta de la existencia de los paratextos en la escultura, a modo del paratexto literario, puesto que de la mano de la pragmática nos

permite considerar que a la hora de interpretar el significado que pudiera tener una escultura es importante, no sólo la intención del artista, sino la tesitura del espectador y, sobre todo, el contexto —más general o más específico— en el que la obra escultórica se encuentra a la hora de ser contemplada y comprendida. El material es parte esencial entre los referentes de la pieza escultórica y en este capítulo se pretende ayudar a comprender cómo es que las cualidades de la materia prima pueden sumar o restar a la hora de configurar un discurso escultórico. Esto se propone mediante el análisis de diez obras escultóricas que representan individualmente un hito para la historia del arte y son fundamentales para los propósitos de esta investigación, y su correspondiente producción. Asimismo, se analizan posibilidades de interpretación de esculturas de autoras mexicanas, elaboradas con materiales tradicionales y alternativos, con la intención de ilustrar alguna de las lecturas que se pueden hacer de dichas piezas.

En el capítulo 2 comenzamos a analizar las cualidades semánticas y paratextuales del material elegido para el proyecto de producción: *el azúcar*. Esto se hace revisando primeramente su historia, desde su probable lugar de origen y domesticación, pasando por las consecuencias sociales, económicas y culturales que ha producido su cultivo, consumo y comercio en los lugares en los que se volvió un artículo de primera necesidad, luego de haber sido un exótico producto de lujo. Independientemente de la historia del azúcar, esta sustancia presupone referentes comunes y también muy particulares para cada uno de nosotros, ya sea como mexicanos, como oriundos de algún estado o municipio específico, como miembros de una familia u otro tipo de comunidad más particular (por ejemplo, los dulceros) y como individuos; el azúcar significa un concepto fundamentalmente distinto para cada persona.

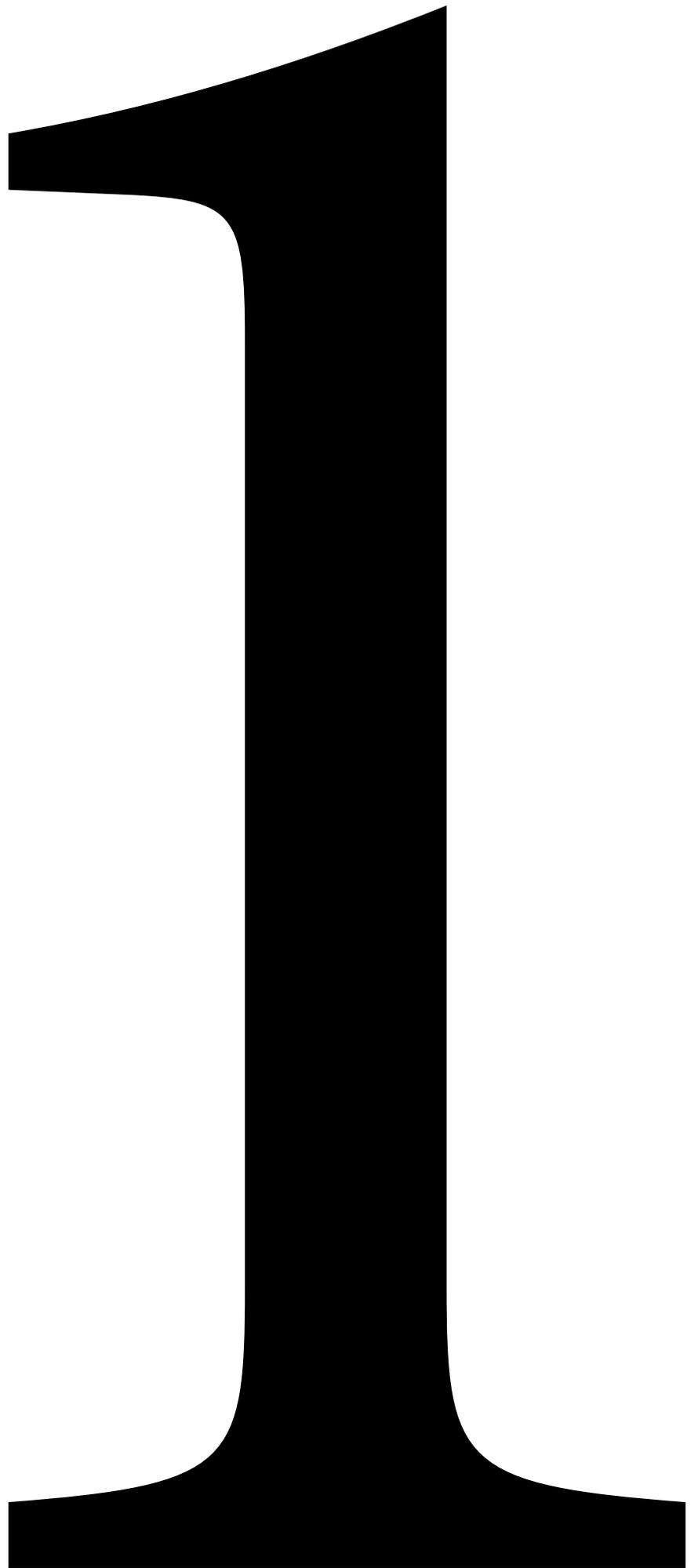
La historia del azúcar es portadora, por definición, de la historia de la escultura en azúcar, la cual tuvo una gran importancia en la historia de Occidente y desafortunadamente ha venido a menos. En el segundo capítulo se habla de las *sutilezas*, las que son a la vez precursoras y momento cumbre de la escultura en azúcar y también se revisa a los escultores en el mundo que han trabajado alguna vez con la sacarosa como material escultórico.

¹⁸ GRUPO DE INVESTIGACIÓN [...], *¿Qué es la escultura, hoy?*, 110.

Nos detenemos particularmente en dos casos: Marithé de Alvarado, mexicana considerada *máxima autoridad del arte del azúcar*, y la texana Amber Eagle, que aporta un fresco punto de vista a la escultura tradicional de azúcar.

En el capítulo 3 se aborda el proceso y resultado del proyecto de producción. Siendo el azúcar la materia prima para el mismo, se habla de la relación que esta sustancia tiene con la actual epidemia nacional de obesidad y con las principales causas de muerte en México. Se hace una breve revisión de los temas estudiados en los dos capítulos anteriores y se trata de encontrar relaciones y puntos de convergencia entre los tópicos tratados en ellos. Al final, el

propósito de este proyecto de investigación y producción es presentar una pieza escultórica que pueda ser analizada bajo los parámetros propuestos en este documento. Se trata de que este análisis haga las veces de modelo para la lectura e interpretación de otras piezas escultóricas en las que el material sea determinante para su comprensión, pero, sobre todo, ponderar la posibilidad de acercarnos al arte a través de otras disciplinas, ya sea la semántica, la semiología, la pragmática o cualquier otra, puesto que el arte no es un artefacto onanista sin relación con su entorno. Por el contrario, el arte es parte del mundo y el mundo en su complejidad es el tema del que el arte nos habla. ■



1.

La semiosis y la escultura

1.1.

La escultura como portadora de mensajes

La escultura tiene y ha tenido a lo largo de su historia diferentes funciones: decorativa, utilitaria, arquitectónica, de culto, ritual, por mencionar algunas, y la que normalmente es la más interesante, la artística o expresiva, que es cuando la escultura se crea para expresar o comunicar algo. Cuando hablamos de expresión, nos referimos a la exposición de las ideas que el escultor pretende comunicar a través de la forma, y no a la expresión por elementos adicionales, tales como textos o letras talladas o en relieve. ¿Es posible entonces que la escultura se valga de procesos similares a los utilizados para hablar o escribir? Si pensamos en el escultor como emisor, y en el espectador como receptor probablemente sea la escultura el medio a través del cual un mensaje se transmite.

Hago un pequeño paréntesis para advertir que en las páginas pares de este capítulo revisaremos ejemplos de piezas escultóricas que van desde la prehistoria hasta la actualidad. Cada uno de ellos es relevante en esta investigación porque ayudan a establecer un precedente para el proyecto de producción que se mostrará al final de este documento en cuanto a temática, género —puesto que todos son de alguna manera retrato—, utilización y significado del material en el que fue producido y la función para la que fue realizado. Asimismo, funcionan como ejercicio de interpretación para el lector y para un servidor, puesto que cada uno de esos objetos tiene mensajes intencionales para el espectador, que pueden decodificarse analizando la forma, el estilo y, por supuesto, el material. Además, veremos que cada una de las piezas a revisar tiene características que la hacen relevante y que, en conjunto, hacen las veces de una breve reseña histórica de la escultura.

Regresando a nuestro tema, con mucha frecuencia encontramos la idea de discurso asociada al arte. En ocasiones escuchamos que las exposiciones, las piezas o los artistas tienen o elaboran un discurso, o que tal o cual cosa *discurre* o habla sobre algo. La cul-

tura clásica daba gran valor al discurso, y ha llegado a nosotros como una imagen fija: el orador que une las ideas con la expresión de la retórica aristotélica, así como un discurso estructurado en partes bien definidas. La finalidad del discurso es convencer o persuadir al oyente para que reaccione de alguna manera específica. Sin embargo, para los propósitos del tema que nos ocupa, consideraremos el *discurso* como la forma de comunicación humana por excelencia; no por su eficacia o su complejidad, sino porque está dirigida premeditadamente a alguien, resultando en un conjunto de ideas articuladas de manera coherente e intencional para comunicarle algo a un destinatario específico. No es, simplemente, el iniciador de un proceso de estímulo-respuesta, sino el continente de ideas complejas, elaboradas, a veces abstractas y otras veces concretas que, a fin de cuentas, caracterizan el lenguaje, ya sea escrito o hablado. Entonces, para que haya un discurso, el *hablante* (emisor) debe pensar en cómo dirigirse al *oyente* (receptor) para ser comprendido; a su vez el oyente debe atender a lo que dice el hablante.

Ramón de Soto Arándiga,¹ en su ponencia “Propuesta sobre una metodología de proyectos escultóricos” durante el *Primer Congreso Internacional Nuevos Procedimientos Escultóricos*, menciona lo siguiente: “En escultura todo el lenguaje elaborado, o en proceso de elaboración, sirve al escultor para que consciente o inconscientemente *refleje y dé forma a su visión del mundo con mayor o menor grado de coherencia*”. Es muy interesante ver cómo en el arte y la escultura es posible encontrar semejanzas y analogías con respecto al lenguaje y sus mecanismos. Palabras y conceptos como *significado, mensaje y expresión*, entre otras, son habituales a la hora de referirse a la obra de

¹ GRUPO DE INVESTIGACIÓN NUEVOS PROCEDIMIENTOS ESCULTÓRICOS, *¿Qué es la escultura, hoy?: 1er Congreso Internacional Nuevos Procedimientos Escultóricos, Valencia 2002: 13, 14 y 15 de Noviembre de 2002* (España: Universidad Politécnica de Valencia, 2003), 110.

Breve reseña histórica de la escultura

Ejemplo 1



Venus de Brassempouy

Autor desconocido

Marfil de mamut

Alt. 3.5 cm

Francia, 23,000 a. C.

Museo Nacional de Arqueología, Saint-Germain-en-Laye, Francia

Imagen

Autor: Per Honor et Gloria, 2009

Procedencia: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Venus_de_Brasempouy.jpg

En el libro *30.000 años de arte*,¹ a la *Venus de Brassempouy* se le alude como el más antiguo de los retratos conocidos del Paleolítico. Lo más interesante de esta pequeña figura es el detalle que presenta en el pelo o tocado, y lo minucioso de la nariz y las cejas. La boca, aunque no está detallada, se representa como una pequeña protuberancia. El autor de la reseña de esta pieza menciona que probablemente fue utilizada como parte de un ritual donde fue despedazada —sacrificada— intencionalmente. Nos encontramos por tanto con una de las hipótesis más comunes sobre el arte prehistórico: la primera finalidad del arte —refiriéndose a las representaciones más o menos icónicas— es posiblemente mágica; entre amuleto e ídolo. Sin embargo, a diferencia de otras esculturas de la época como las muy conocidas figurillas de las venus paleolíticas, este ejemplar dista mucho de ser simplemente esquemático. Resulta curioso que no haya más detalle en el rostro, mientras que el tocado fue trabajado con mucha minuciosidad. No podemos saber por qué razón fue realizada en un colmillo de mamut, siendo que este material es bastante difícil de tallar y que podía ser más sencillo trabajar una piedra o un trozo de madera. No sabemos qué connotaciones tenía el material en aquel entonces, pero planteándose esta pregunta se puede pensar que, de ser cierto, con él se realizaba una especie de sacrificio, como se menciona anteriormente. En todo caso, parece ser que el material era apreciado.

¹ PHAIDON EDITORES, *30.000 años de arte* (Barcelona: Autor, 2008), 7.

arte y hacen pensar que tal vez el arte tiene algo —o mucho— de parecido al lenguaje. De Soto, en la misma ponencia, propone una interesantísima definición de Escultura:

Una escultura puede ser definida —bajo el punto de vista de la psicología de la percepción— como una configuración de estímulos los cuales, y según el tipo de lectura que se haga de ellos, pueden provocar un tipo u otro de respuestas por parte del receptor. Por tanto no nos resulta aventurado el afirmar que, cualquier escultura es susceptible de ser “leída” y por tanto puede ser concebida a manera de un “texto escultórico” en la misma medida en la cual éste (el objeto) puede estar constituido por un conjunto de significados organizados en un espacio tridimensional y, evidentemente, no de forma lineal y secuencial. Y por tanto lo que le da coherencia a un “texto” es la coherencia de contenidos en relación con el tema escogido, es decir su estructura narrativa, por lo que podemos decir que — en algunos casos— la construcción de un “texto escultórico” tiene como una de sus funciones el posibilitar la reflexión y el conocimiento sobre un determinado aspecto de la realidad.²

Y entonces, si la escultura puede ser leída como un texto, podemos aproximarnos a su estudio e interpretación por medio de las áreas del conocimiento cuyo objeto de estudio es la escritura, por tanto, el lenguaje. Bien dice Juri Lotman, lingüista y semiólogo ruso, “el arte en general constituye un lenguaje y cada obra de arte particular es un texto.”³

1.2. Nociones básicas de comunicación

Sabemos, puesto que nuestra propia experiencia así lo demuestra, que la comunicación es la base del funcionamiento de las sociedades humanas. El lenguaje, con una posición única en el aprendizaje humano, ha funcionado como medio de almacenamiento y trans-

misión de información. Es un elemento para intercambiar ideas y se establece como medio utilizado por el ser humano para generar y transmitir conceptos. Para comprender el mecanismo del proceso de comunicación, el investigador de los medios de comunicación de la Universidad de Illinois, Wilbur Schramm⁴, propone un esquema básico de *comunicación interpersonal o colectiva*, en el cual intervienen tres elementos fundamentales:

Fuente: una persona, una organización.

Mensaje: signo o conjunto de signos que pueden interpretarse.

Destino: persona, grupo, organización.

A partir de estos tres factores pueden estudiarse todas las posibilidades de comunicación humana, cuya finalidad puede definirse como la de modificar nuestra relación con el medio que nos rodea. Ésta se dirige para influenciar a otro u otros para provocar una respuesta. En un proceso de comunicación en el que una fuente o un emisor da a conocer un hecho o mensaje a un receptor, el mensaje es un signo o un conjunto de signos. Sin embargo, es necesario añadir a este proceso un código común entre el emisor y el receptor, sin el cual el mensaje no sería comprendido. Por lo tanto, el signo no es sólo un elemento en el proceso de comunicación sino que forma parte de un proceso de *significación*. Sin un código, es decir, sin significación, el proceso de comunicación queda reducido a un proceso de estímulo-respuesta.

La historia demuestra que el ser humano ha necesitado siempre de instrumentos sensibles para expresar y formular sus ideas. Según el comunicólogo y maestro de la UAM Alejandro Tapia: “no se comunica sino lo que adquiere forma y la forma indica lo que se piensa”.⁵ Siguiendo esta línea de pensamiento y de las apropiaciones que de otros teóricos de la comunicación, como Wilbur Schramm y Bernard Berelson, hace el investigador Da-

² GRUPO DE INVESTIGACIÓN [...], *¿Qué es la escultura, hoy?*, 109.

³ Juri M. Lotman, *La estructura del texto artístico* (México: s. XXI, 1980).

⁴ Wilbur Schramm, “Mecanismo de la comunicación,” en *Procesos y efectos de la comunicación colectiva* (Quito: CI-ESPAL, 1964), citado por Florance Toussaint, *Crítica de la información de masas* (México: ANUIES, 1975), 13.

⁵ Alejandro Tapia, *Ensayos sobre diseño tipográfico en México* (México: Editorial Designio, 2003), 13.

Breve reseña histórica de la escultura Ejemplo 2



Reina Teye

Autor desconocido

Madera de tejo y otros materiales

Alt. 9.5 cm

Egipto, 1,360 a. C.

Museo Egipcio de Berlín, Alemania

Imagen

Autor: Einsamer Schütze, 2008

Procedencia: http://en.wikipedia.org/wiki/File:%C3%84gyptisches_Museum_Berlin_027.jpg

Convencionalmente se presupone que esta pieza es un detalladísimo retrato del rostro de la reina Teye, madre de Akenatón. Sorprende su grado de naturalismo, que se podría considerar como uno de los hitos en los cambios estilísticos y plásticos del arte egipcio alrededor de la fecha en la que fue creada.²

Como ejemplo de retrato, esta pequeña escultura nos revela hasta que nivel había evolucionado el grado de iconicidad en el arte. Uno puede suponer que la finalidad de este tipo de piezas tenía relación con el culto de Estado. Podríamos asumir que, desde entonces como ocurre el día de hoy, los retratos de gobernantes y sus familias, sea cual fuera el soporte en el que se presenten, tienen intenciones de veneración y adulación.

El uso de la madera no tiene connotaciones en el significado de la pieza, puesto que el material ha sido totalmente negado por los acabados, como es habitual en las esculturas de madera policromada. Es decir, no vemos realmente la madera, sino otros materiales que le dan textura y acabados muy distintos. Probablemente no debemos pensar entonces en la madera como el material de la cual la pieza está hecha, sino más bien como soporte. Esos *otros materiales* de los que la pieza está hecha, sin embargo, también pueden decirnos cosas. De tratarse de pigmentos raros, por ejemplo, el objeto se convierte en algo suntuoso. Podemos ver tonos dorados en la pieza, así como azules que podrían ser azul egipcio o lapislázuli, ninguno de ellos barato en ese tiempo.

² PHAIDON, *30.000 años de arte*, 115.

vid K. Berlo,⁶ los mensajes son la expresión de ideas (contenido) puestas en determinada forma (código), y ésta forma o formas son conjuntos de obligaciones destinados a posibilitar la comunicación entre los individuos y entre grupos dentro de una determinada formación social. Berlo señala la existencia de muchos códigos en la comunicación humana: códigos verbales (lenguaje), códigos visuales (sistemas gráficos, signos icónicos), códigos auditivos (música, tonos de voz), códigos culturales (rituales, moda), etcétera, entre los que evidentemente pueden incluirse las artes. Francisco de Holanda, uno de los multitalentosos hombres del Renacimiento, convivió con Miguel Ángel Buonarroti y registró algunas de sus ideas en los *Diálogos de Roma*,⁷ menciona que el escultor decía lo siguiente:

*Porque, cierto, bien estimado, todo lo que se hace en esta vida hallaréis que cada uno está sin saberlo él, pintando este mundo, ansí (sic) en el engendrar y producir nuevas formas y figuras, como en el vestir y varios trajes, y en el edificar y ocupar los espacios con pintados edificios y casas, y cultivar los campos, y labrar con nuevos rasgos y pinturas la tierra, y en el navegar los mares con las velas, y en pelear y repartir las huestes, y finalmente, en los enterramientos y mortuorio, y en todas las demás operaciones nuestras.*⁸

Es curioso que uno de los más talentosos escultores de todos los tiempos supiera desde entonces lo estrechamente relacionados que se encuentran todos los sistemas de signos y que atribuyera a tan diferentes códigos las mismas cualidades del arte. Sobre estas palabras de Miguel Ángel, el escritor y periodista Italo Calvino en su libro *Punto y aparte/ Ensayos sobre literatura y sociedad*,⁹ asegura que “Todo lo que el hombre hace es representación, comunicación visual y espectáculo”. Agrega que “[...] se anuncia una nueva antropología

en la cual las actividades y las producciones del hombre valen en cuanto comunicaciones visuales, en sus aspectos lingüísticos y estéticos”. Tanto Miguel Ángel como Calvino son referidos por el profesor de la Universidad de Barcelona Luis Doñate Barea en su ponencia *El contexto en la estética relacional*,¹⁰ una interesante disertación sobre, y perdón por la redundancia, la *Estética Relacional* de Nicolas Borriaud,¹¹ la cual, nos dice Doñate, se refiere a obras de arte que no necesariamente son objetos para ser contemplados sino que se insertan en situaciones reales y cotidianas. En resumen, la estética relacional habla de la integración de arte y vida mediante la creación de situaciones de relación y convivencia. Las afirmaciones de Borriaud de que “el arte está hecho de la misma materia que los intercambios sociales”, y esta interesante conclusión: “La obra de arte va más allá de su presencia en el espacio, se abre al diálogo, a la discusión, es decir a distintas formas de relación interhumana”, nos deja ver con toda claridad que el arte es objeto de estudio de la semiología y la semiótica.

1.2.1.

La semiología y la semiótica

El avance moderno de la ciencia de los signos o semiología tomó como punto de partida, a falta de una teoría general de los signos, los fundamentos de la teoría lingüística estructural. A Ferdinand de Saussure (1857-1913) se le atribuye el mérito de haber fundado la ciencia de los signos. Para Saussure, lingüista, la lengua es un sistema de signos comparable con otros sistemas, tales como la escritura, señales de camino, ritos, etcétera. La semiología se fundó, entonces, a partir del concepto de signo, es decir, casi todas las cosas que percibimos sensorialmente *significan* algo y “puede por tanto concebirse una ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social”.¹²

Saussure concibe el signo lingüístico como una entidad de dos caras: *significante* y

⁶ Toussaint, *Crítica de la información de masas*, 22.

⁷ Los cuales son la segunda parte de su texto *De la pintura antigua*.

⁸ Francisco de Holanda, *De la pintura antigua/versión castellana de Manuel Denis* (Madrid: Jaime Rates Impresor, 1921), 168-169. Disponible en http://dgb.conaculta.gob.mx/coleccion_sep/libro_pdf/11000026452.pdf.

⁹ Italo Calvino, *Punto y aparte / Ensayos sobre literatura y sociedad* (Madrid: Siruela, 2013).

¹⁰ GRUPO DE INVESTIGACIÓN [...], *¿Qué es la escultura, hoy?*, 49.

¹¹ Nicolas Borriaud, *Esthétique relationnelle* (Francia: Les presses du réel, 1998).

¹² Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general* (Argentina: Editorial Losada, 1945), 60.

Breve reseña histórica de la escultura

Ejemplo 3



Cariátides de pórtico

Anónima

Basalto

Alt. 600 cm aprox.

Siria, 850 a. C.

Museo de Alepo, Alepo, Siria (reconstrucción)

Museo Voderasistiches, Berlín, Alemania (originales)

Imagen

30.000 años de arte (Barcelona: Editorial Phaidon, 2008).

Estas cariátides provienen del palacio-templo del rey arameo Kapara, en Gazana,³ y su función era sostener el arquitrabe de un pórtico. Además de su utilidad como soporte arquitectónico, se deduce que podrían ser los retratos de dos reyes y una reina o de tres divinidades.

Es interesante ver cómo la escultura, a lo largo de la historia, ha tenido diferentes funciones y finalidades, siendo una de las más estudiadas el integrarse a la estructura de una construcción. Esto ocurre también con las cariátides griegas, con los estípites barrocos, o simplemente con las columnas dóricas o jónicas.

Haber realizado estas columnas en basalto responde evidentemente a la necesidad de resistencia y soporte requerida en las piezas. Probablemente hubiera dado lo mismo, estructuralmente, haber colocado columnas lisas de basalto, sin ningún tallado ornamental o representacional. El esfuerzo de haber tallado roca durísima con formas tan complejas, nos dice que la necesidad de que las columnas fueran así y no de otro modo era apremiante. Podemos confirmar entonces que eran elementos necesarios para el culto de Estado o el culto religioso.

³ PHAIDON, 30.000 años de arte, 153.

significado; el significante es la imagen acústica (representación sensorial del sonido), que remite al concepto o al significado, pero no al objeto real. Usualmente se designa a la imagen acústica como signo; por ejemplo la palabra *casa*, en sí misma la palabra lleva el concepto de una casa. Sin embargo, la relación que hay entre significante y significado es arbitraria o *convencional*, debido a que el significante no está asociado invariablemente al mismo significado, sino a varios, en diferentes idiomas; por ejemplo, el significante *burro* en español tiene el significado de un animal, pero en italiano su significado es *mantequilla*.

Paralelamente a Saussure, Charles Sanders Peirce (1839-1914) fundamentaba lo que él llamaba *semiótica*, concebida como un estudio de los signos en su vertiente lógico-filosófica. Él es más explícito en cuanto se refiere a la naturaleza del signo: “una cosa que está para alguien en lugar de otra cosa bajo ciertos aspectos o capacidades”.¹³ La doctrina peirciana señala al signo como inseparable del concepto de *semiosis*, un proceso en el cual un signo representa algo para alguien en algún respecto. Este proceso, en uno de los esquemas propuesto por Peirce, implica tres factores: algo que actúa como signo (*representamen, significante*); el efecto que produce en determinado intérprete para el cual ese algo es un signo (*interpretante, significado*); y lo que el signo alude (*designatum, objeto*). Este tercer elemento, también llamado *referente*, es la entidad real a la que el signo remite. Dado que la relación entre significante y referente es arbitraria —puesto que habrá casos en los que no exista referente; por ejemplo en el significante *unicornio*, el concepto de unicornio se tiene claro si se conoce algo de mitología, pero el referente de unicornio nunca ha existido—, el elemento interpretante resulta una condición necesaria para provocar una respuesta en el destinatario. Cualquiera que sea la naturaleza del signo, éste siempre estará situado en lugar del referente, es decir, en lugar del objeto al que el signo alude. De acuerdo a las relaciones entre los elementos, Peirce establece divisiones entre los signos, resultante de ello, ofrece tres tipos de relaciones triádicas. La segunda de ellas, fundada en las relaciones del signo

con sus objetos, designa una tipología de signos clasificándolos en símbolo, icono e índice:

Símbolo: Signo constituido como tal por el hecho de ser comprendido o utilizado como tal, por lo tanto, los signos lingüísticos, las palabras del lenguaje verbal, son símbolos. La relación del símbolo con el referente se da a través de la convención.

Icono: Establece una relación de semejanza con el objeto al que se refiere, es decir, se refiere a él en virtud de sus características (dibujos, fotografías, planos arquitectónicos, fórmulas). La relación del icono con el referente es cualitativa.

Índice: Hechos naturales, de ellos podemos inferir otros hechos. La relación del índice con el referente es de naturaleza física (humo, dedo señalando algo, síntomas de una enfermedad).

Los estudios, tanto de Saussure como de Peirce, se encaminan hacia un fin común: posibilitar toda práctica de la vida social y sus hechos como un lenguaje. Proponen, pues, una semiología, o semiótica en términos de Peirce, cuyo objeto sea cualquier sistema de signos.

La tarea de la semiótica es analizar los diferentes sistemas de signos, regularlos con normas y demostrar que, como sistemas de signos, tienen significación. La semiótica es capaz de unificar sus teorías con el fin de describir y estructurar todo su campo de investigación. Cuando decimos que la semiótica estudia cualquier sistema de signos, por éstos se entienden todos los hechos culturales a partir de los cuales se produce significación; de este modo, codificamos la realidad a través de signos. Estos fenómenos de significación se analizan a partir de la noción de *texto*, esto es, como una organización compleja de signos que conforman una unidad de sentido.

Los diferentes campos de investigación de la semiótica van desde la comunicación olfativa y táctil, los códigos culinarios, los códigos musicales, la comunicación visual, las formas arquitectónicas, los rituales, la moda, hasta llegar a los niveles superiores de sistemas retóricos. Todos son códigos que producen *textos*, y son por lo tanto generadores de significación: *texto platillo, texto canción, texto cartel, texto edificio, texto ofrenda, texto vestido, texto pintura, texto escultura*, etcétera.

¹³ Charles Sanders Peirce, *Collected papers* (Cambridge: Mass, 1931) como se cita en Costanzo di Girolamo, *Lingüística y semiótica/La cultura del novecientos* (México: Siglo XXI, 1985), 264.

Breve reseña histórica de la escultura

Ejemplo 4



Urna cineraria antropomorfa

Autor desconocido

Terracota

Alt. 50 cm

Italia, 535 a. C.

Museo del Louvre, París, Francia

Imagen

30.000 años de arte (Barcelona: Editorial Phaidon, 2008).

Esta urna de origen etrusco, de la que se desconocen detalles específicos sobre la locación donde fue encontrada,⁴ es un ejemplo típico de contenedor de cenizas en dicha cultura. Los rostros añadidos no son retratos, pero servían para identificar el sexo y la edad de la persona cuyos restos contienen. Otras urnas del mismo tipo fueron halladas envueltas en ropajes, sentadas en tronos, y ataviadas con velos y otros objetos.

La función y repetición de su tesitura muestran la importancia de estas decoraciones dentro de las costumbres funerarias de la cultura etrusca. El hecho de que los rostros de este tipo de piezas sean genéricos podría hacer pensar que servían para llevar una especie de registro de los difuntos, o que tal vez no eran encargos sino que se compraban ya hechas, hipótesis que se refuerza por lo modesto del material.

Es de suponerse que los familiares del difunto hacían un esfuerzo por personalizar la urna, no solo por haber complementado el recipiente con ropa y telas, sino por la delicadeza del gesto de las manos. Probablemente había modelos diferentes que cada familia *armaba* a su gusto. La expresión de los dedos merece una mención especial: aparentan sostener algún pergamino o tela que ya no se encuentra en la pieza.

⁴ PHAIDON, *30.000 años de arte*, 199.

A partir de los estudios de la semiología hechos por Barthes y Peirce, Umberto Eco, en el libro *La estructura ausente*,¹⁴ propone un método para la interpretación de los mensajes. Todos los procesos culturales en los cuales existe un proceso de comunicación son abordados por la semiótica. Para considerar algo como un proceso de comunicación, debe presentar por lo menos tres elementos: *fuentes*, *mensaje* y *destino*. La semiótica pretende comprobar que todos los procesos culturales estudiados como procesos de comunicación se componen de sistemas ocultos, que se manifiestan en los mensajes de diferente manera. Las propiedades y funciones de las unidades del sistema o estructura son las mismas que en la tradición lingüística de Saussure (signo lingüístico), y estas unidades, al tener un determinado orden dentro de la estructura, nos darán su significado. Este modelo, que tiene su origen en la lengua, abarca un extenso número de fenómenos culturales. En el caso de la escultura, que para su estudio se caracterizará como un lenguaje (o metalenguaje) tiene códigos visuales planteados como el código morfológico (formas); el cromático (color); referentes históricos, ficticios y simbólicos; relaciones escalares; texturas ópticas y ápticas; y —lo que más nos interesa— el material o materiales de los que la pieza está construida, que generan signos y, por supuesto, significado.

La semiótica presupone también otras disciplinas. La *pragmática*, considerada también parte de la primera, que se encarga de estudiar las relaciones entre significantes y usuarios, el empleo de los signos por los seres humanos en sus relaciones sociales y su contexto que puede a su vez abarcar todos los aspectos extralingüísticos del signo: situación comunicativa, conocimiento compartido por los hablantes, relaciones interpersonales, etcétera. La experiencia nos ha demostrado a todos que una oración puede tener diferentes interpretaciones en distintos contextos. Otra de dichas disciplinas es la *sintaxis*, que estudia las relaciones de los significantes entre sí. Finalmente, las relaciones entre significantes y significados son abordadas por la *semántica*. En lingüística, la semántica se ocupa del significado de las palabras, enunciados y oraciones, intenta explicar qué es lo que los signos nombran. Su análisis va desde el nivel fonoló-

gico (lengua, por ejemplo, cuando cambiamos una vocal en una palabra para referirnos al género) al léxico (bajo el significado de “planta” se estructura un conjunto de oposiciones hasta llegar a especies), y del gramatical (el orden de los signos puede alterar el sentido), al textual (definición de los elementos de un género literario). La semántica establece que los rasgos de un signo se denominan *semas*: mesa —objeto, mueble, soporte horizontal, sostenido por uno o varios pies que sirve para colocar objetos encima de él—. Basta que un sema cambie para decir que se trata de otro signo. Pero el proceso de significación es más complejo y extenso que las estructuras semánticas, porque implica otros aspectos como contexto histórico-cultural, el emisor, el receptor, el canal, etcétera.

Assumiendo que un texto puede hacer referencia a otros textos, su lectura se puede hacer en dos niveles: *denotación*, cuando observamos lo que dicen explícitamente y *connotación*, cuando el sentido incorpora lo que existe implícitamente. Por *denotación* se entiende “la referencia inmediata que un término provoca en el destinatario del mensaje”,¹⁵ define la significación primaria y pertenece al mecanismo del lenguaje que comprende el aspecto referencial del signo; por ejemplo, un automóvil denota un vehículo, medio de transporte con motor, cuatro ruedas, etcétera. La *connotación* se entiende como un segundo sentido, es “el conjunto de todas las unidades culturales que una definición intencional del significante puede poner en juego”,¹⁶ ubica la denotación como un signo de otros hechos. En el ejemplo del automóvil, su connotación puede ser de status, gusto, época, etcétera. Por ello, el estudio de la connotación nos lleva a integrar al sentido aspectos como el contexto cultural, histórico, medios, valores, ideologías.

El referente que Peirce menciona como un tercer elemento del proceso de significación es *aquello a lo que se refiere* en dicho proceso. El referente es el tema del mensaje y el mensaje es una interpretación de aquel. Las relaciones entre referente y mensaje son las que nos ayudarán a comprender estos elementos como un proceso de significación completo. Para ello revisaremos las relaciones que plantea a propósito del tema Daniel Prieto en su

¹⁴ Umberto Eco, *La estructura ausente* (España: Editorial Lumen, 1989).

¹⁵ Eco, *La estructura ausente*, 95.

¹⁶ Eco, *La estructura ausente*, 101.

Breve reseña histórica de la escultura

Ejemplo 5



Hércules Farnesio

Glycon

Mármol

Alt. 320 cm

Italia, 218

Museo Arqueológico Nacional, Nápoles, Italia

Imagen

30.000 años de arte (Barcelona: Editorial Phaidon, 2008).

El *Hércules Farnesio* es una imagen muy conocida, es copia de una escultura de Lisipo o uno de sus discípulos, que data del siglo IV a. C.⁵ Fue rescatada de las ruinas de las termas, donde tenía finalidad decorativa. Se ha escrito mucho sobre la original y esta pieza en particular, pero es importante resaltar que en ambos casos los autores son conocidos y la copia está firmada, por tanto, la noción de autoría era relevante.

Sabemos que las termas eran un lugar de reunión y esparcimiento donde no se escatimaba en decoración y ambientación con frescos, esculturas y mosaicos. Siendo Hércules el ideal físico de la época, resulta completamente adecuado para decorar uno de estos lugares. Aunque Hércules era miembro del panteón romano, el emplazamiento de su efigie en las termas hace suponer que su finalidad era ornamental y no de culto. Y cómo no, si se trata de una pieza de singular belleza.

El material en el que está realizada la escultura en realidad no es tan importante. Simplemente corresponde al estándar para piezas de ese tamaño que se hacían en piedra o bronce, y probablemente obedece a la abundancia del material en la zona. Las cualidades visuales del mármol, como el color o el veteado, no eran tan apreciadas como en la actualidad, de hecho era común policromar las esculturas. Menciona Siebler, en su libro *Arte griego*, una anécdota de Plinio el viejo que confirma el gusto por la policromía escultórica: "Preguntando en cierta ocasión por cuáles eran sus esculturas de mármol preferidas, el famoso escultor Praxíteles respondió '*quibus Nicias manum admovisset*' (aquellas en las que puso sus manos Nicias). Según esto, Nicias no sólo destacó por sus cuadros, sino también por su *circumlitio*, por pintar totalmente una estatua[...]".⁶ Hoy en día, sin embargo, el mármol es considerado como uno de los materiales nobles en la escultura, que connota la intención de permanencia y ostentación.

⁵ PHAIDON, *30.000 años de arte*, 349.

⁶ Michael Siebler, *Arte Griego* (Taschen, 2007), 25.

libro *Elementos para el análisis de mensajes*.¹⁷ La primera es la *relación de textualidad*: el mensaje dice directamente al referente (*casa* señala una casa); pero el referente no se manifiesta total y claramente en el mensaje ya que éste es una *versión* de aquél: está intencionalizado. La relación de textualidad¹⁸ entra en el nivel denotativo: el referente es el significado inmediato de un mensaje. Sin embargo, en una situación real de comunicación no podemos dejar atrás la relación que el receptor tiene con el referente, no sólo a través del mensaje sino de su propia experiencia. En ocasiones, esta relación es posible únicamente a través del mensaje (historia, hechos de países lejanos, etcétera.); en otras, la relación se da por las concepciones de un contexto social o prejuicios (posición o ideología previa respecto a un hecho al que no podemos enfrentar directamente); por último, la relación es directa con el objeto o concepto referido.

De las tres relaciones, la más común en nuestros días es la relación del receptor con el referente *a través* de los mensajes. Los medios de comunicación como portadores —y en muchas ocasiones emisores— de mensajes o *versiones intencionalizadas* del referente, llevan al receptor a la aceptación o al juicio del referente sin establecer una relación directa con el mismo. La tercera posibilidad de relación, la de los prejuicios que se adquieren por la formación social e individual del receptor implica que el conocimiento del referente no sea claro y se juzgue o acepte sin relación directa.

¹⁷ Daniel Prieto, *Elementos para el análisis de mensajes*, (México: ILCE, 1982).

¹⁸ La textualidad es el carácter de texto que presenta una estructura [Siegfried Schimdt, *J. Teoría del texto* (Madrid: Catedra, 1977).] Cada texto (unidad básica cultural) es la realización concreta de la estructura llamada textualidad. Esta manera de concebir el problema implica la convicción de que un mensaje no es solamente, ni una serie de oraciones yuxtapuestas, ni la suma de sus significados, sino una compleja red de estructuras dadas en diferentes niveles interrelacionados, y un sentido global en el que quedan integradas (en el texto literario) las estructuras retóricas (en los niveles fónico-fonológico, morfosintáctico, semántico y lógico de las figuras) mediante una serie de regularidades y equivalencias. De este modo, en el texto se relacionan, una semántica interna apoyada en el eje sintagmático en que se correlacionan todos los niveles (fonemas, morfemas, lexemas, sintagmas, oraciones), y una apoyada en el eje paradigmático al establecer relaciones externas cada elemento desde un nivel dado. [Beristáin, *Diccionario de retórica y poética* (México: Porrúa, 2003) 490-491.]

1.2.2.

Signos y símbolos y códigos

En las artes visuales, la aplicación de signos y símbolos adquiere importancia por el hecho de que son capaces de trascender barreras lingüísticas, lo cual es una de las principales propiedades de la comunicación visual. Sin embargo, las artes visuales —específicamente la escultura— no han tenido un análisis de estructura. Por lo tanto no existe un modelo de aplicación ni un sistema de criterios para su expresión y comprensión de manera sistematizada y es posible que *nunca* pueda tenerlo.

En la semiología del lenguaje, el estudio del signo lingüístico ha tratado de guiar el análisis de casi cualquier sistema de signos a partir de sus propios esquemas. Las artes visuales contienen, en ocasiones, un registro verbal o escrito dentro de sus contenidos, pero esto no es lo más habitual. Por el contrario, las artes visuales echan mano de otro tipo de códigos menos convencionales para estructurar sus discursos, sin embargo, pueden ser entendidos satisfactoriamente por medio de la semiología del lenguaje y sus modelos. Esto se debe, apunta Llovet en su libro *Ideología y metodología del diseño*,¹⁹ a que muchos fenómenos estéticos funcionan como un signo lingüístico, es decir, con un significante, un significado y un referente. Esta afirmación se funda en el hecho de que los productos artísticos son portadores de significación.

Basándonos en el estudio de los fenómenos de la comunicación gráfica que propone Luz del Carmen Vilchis,²⁰ es posible hacer una extrapolación o analogía que nos permita aproximarnos al fenómeno de semiosis como sucede en la práctica escultórica; lo que resulta útil para entender las relaciones existentes entre la Escultura, el escultor y su creación. El *Fenómeno de semiosis* se refiere a las relaciones entre las sustancias, las formas de la expresión, las formas de contenido y las formas de interpretación; todas ellas estructuras generadas por las relaciones entre elementos sintácticos, semánticos y pragmáticos, encaminadas a posibilitar las interpretaciones posibles de uno o varios signos.

¹⁹ Jordi Llovet, *Ideología y metodología del diseño* (España, Editorial Gustavo Gili, 1979).

²⁰ Luz del Carmen Vilchis, *Diseño/Universo de conocimiento/Investigación de proyectos en la comunicación gráfica* (México: UNAM, Centro Juan Acha, 1999).

Breve reseña histórica de la escultura

Ejemplo 6



Máscara funeraria

Anónima

Yeso con pigmentos

Alt. 23 cm

Rusia, 300

Museo del Ermitage, San Petersburgo, Rusia

Imagen

30.000 años de arte (Barcelona: Editorial Phaidon, 2008).

Esta máscara modelada del natural era utilizada en ritos funerarios para evitar el regreso del difunto como espíritu maligno.⁷ Sin embargo, sus cualidades plásticas y su estado de conservación, ponen en evidencia que además era considerada un objeto artístico y no sólo ritual. En la estepa de Asia Central era común el uso de tatuajes por la época en la que fue producido, así que es posible que la mujer enterrada con la máscara llevara en la cara esos mismos ornamentos. Esta máscara funeraria, por tanto, sería, como es común en las mismas, un retrato más o menos fiel de su difunta dueña que pudiera conservar sus rasgos para la posteridad.

El yeso es uno de los materiales para modelado, acabado y ornamentación más utilizados por el hombre por su abundancia en la naturaleza y la facilidad para trabajarlo. Ramón Rubio Domene, en su artículo “El yeso”, se refiere a éste como un material pobre del que numerosas culturas han echado mano.⁸ Resultando su uso común, incluso por tribus nómadas como las que manufacturaron esta máscara funeraria.

Siendo el yeso un material tan común y al que definitivamente nadie ha acusado de estar entre los materiales nobles, se puede inferir que su finalidad no era de culto ni ostentación, y probablemente se elaboró sólo para cumplir con las prácticas rituales de la tribu que la produjo. No por eso es un objeto de menor belleza y tiene cierto aire de piedad y modestia que ha sido muy apreciado en diferentes cultos religiosos a lo largo de la historia.

⁷ PHAIDON, *30.000 años de arte*, 365.

⁸ Francisco Rubio Domene, “El Yeso” (*Cuadernos de restauración*, nº6, 2006), 57-68.

Otro argumento válido para considerar a la escultura susceptible del análisis semiológico es el de Dondis, quien nos habla de la alfabetidad visual en su libro *La sintaxis de la imagen*.²¹ En él se establece una relación estrecha, a través de la analogía, entre el proceso de lectura de la palabra y el de la imagen — puesto que la escultura es percibida fundamentalmente a través de la vista— y las ve como equivalentes a un texto que se puede hablar y escribir.

*El texto es un organismo, cada uno cuyos elementos condiciona a los otros y se confronta con ellos produciendo así su coherencia en cada nivel. Todo texto además, contiene, explícitas o no (pero siempre presentes aunque sea como ausencias que significan expectativas frustradas), las marcas necesarias para su comprensión.*²²

Felipe Garrido define la comprensión como la capacidad de atribuir sentido y significado a un signo. Dado que los signos por sí mismos carecen de estas características, atribuírselas es labor del observador y la atribución del sentido y significado tendrá relación con las circunstancias en que un signo sea percibido.²³ Garrido, mediante un ejemplo simple (una estrella roja que igual puede ser un símbolo comunista o un logotipo de cerveza) establece una semejanza entre los signos icónicos y las palabras, de modo que la interpretación de signos visuales y la lectura de signos lingüísticos representados visualmente quedan como procesos indistintos. Según se puede entender de sus ideas, la acción de interpretar, leer y comprender pueden ser una y la misma: “aprender a atribuírles sentido y significado [a las palabras] es aprender a comprender; es decir, aprender a leer”²⁴ y sin comprensión no hay lectura. “De la comprensión proviene el placer intelectual que se genera al obtener información a partir de la sistematicidad. El placer estético, de naturaleza sensorial, se genera de otra fuente, al obtener otra información a partir del material que no es sistémico (porque aplica diferentes códigos)”²⁵

²¹ Donis Dondis, *La sintaxis de la imagen* (España: Editorial Gustavo Gili, 1976).

²² Beristáin, *Diccionario de retórica y poética* (México: Porrúa, 2003), 491-492.

²³ Felipe Garrido, *El buen lector se hace, no nace* (México, Ariel, 2000).

²⁴ Garrido, *El buen lector se hace, no nace*, 59.

²⁵ Juri M. Lotman. *La estructura del texto artístico* (México:

1.2.3. Niveles de representación y retórica visual

Comenzaremos a hablar de los niveles de representación artística citando a Justo Villafaña:

*Podríamos hablar de una teoría de la imagen estricta, que se ocuparía de los elementos centrales de toda imagen, junto a una teoría de los procesos de comunicación visual inmersos en un ambiente complejo que determina el sentido, la forma y el uso de unas u otras realizaciones visuales.*²⁶

Este ambiente complejo es obviamente el nuestro, colonizado culturalmente por las imágenes y los medios. La imagen es, en este ambiente, uno de los principales sistemas de comunicación. Villafaña también dice que:

*[...]el concepto de imagen comprende otros ámbitos que van más allá de los productos de comunicación visual y del arte: implica también procesos como el pensamiento, la percepción, la memoria, en suma, la conducta.*²⁷

Esta definición, nos coloca en la posición de diferenciar varias manifestaciones icónicas de un mismo referente. Esto se logra cuando una imagen que tiene soporte distinto (escultórico, fotografía, vídeo, mental, etcétera.), y sólo coincide en el referente, cuenta con tres características básicas: una selección de la realidad, unos elementos configurantes y una sintaxis, entendida como manifestación de orden. De estos tres hechos esenciales de la imagen, el estudio de su naturaleza se reduce a dos procesos: la *percepción* y la *representación*. El primero selecciona la realidad y el segundo la explica de una forma particular.

Si vemos una manzana de plástico en un centro de mesa, una fotografía de una manzana real, el logotipo de *Apple* y círculos rojos sobre una mancha difusa de color verde dibujados por un niño, percibimos lo mismo: una manzana, con imágenes realmente distintas entre sí. Para entender como aplica esto en s. XXI, 1980).

²⁶ Justo Villafaña, *Introducción a la teoría de la imagen* (España: Editorial Pirámide 1985), 15.

²⁷ Villafaña, *Introducción a la teoría de la imagen*, 29.

Breve reseña histórica de la escultura

Ejemplo 7



Noble cautivo

Anónimo

Terracota pintada

Alt.: 28 cm

México, 725

Museo de las Culturas de Oaxaca, Oaxaca, México

Imagen

30.000 años de arte (Barcelona: Editorial Phaidon, 2008).

Esta inusual estatua de terracota es parte de un retrato de cuerpo entero que hoy no se conserva cuyo origen es difícil de precisar por su condición fragmentaria. Parece ser un magnífico exponente de la cerámica del estilo de Lirios, procedentes de la zona que actualmente corresponde al centro de Veracruz y el este de Oaxaca. Hay dos razones que hacen pensar esto: La primera es que la decapitación ritual de figuras de cuerpo entero era habitual en esa región, así como indicar las pupilas con puntos de asfalto negro.⁹ Sin embargo, hay autores que la atribuyen sin vacilar a la cultura zapoteca del periodo clásico (200 a 700 d. C.)¹⁰

Aunque sólo se conserva un fragmento de la obra original, el elevado nivel del detalle en gestos, ornamentos, incluso en la cuerda que lo ata, hace suponer que la pieza *re-presenta* al individuo retratado, sustituyéndolo de manera simbólica en el rito del que pudo formar parte. Su atención al detalle, enorme belleza y realismo nos recuerdan lo estupendos que eran como escultores los habitantes del México prehispánico.

A diferencia de otras piezas destinadas al sacrificio, ésta no fue producida con materiales ostentosos, probablemente porque la finalidad no era la ofrenda en sí misma sino la destrucción del objeto y con ésta la de la persona representada. Entonces, la fragilidad del material sería fundamental para la finalidad del objeto.

⁹ http://www.artspace.com/magazine/art_101/book_report/phaidon-bad-day-list-53158

¹⁰ Alfredo López Austin, Felipe Solís Olguín y Felipe Ehrenberg. *Cuerpo y cosmos/Arte escultórico del México precolombino* (Barcelona: Lunberg Editores, 2004), 75.

el arte, podemos valerlos como ejemplo de la escultura *Una y tres sillas* de Joseph Kosuth (Toledo, Ohio, EE.UU., 1945). En ella encontramos juntas una silla, una fotografía en blanco y negro de la misma silla, y un cartel con la definición de la palabra silla. Los tres elementos que componen esta pieza nos remiten, cada una a su modo, a un mismo referente.



Imagen

Joseph Kosuth, *One and three chairs*, 1965
Silla de madera, fotografía en b/n y ampliación de la definición de silla en el diccionario
Parte derecha 52 x 80 cm, parte izquierda 110 x 60 cm y parte central 81 x 40 x 51 cm
Procedencia: <http://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/one-and-three-chairs>

La comprensión de la representación de algo mediante imágenes distintas puede ser entendida si sabemos qué es el *grado de iconicidad*:

*Es el nivel de realismo de una imagen en comparación con el objeto que ella representa, expone en sus variantes la relación entre un estímulo visual y el mismo estímulo en el campo cerebral, es decir, la relación entre la realidad y nuestra experiencia, se manifiesta en grados de pregnancia o similitud que da como resultado una organización visual estable.*²⁸

Toda imagen representada posee un referente en la realidad, aunque no tenga su origen en ésta, sin importar su grado de iconicidad, incluso las imágenes que surgen de la imaginación. Esto permite que el observador conceptualice la imagen, produciendo un nexo entre la realidad objetiva mediante un proceso de retroalimentación que pudiera incluso transferir la imagen a la realidad (como en la escultura), a menos que la imagen posea un nivel tan elevado de abstracción que haga imposible la conceptualización.

²⁸ Vilchis, *Diseño/ Universo de conocimiento*, 32.

La imagen se encuentra de tres maneras:

La representativa: Hablamos de este caso si la imagen es una analogía de la realidad a la que sustituye, independientemente de su nivel de abstracción.

La simbólica: El símbolo lleva implícita una transferencia de la imagen a la realidad. La cruz, la paloma con una rama de olivo, el corazón roto, son todas imágenes que dentro de determinado contexto son portadoras de un significado simbólico. De la misma manera, todas son una configuración visual asignada a un hecho abstracto que no tiene correspondiente formal en la realidad objetiva, y por esto el símbolo está dotado de dos referentes, uno figurativo y otro simbólico. La figura retórica de *la alegoría* —cuando se le da una imagen a un concepto abstracto que no la tiene— explica claramente a qué se refiere esto.

La convención: Se refiere a configuraciones visuales donde no existe una analogía entre éstas y la realidad. Un signo arbitrario con características formales *inventadas* al que se le ha asignado un significado basándose en un criterio de utilidad. Por ejemplo, las letras.

En la escultura la imagen representada puede ser encontrada como alguna de las siguientes dos posibilidades:

Representación figurativa: Restablece todas las propiedades del objeto representado de forma realista o estilizada (Como la obra de Ronald Mueck o Giacometti).

Representación abstracta: Representación no figurativa donde todas las propiedades sensibles y de relación están abstraídas a un nivel más allá de lo identificable (como la obra de Eduardo Chillida o Henry Moore).

Para la imagen en general, sin embargo, existen diversas escalas de iconicidad, unas más complejas que otras. Justo Villafañe, admitiendo ser reduccionista, propone una *Escala para la imagen fija-aislada*²⁹ donde establece 11 grados de iconicidad agrupados en las cinco funciones pragmáticas que se enumeran a continuación:

²⁹ Villafañe, *Introducción a la teoría de la imagen*, 39.

Breve reseña histórica de la escultura

Ejemplo 8



Máscara funeraria

Anónima

Bronce dorado

25.7 x 26.5 cm

China, 1025

Museo de Mongolia Interior, Hohhot, China

Imagen

30.000 años de arte (Barcelona: Editorial Phaidon, 2008)

Esta máscara funeraria perteneció a una princesa kitán del siglo XI. El estilo deja ver cierta influencia de la tradición artística de la dinastía china Tang. En su tumba, también se encontraron prendas de hilo de plata, una corona y zapatos de plata dorada.¹¹

La máscara fue elaborada con la técnica de repujado con labrado a martillo. En la expresión del rostro se ve una gran serenidad. La elección del material nos revela la intención de ser un objeto ostentoso y durable. Su forma tiene la gran sofisticación que caracteriza a muchos de los estilos artísticos de China.

¹¹ PHAIDON, 30.000 años de arte, 511.

Reconocimiento

11. Imagen natural

Descripción

- 10. Modelo tridimensional a escala (la Venus de Milo)
- 9. Imagen de registro estereoscópico (un holograma)
- 8. Fotografía en color
- 7. Fotografía en blanco y negro

Artística

- 6. Pintura realista (*Las meninas* de Velázquez)
- 5. Representación figurativa no realista (el *Guernica* de Picasso)

Información

- 4. Pictogramas (siluetas, dibujos infantiles)
- 3. Esquemas motivados (organigramas, planos)
- 2. Esquemas arbitrarios (señalización)

Búsqueda

- 1. Representación no figurativa (una obra de Miró)

El problema más grande al que se enfrenta la semiótica de las imágenes es el de si la imagen como imitación pueda producir sistemas de signos, combinaciones de elementos de doble cara para tener significación. Roland Barthes³⁰ contempla la posibilidad de someter a la imagen —por ejemplo, en las artes visuales— a un análisis de los mensajes que pudieran contener. Puesto que estos son *intencionales*, transmiten significación, y porque llevan como finalidad generar una respuesta del espectador ante el estímulo que ofrecen; manifestando una naturaleza muy cercana a los procesos de la retórica.

Como parte de las ponencias del *1er Congreso Internacional Nuevos Procedimientos Escultóricos, Valencia 2002*, Manuel Aramendia afirma lo siguiente:

La escultura puede usar el peso de las cosas para construir lenguaje, puede usar la rigidez de los cuerpos o su ausencia como unidad metafórica capaz de construir significados precisos, puede igualmente hacer lenguaje de los ambientes naturales, urbanos, domésticos, etcétera. En este sentido podríamos entender lo específico de la escultura como la posibilidad de construir lenguaje desde una aproximación a los cuerpos del mundo

³⁰ Roland Barthes, *La retórica de la imagen* (Argentina: Tiempo Contemporáneo, 1972).

*físico en los que brota una tendencia que entendemos como finalidad.*³¹

De todo lo anterior podemos ver que hay estudiosos de la escultura que sin titubear la comparan con la lengua, y sin dudar un momento dejan abierta la posibilidad de considerarla como una especie de lenguaje (o por lo menos metalenguaje) con posibilidades retóricas muy sofisticadas. Tal como puede verse de lo que, en el mismo congreso, dice Elena Gómez Dahlgren: “La sintaxis de la obra de arte, lo mismo que la de nuestro lenguaje, combina verdad, falsedad, ilusión y secreto para crear un determinado estado”.³² ¿No es esa, a fin de cuentas, la esencia de la retórica? “La escultura habla a través de la forma (...) La forma no es una finalidad, es un medio”.³³

El discurso retórico se compone de cuatro partes: *inventio*, *dispositio*, *elocutio* y *actio*, anatomía de la retórica que encontramos tanto en el discurso hablado y escrito como en el de las artes. El *inventio*, cuando hablamos de arte, puede referirse al tema, la intención, la necesidad de expresión o el mensaje que se desea transmitir. El *dispositio* es el modo en que el mensaje se estructura o bien su sintaxis, lo que podría ser el estudio, el boceto y todo el proceso previo a la producción. La *elocutio* corresponde a la manera en que el discurso es realizado, refiriéndonos no solo al empleo de figuras retóricas, sino también a la producción de la obra, sus materiales, sus acabados, su escala, sus cualidades formales y plásticas, etcétera. Por último, el *actio* corresponde a la manera en que la pieza es presentada finalmente: la exposición.

Además de estas cuatro fases, el discurso visual, según dice Roland Barthes en *Retórica de la imagen*, lleva dentro de sí los siguientes niveles o mensajes:

Mensaje lingüístico: Su código es la lengua, para entenderlo sólo se necesita conocimientos de una lengua y de su escritura. El mensaje lingüístico está presente en casi todas las imágenes: título, leyenda, diálogo, etcétera. Las funciones del mensaje lingüístico son:

³¹ GRUPO DE INVESTIGACIÓN [...], *¿Qué es la escultura, hoy?*, 27.

³² GRUPO DE INVESTIGACIÓN [...], *¿Qué es la escultura, hoy?*, 159.

³³ GRUPO DE INVESTIGACIÓN [...], *¿Qué es la escultura, hoy?*, 23-24.

Breve reseña histórica de la escultura

Ejemplo 9



Los burgueses de Calais

François-Auguste-René Rodin

Bronce

Alt. 200 cm

Francia, 1,884

In situ, Victoria Tower Gardens, Londres, Inglaterra

Imagen

Autor: Clinton Mah, 2007

Procedencia: <http://www.flickr.com/photos/mahteetagong/2164220949/>

Esta es una obra comisionada a Rodin por el alcalde y los concejales de Calais en 1884. Debía representar a Eustache de Saint Pierre y sus compañeros, quienes salvaron a los habitantes de la ciudad de la inanición durante el sitio que sufrió en la Guerra de los Cien Años.

El aspecto desgarrado de los burgueses retratados en el grupo, desagradó a muchos. Rodin defendió su obra diciendo: "Sólo pido que me dejen crear una obra maestra [...] para mí la cuestión artística prevalece sobre cualquier aspecto".¹²

Con el argumento anterior, pudo imponerse a las finalidades del culto de Estado, que eran las originales en la obra, y para las cuales el bronce es el material ideal por su connotación de estabilidad y permanencia.

¹² PHAIDON, *30.000 años de arte*, 903.

1. *de anclaje*, el observador elige sólo una de todas las significaciones que el mensaje pudiera ofrecerle; 2. *de relevo*, el mensaje releva al lector de la necesidad de elegir un único significado, identifica los elementos de la escena que al autor le interesa destacar.

Mensaje denotado: Es la composición plástica, la descripción verbal de los elementos que conforman la imagen sin otorgarle significación, lo que se comunica explícitamente. El espectador común no separa el mensaje denotativo del connotativo sino que lo asimila en su conjunto. La denotación pertenece al mecanismo del lenguaje que comprende la parte referencial de los signos o, dicho de otra manera, aquello que el signo representa generalmente de forma directa.

Mensaje connotado: Contiene todos los significados posibles del mensaje visual, cuando el sentido integra además lo que existe implícitamente, es la interpretación de los elementos de la imagen, simbólica y culturalmente. La connotación ubica la denotación como signo de otros hechos. Dicho de otro modo, mientras la denotación nos dice el *qué* o *quién*, la connotación nos puede decir el *cómo*, *cuándo* y *porqué*; llevando siempre de la mano las condiciones de su entorno sin las cuales su naturaleza se altera.

Podemos darnos cuenta de que es en la *connotación* donde se encuentra la piedra angular de la comunicación en las artes visuales, ya que en ella está la diferencia entre lo que se dice y lo que se entiende, convirtiéndose ésta en el factor clave de la comprensión y la persuasión, pero sobre todo de la expansión y multiplicación de significados y sentidos del mensaje.

Según Alejandro Tapia en su texto *De la retórica a la imagen*,³⁴ el sentido de los signos puede cambiar fácilmente en relación con las condiciones en que éstos son percibidos, y la manera en que están codificados. Básicamente existen dos formas de darle significado a un signo respecto a la relación que éste tenga con cierto código. Una de estas formas es cuando una expresión la entendemos literalmente, la otra es cuando el símbolo se entiende indirectamente, cuando su sentido es figurado. “El texto artístico posee una semántica

nueva y distinta a la de los textos no artísticos.”³⁵ Esta disyuntiva establece una semántica alterna de los signos o incrementa exponencialmente su campo de acción, tanto que es imposible clasificar y reglamentar todas las posibilidades del uso del sentido figurado. Afortunadamente, aunque pensar en todas las opciones que el sentido figurado nos ofrece es difícil, su comprensión es sencilla para el receptor cuando el emisor lo hace aparecer.

[...]El texto artístico posee una sobresignificación que se advierte más fácilmente, como una pérdida, al no poder traducirlo cuando se transcodifica a un texto no artístico. [...] la interpretación del texto literario es plural. Hay una serie de interpretaciones posibles y admisibles debido a que nuevos códigos, de nuevas conciencias lectoras, “revelan en el texto estratos semánticos”.³⁶

El empleo de los signos de una manera poco habitual, consiguiendo hacer de una expresión algo muy estilizado, es lo que podemos llamar *sentido figurado*. El signo se emplea cambiando y dándole más de un sentido a su relación significado-significante, y requiere pasar a un nivel de comprensión distinto. Para lograrlo se vale de recursos muy variados y requiere de una asociación de ideas, donde los *semas* de un signo encuentran relación con los de otro u otros en los que lo que falte o sobre se da por entendido para que la comunicación resulte coherente.

Los recursos utilizados por el emisor para transmitir su visión o interpretación de la realidad, o para cambiar el significado convencional de los signos que utiliza, se llaman figuras retóricas o literarias, que también podríamos llamar figuras de la *elocutio* visual, y las encontramos de manera frecuente en nuestro entorno cotidiano, pero sobre todo en el arte. Existen más de 100 figuras distintas y describirlas todas sería una tarea exhaustiva e innecesaria, puesto que numerosos textos se han ocupado ya de eso, como el *Diccionario de retórica y poética* de Helena Beristáin.³⁷ Aunque no está de más mencionar algunas de las más comunes, como: metáfora, alegoría, apócope, cacofonía, comparación, eufemismo, ironía, paradoja, paráfrasis, repetición y sarcasmo.

³⁵ Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, 493.

³⁶ Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, 492.

³⁷ Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*.

³⁴ Alejandro Tapia, *De la retórica a la imagen* (México: UAM, 1991).

Breve reseña histórica de la escultura

Ejemplo 10



Self I, Self II, Self III y Self IV (de la serie *Selfs* [1991, 1996, 2001 y 2006])

Marc Quinn

Sangre del autor, acero inoxidable, metacrilato y equipo de refrigeración

208 x 63 x 63 cm c/u aprox.

Inglaterra

Imagen

Autor: Roberto Voorbij

Procedencia: <http://thebleedingtomato.wordpress.com/2009/11/13/marc-quinn-self-i-ii-iii-iv/>

Selfs es una serie de autorretratos de Marc Quinn, elaborados con una periodicidad de 5 años. Cada uno requirió alrededor de cuatro litros de su propia sangre, para ser congelada posteriormente en un molde tomado de su rostro, de modo que el retrato no solo es del artista sino hecho del artista. “La apariencia de las piezas cambia con el tiempo mientras Quinn envejece, haciendo un interesante estudio en decadencia”.¹³

Esta pieza es, a mi parecer, uno de los hitos de la escultura contemporánea. El uso de la sangre del artista para un autorretrato tiene múltiples niveles de lectura. Usarla para un autorretrato hace que éste sea lo más parecido a la realidad, las referencias a la transubstanciación son fascinantes. El hecho de que la sangre esté congelada también es muy relevante, puesto que si deja de estar *conectada* la pieza se pierde; y así se establecen paralelismos con la asistencia médica del *sopORTE vital*. Por ser parte de una serie en proceso, en la que un autorretrato se produce cada cierto tiempo, también es relevante. Si una persona no cambiara a lo largo de su vida un solo retrato sería suficiente, pero la gente cambia con el tiempo. No solo envejece, sino verdaderamente cambia, y estos cambios quedan registrados en esta periodicidad de un lustro entre cada retrato.

Esta obra, a fin de cuentas, es uno de los mejores ejemplos del cómo la elección de un material es fundamental a la hora de interpretar una obra escultórica.

¹³ Priscilla Frank, *Marc Quinn Discusses Self-Portraits Made Of His Own Blood* (PHOTOS) (6 de agosto de 2012 [Fecha de consulta: 13 de diciembre de 2013] Huffpost Art & Culture), Disponible en: http://www.huffingtonpost.com/2012/06/08/marc-quinn_n_1581132.html#s=1072834.

1.3. Transtextualidad, paratextos y su relación con la escultura

Qué pasaría si la obra de arte fuera no un objeto que existe sino un fenómeno que ocurre, como cuando vemos una obra de teatro o leemos un libro. Dice Elena Gómez Dahlgren cuando habla de la video-instalación en su ponencia *La imagen-cosa. Presencias y ausencias en las relaciones con la materia en la video-instalación*: “(...) Así, la obra de arte no existe como tal hasta el momento de su percepción por parte del espectador, el ahora de esa percepción es el ahora del objeto de arte”.³⁸

Sí pensamos en una obra literaria como una expresión comunicativa cuyo fin es principalmente estético, podremos entender a grandes rasgos cuál es la diferencia entre el uso de la lengua cuando su objetivo es la simple comunicación, cuando se requiere de la comunicación precisa y cuando se busca la obra de arte: pensemos en lo que hace diferente un mensaje de texto por teléfono celular, un artículo de divulgación científica y una obra literaria. Mientras que el mensaje de texto dice en pocas palabras una idea más o menos precisa un texto de divulgación científica busca comunicar una situación con absoluta precisión, empleo de términos técnicos y aportando datos concisos, de modo que no existan errores de interpretación. En una obra literaria, sin embargo, encontramos ideas que pueden ir de la narrativa de la novela a la métrica de la poesía, con un generoso uso de figuras retóricas, de la metáfora a la prosopopeya, de la sinécdoque al oxímoron, permitiendo que cada lector interprete la obra según sus propios referentes —y es que dos personas pueden entender de manera absolutamente distinta el *Quijote* o el *Código da Vinci*—. Dice Cesar González, “En el texto literario se unen diferentes sistemas opuestos (convenciones genéricas, estilísticas, etc.). Así, el texto resulta ser un ‘punto donde se intersectan varios códigos culturales o sistemas que configuran una compleja red de relaciones intertextuales’”³⁹

³⁸ GRUPO DE INVESTIGACIÓN [...]. *¿Qué es la escultura, hoy?*, 157.

³⁹ Cesar González Ochoa, *Función de la teoría en los estudios literarios* (México: UNAM, 1982).

La *transtextualidad* o *trascendencia textual del texto* es un término acuñado por Genette en su libro *Palimpsestos: La literatura en segundo grado* y se refiere a ella como “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos”⁴⁰ y enumera cinco tipos de relaciones transtextuales que todo texto posee y las comentamos a continuación:

Intertextualidad: Es la relación que un texto tiene con otros textos previos o contemporáneos. Esta relación presupone un conjunto de textos que generan un tipo especial de contexto y que es fundamental tanto para la construcción como para la comprensión del discurso. El término se origina cuando la lingüista Julia Kristeva trata de establecer vínculos entre el *dialogismo literario* del filósofo del lenguaje y teórico ruso Mijaíl Batjín y la *semiótica estructuralista* de Saussure diciendo que: “todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de *intersubjetividad* se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje se lee, por lo menos, como *doble*.”⁴¹ Esto quiere decir que entre autor y lector no solo media el texto sino un conjunto de códigos relacionados con otros textos.

Metatextualidad: Según Genette en esta relación se alude a otro texto sin que sea necesariamente citado o mencionado, y se le comenta o crítica. De hecho, la crítica sería el metatexto por antonomasia.⁴² También se refiere a cuando un texto se alude a sí mismo o algunas de sus características o cuando el que habla en el texto es consciente de su situación de personaje o narrador, como cuando en un guión de teatro se rompe la cuarta pared.

Hipertextualidad: Se trata de cuando un primer texto incluye a un segundo que sirve de continuación. Esto es sumamente común en nuestros días en textos electrónicos que incluyen vínculos o *links* a algunas referencias pero su origen es anterior y posiblemente parte del principio de la Enciclopedia.

⁴⁰ Gérard Genette, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* (Madrid: Taurus, 1989).

⁴¹ Julia Kristeva, “Batjín, la palabra, el diálogo y la novela”, *Intertextualité/Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto* (Cuba: UNEAC, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba, 1997), 3.

⁴² Genette. *Palimpsestos*, 13.

Architextualidad: Se refiere a las relaciones de parentescos entre distintos textos que por sus características pueden ser clasificados dentro de algún género literario específico, subgénero y clase (ejemplo: narrativo, novela, novela costumbrista).

Paratextualidad: La relación transtextual es la que más nos interesa puesto que algunas de sus características son tangibles. Se refiere a textos *simbiontes* que acompañan a un texto principal para presentarlo, fundamentalmente de forma editorial y sobre esto abundaremos a continuación.

Si hemos visto con anterioridad que las artes visuales tienen numerosas semejanzas con el lenguaje, pensemos de qué manera funcionarían alrededor de la escultura otros fenómenos que ocurren en torno a la literatura. Una obra literaria se refuerza con producciones verbales que se consideran fuera del texto literario, que lo rodean para *presentarlo*, para darle representación como objeto: como libro.⁴³ Estos elementos que acompañan a un texto se llaman *paratextos*, según Gérard Genette en su libro *Umbrales*.⁴⁴ Bajo el acompañamiento del paratexto, un libro se hace presente frente al público que le permite entrar o no al texto en sí. A pesar de que las formas y mensajes que transmiten los paratextos se han modificado a través del tiempo, la cultura, los autores y las obras, es posible afirmar *que no existe, y jamás ha existido, un texto sin paratexto*.⁴⁵ El estudio de los paratextos se determina por un cierto número de rasgos característicos que definen su mensaje. Estos rasgos pueden ser espaciales, temporales, sustanciales, pragmáticos y funcionales, y se describen a continuación. Mientras leemos las características de los rasgos paratextuales, imaginemos que no se habla de un texto literario sino de un texto-escultura, y tratemos de establecer

equivalencias entre el mundo editorial y el de la producción escultórica, para ver qué tan semejantes o diferentes pueden ser.

Al emplazamiento o *rasgo espacial* de un paratexto corresponden los elementos situados alrededor del texto, como el título, el prefacio, los títulos de los capítulos y algunas notas. Genette llama a estos elementos *peritexto*. Dentro de esta categoría espacial se encuentran también aquellos elementos que se sitúan hacia el exterior del texto: entrevistas, correspondencias, diarios íntimos y otros, llamados *epitexto*. Se me ocurre que en escultura también encontramos elementos como el título, no solo de la pieza sino también de la exposición que la contiene, la que también lleva un texto curatorial o una cédula de sala y en algunos casos una cédula de pieza. El peritexto se puede referir entonces a información que se presenta junto y con presencia física de la obra mientras que el epitexto se trataría de información sobre la obra cuando ésta no se encuentra frente al espectador.

La característica *temporal* de un paratexto está definida con respecto al texto. En ocasiones encontraremos que un paratexto aparece con anterioridad a la obra, como anuncios emitidos por la editorial o revistas especializadas, publicaciones en diarios y revistas de un texto de manera periódica, que más tarde conformarán una obra completa. Otras veces, un paratexto hace su aparición al mismo tiempo que el texto, como los prefacios de una primera edición, y en otros casos es posible encontrar un paratexto posterior a la aparición de la obra; por ejemplo los prefacios o comentarios en reediciones del texto. En la escultura, en muchas ocasiones, se habla y escribe de la obra antes de ser terminada, o incluso iniciada. Pensemos, por ejemplo, lo que se hace en esta Facultad de Arte y Diseño, donde se nos pide a los aspirantes a alumnos que entreguemos un proyecto de investigación-producción que desarrollaremos durante dos años. Algo parecido sucede con concursos y becas. Durante la producción también se elaboran bitácoras y reportes, así como anotaciones técnicas, planos y diagramas. A la escultura en el momento de su presentación la acompañan materiales como los textos usados en la exposición y los impresos para difundirla, así como artículos en revistas, periódicos o en línea. Después de eso puede hablarse sobre la pieza en proyectos de

⁴³ Sin embargo sabemos que la obra literaria no es el libro, sino que éste la contiene. Gómez Dahlgren se refiere a esta dualidad como sigue: "La obra de arte puede ser diferenciada del objeto artístico. La primera no es solo objeto físico sino mental, un objeto con propiedades representacionales y expresivas que requieren ser interpretadas. El segundo término se refiere a obras de arte a las que corresponden más de un objeto físico como son los libros y las partituras" (GRUPO DE INVESTIGACIÓN [...], *¿Qué es la escultura, hoy?*, 158).

⁴⁴ Gerard Genette, *Umbrales* (México: Siglo XXI, 2001).

⁴⁵ Genette, *Umbrales*, 9.

investigación, catálogos, carpetas de artista y un largo etcétera.

El hecho de que casi todos los paratextos son de carácter verbal, definirá su *rasgo sustancial*, es decir, su modo de existencia, el cómo se presenta. Pero la existencia verbal no es el modo exclusivo del paratexto, no es posible retirar el valor paratextual de manifestaciones de tipo gráfico (ilustración, fotografía, composición tipográfica), material (soporte), o factual (hechos conocidos como la edad y sexo del autor, contexto social, que inciden en la lectura de un texto). Esto es fácil de comparar con la escultura. Siendo un objeto tridimensional, el objeto escultórico cambia la forma en que es percibido de acuerdo al espacio en el que se encuentra, por relaciones escalares, institucionales, históricas, por las otras piezas junto a las que se presenta y, muy importante, el material que la conforma; que, seguramente y al igual que el autor, el lugar y la propia pieza, tendrá también su propia historia. “Los elementos del extratexto [paratexto] son históricamente recurrentes. Cada escritor [autor], al elaborar su propio texto lo somete a un proceso de transcodificación que pertenece al mecanismo de *semiosis* literaria, pues al retomarlos dentro de otro contexto *histórico* cultural, renueva su sentido.”⁴⁶

El *rasgo pragmático* del paratexto depende de su situación de comunicación, es decir, está definido por la naturaleza del emisor, del destinatario y la fuerza ilocutoria de su mensaje. El emisor de un mensaje paratextual se caracteriza por tener una responsabilidad con el texto y puede ser tanto el autor como el editor de la obra. Estos dos personajes son los responsables, en primer grado, de la publicación de un texto y la producción del paratexto. En algunas ocasiones, la responsabilidad del mensaje paratextual puede recaer en un tercer elemento, como un crítico, el autor de una reseña, un entrevistador o el autor de un prefacio aceptado por el autor y editor de la obra.

En todos los casos el público es el destinatario. La especificidad de un grupo destinatario depende del paratexto: el título, por ejemplo, se considera dirigido al público en general; un prefacio estará destinado al lector del texto, aquel que ya ha atravesado el umbral del título o portada; algunas notas previas a la publicación de una obra se destinan al editor o al crítico. A este conjunto de mensajes, obe-

deciendo al rasgo pragmático, se le denomina *paratexto público*.

Por otro lado, los mensajes orales o escritos destinados a personas cercanas o que generalmente no se toman en cuenta para la publicación del texto, se le llama *paratexto privado*; mientras que los mensajes que el autor de un texto hace para sí mismo (diarios) se le denomina *paratexto íntimo*.

Una vez más resulta sencillo encontrar situaciones similares en la escultura. Hay múltiples emisores en el caso de paratextos pragmáticos en una obra de artes plásticas: el autor puede escribir o hablar sobre su propia obra, al igual que su galerista, su coleccionista, el curador de una de sus exposiciones o personal del museo que aloja la pieza, por no hablar de fundaciones, herederos, críticos, gestores culturales varios, funcionarios culturales, periodistas, investigadores, otros artistas, blogueros, entre muchos otros; y cada uno de ellos tiene en mente a un destinatario específico de la información que emite, según el momento y el medio en el que ésta sea difundida. No es lo mismo hablar de una escultura con otro espectador durante la inauguración de una exposición que aludirla, siendo un crítico de arte, en el discurso inaugural de la misma, ni pensará para el mismo público el crítico que escribe para el catálogo, que el espectador que acostumbra quejarse en las redes sociales.

Hablamos anteriormente de la responsabilidad que el autor y el editor comparten con respecto al texto. Un mensaje paratextual cuya responsabilidad es aceptada abiertamente por el autor o editor se llama *oficial*, como el título o el prefacio original. Las entrevistas, conversaciones, reseñas, mensajes que no han sido asumidos directamente por los responsables de una publicación se conocen como *oficiosos*.

*La relación entre el texto y el extratexto [paratexto] se identifica a partir de la ubicación del autor, por una parte dentro de un grupo social e intelectual, por otra parte dentro del ámbito de la institución literaria que procura los esquemas generales que lo impulsan ya sea a seguirlos, ya sea a transgredirlos.*⁴⁷

La fuerza ilocutoria de un mensaje es otra característica pragmática del paratexto. Un

⁴⁶ Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, 206.

⁴⁷ Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, 206.

elemento de paratexto puede comunicar información (autor, fecha, edición), interpretación (prefacio, indicación genérica), decisión (título, seudónimo), compromiso (biografía, investigación documental, historia) o consejo (consideraciones o hechos que deben influir una lectura).

Pensemos ahora, una vez más, en cómo funcionarían los paratextos si en vez de texto literario tuviéramos texto escultórico; en vez de escritor, escultor; en vez de editor, curador; en vez de diseñador, museógrafo; en vez de libro, exposición; en vez de lector, espectador, y así hasta donde uno quiera detenerse.

1.4.

El discurso de los materiales escultóricos

Hemos dicho anteriormente que la escultura a lo largo de la historia ha tenido múltiples funciones. Tradicionalmente, la entendemos como uno de los oficios que definen la práctica artística, pero también ha tenido funciones utilitarias, arquitectónicas, decorativas, expresivas, de culto (personal y de Estado), políticas, propagandísticas, de ostentación, ritual y de veneración, etcétera. Ninguna de estas funciones es excluyente de otra, varias funciones pueden manifestarse dentro de un mismo objeto y algunas ellas son definidas o expresadas por el material, la técnica y otros factores.

Según el maestro Jesús Mayagoitia Durán, escultor y profesor de la FAD, una pieza escultórica puede comenzar a proyectarse a partir de uno o varios de los siguientes cuatro factores: a) el material [y por consiguiente la técnica], b) el tema, c) la emulación de formas preexistentes [figura humana, plantas, animales, objetos inanimados naturales o artificiales] y c) la posibilidad o necesidad de integración al medio urbano, sea público o privado.

En el caso de la técnica de la talla, que habitualmente se realiza en piedra o madera, es frecuente que la forma y la función de la pieza se subordinen a las características del material, como el tamaño, la forma —por supuesto—, las vetas o grietas. Las convenciones sobre lo que los materiales representan pueden cambiar con el tiempo. Por ejemplo, si en Grecia y Roma en la antigüedad se solía cubrir de color al mármol, en el Neoclásico se apreciaba su claridad y elegancia. En

la actualidad es poco frecuente ver estatuaria contemporánea de mármol, pero la noción de permanencia que lo caracteriza sigue vigente, por ejemplo, en lápidas y mausoleos.

[...]La propia naturaleza de los materiales fundamentales empleados, como el mármol y el bronce, que son de carácter imperecedero así como las técnicas de trabajo de estos materiales, que acarrear mayores costos de producción que la pintura, han condicionado a lo largo de los siglos la función y el significado mismo de la escultura.⁴⁸

Esto quiere decir que el bronce y el mármol han sido materiales destinados tradicionalmente para *grandes obras*, aquellas que se cree necesario que perduren en el tiempo. “[...]Son precisamente su estabilidad y permanencia las características que la han convertido en un medio de expresión adecuado para comunicar mensajes con destinatario público”.⁴⁹ Por esta razón es frecuente también que los monumentos públicos, los héroes, dioses o santos, sean temas recurrentes en la estatuaria elaborada con estos materiales. Por otro lado, es frecuente ver imágenes de santos, tanto en las casas de la gente como en los templos, elaboradas con yeso policromado o incluso plástico. Esto probablemente obedece a la necesidad de la gente de contar con su propio objeto de veneración en sus hogares —a bajo costo—. Lejos están ya las piezas de madera policromada y estofada típicas de la Colonia de ser el común denominador de las imágenes religiosas. Ahora ni siquiera es necesario que sean tridimensionales y cualquier cromó funciona perfecto.

Independientemente de las convenciones o las costumbres de la práctica escultórica, donde es fácil encontrar algo así como estereotipos —el mármol es para decorar los jardines de los ricos, el bronce para monumentos, la porcelana para pequeñas figurillas, la cerámica para vasijas y jarrones, la cantera para fachadas, la madera para artesanías, etcétera—, cada material tiene cualidades físicas como la textura —áptica y óptica—, el color, la temperatura, y su propia estructura, que pueden ser utilizados como punto de partida a la hora de

⁴⁸ Juan Francisco Esteban Lorente, Gonzalo Borrás Gualis y María Isabel Varo Zamora, *Introducción general al arte* (Madrid: Ediciones Istmo, 1980), 184.

⁴⁹ Esteban, Borrás y Varo, *Introducción general al arte*, 185.

definir qué tipo de escultura puede realizarse con ella. De este modo, los materiales pétreos que pueden tener un acabado terso —como el mármol, el alabastro o el jade, por mencionar algunos— pueden aprovecharse para piezas de enorme delicadeza, donde la escultura terminada destaque por su suavidad y brillo traslúcido, a las que es fácil asociar conceptos como la ostentación y sofisticación. La piedra que es opaca y porosa transmite una sensación de pesadez, estabilidad y durabilidad. El bronce tiene cierta frialdad y otras cualidades que hacen que las esculturas hechas de este material tengan algo de épico y distante. Las maderas son cálidas y suaves —incluso las maderas duras— y en ellas encontramos cualidades aromáticas que otros materiales no tienen y se asocian fácilmente a lo campirano y rural. La cerámica transmite una sensación de fragilidad y delicadeza —aunque haya fórmulas más resistentes que algunos metales—. Evidentemente, todo esto que se menciona son generalidades y cada material específico es distinto de otro, y tiene características que se pueden particularizar y aprovechar según cada proyecto concreto. El punto es explicar que no es lo mismo trabajar, por ejemplo, en una escultura de un tema cualquiera en porcelana que en marfil; el resultado final no podría tener el mismo significado en una técnica milenaria que requiere cierto nivel de oficio y es de alguna manera sustentable, a trabajar en un material obtenido de la caza ilegal de elefantes. No es igual un figurín de papel maché hecho con periódico a uno hecho con páginas del Corán, como tampoco es igual una talla hecha en madera balsa que una realizada en caoba. La carga de significados que el material inefablemente aporta es algo que puede neutralizarse —estofando o dorando la madera por ejemplo— o potenciarse y explotarse —usando piedras del Templo Mayor para la construcción de la Catedral—.

Es importante mencionar que no todo el significado de una obra escultórica puede circunscribirse al material que se está utilizando, sino que éste es solamente uno de los muchos factores que lo portan. Del mismo modo que una oración se forma con sujeto y predicado, y dentro de ellos hay elementos como el artículo, adjetivos, complementos, pronombres, verbo, adverbio, etcétera, en una escultura encontramos la forma, la composición, el material, el color, que puede ser el característico del material en el que está producida o el de

los acabados que se le den al soporte, el acabado, la escala, lo que está representado. Incluso hay elementos externos a la obra que suman al significado de la misma: el autor y las obras realizadas con anterioridad por él, el contexto físico e histórico... Lo que debe tomarse en cuenta es que todos estos factores pueden ser utilizados de modo que cada uno sume y aporte positivamente al significado de la pieza, teniendo una correcta sintaxis, y que no resulten caóticos y contradictorios entre sí.

1.4.1.

Los materiales tradicionales y alternativos en la escultura contemporánea mexicana

La escultura contemporánea, en México y en el resto del mundo, ha dejado de manifestarse únicamente en materiales y técnicas tradicionales, y no es raro ver en exposiciones esculturas elaboradas con dinero recortado, restos humanos o complejos mecanismos robóticos compartiendo espacio con vaciados en bronce y cerámica esmaltada o madera lacada. La propia noción de escultura en la actualidad incluso puede dejar de lado las técnicas de tallado y modelado para internarse en dinámicas de exploración espacial, instalaciones habitables y artefactos que pueden sorprender por su nivel de sofisticación o sencillez. De cualquier modo, la técnica y el material en la obra escultórica y en las artes en general son relevantes en tanto a lo que se dice y a cómo se dice. Hay casos en los que la más pura ortodoxia es lo más conveniente para los fines discursivos de la obra, mientras que en otros, la exploración de territorios vírgenes es lo que se busca.

En este apartado revisaremos cuatro ejemplos de escultura contemporánea donde el material es una parte importante del discurso de la obra, realizadas por artistas mexicanas contemporáneas (el hecho de que las cuatro sean mujeres es simplemente casualidad) para ilustrar lo mencionado en el tema anterior. Posteriormente se analizarán algunas piezas elaboradas por su servidor, con la misma finalidad: tratar de entender cómo es que los materiales aportan información discursiva a la lectura de la pieza.



Ala, s/f

Yvonne Domenge
Madera, talla directa
S/m

En este primer caso, vemos una escultura alargada hecha de madera. La escultura de Domenge, en muchos casos, se trata de prototipos que pueden luego ser producidos en otra escala y con otros materiales. Gran parte de su obra se trata de escultura monumental y pública. El ejemplo que analizamos es el prototipo de una pieza que, como su nombre indica, representa una figura con ciertas propiedades aerodinámicas, de gran ligereza y organicidad. Más que parecer un ala de ave o insecto, se asemeja al ala de algunas semillas. Éstas últimas son un tema recurrente en su obra. La pieza está elaborada en madera y la veta sigue suavemente sus volúmenes. El material vegetal es un acierto pues se asocia fácilmente con la semilla. De haberse usado otro material, como el metal, podría evocar como referente el ala de una aeronave; o de haber usado piedra, hubiera neutralizado la sensación de ligereza. La obra de Yvonne es normalmente abstracta, entre lo geométrico y lo orgánico; es un caso de escultura donde la obra nos habla sobre la forma y rara vez a través de la misma. Se trata definitivamente de una escultura cuya apreciación e interpretación es eminentemente sensorial, no tan conceptual.



Tzompantli, 1993

Ángela Gurría
Cantera, talla directa
360 x 280 x 19 cm
Centro Nacional de las Artes, Ciudad de México

Este mural de bajo relieve compuesto de piezas modulares es una de las más conocidas de la escultora Ángela Gurría. La obra *Tzompantli* cuyo relieve resulta casi pictórico reduce las posibilidades escultóricas a un juego de planos seriados diferenciados por las luces y sombras. Como gran parte de su obra, se vale del geometrismo para concretarse. Sobre la pieza, Othón Téllez en su artículo "*Tzompantli. La muerte en la obra de Ángela Gurría*" nos dice:

"El siglo pasado demostró que la búsqueda de la estética no puede quedarse exclusivamente en la belleza. Los artistas contemporáneos profundizan en las otras tantas sensaciones que nos puede dar la experiencia frente a la obra de arte. De esta manera, [la escultura] nos evoca nostalgia, identidad, tragedia, drama y fortaleza en una sola pieza monumental y elocuente con la fuerza de nuestra cultura".¹

Es definitivamente una pieza evocadora de lo mexicano incluso para el espectador menos informado. Su naturaleza pétreo refiere algo del arte prehispánico y aspira a la sobrevivencia al paso del tiempo. Sus dimensiones, que no son pequeñas, desafortunadamente palidecen ante el contexto arquitectónico, lo que se ve compensado ante su cualidad de obra pública y su gran exposición.

¹ Othón Téllez, "Tzompantli. La muerte en la obra de Ángela Gurría" (Sin fecha de publicación [Fecha de consulta: 13 de diciembre de 2013] *Mexicanísimo*), Disponible en: <http://www.mexicanisimo.com.mx/antiores/no4/artes.html>



Orange Bomb, s/f

Daniela Edburg

Estambre y bomba desactivada

S/m

La obra de Daniela Edburg ha seguido dos líneas muy claras: la fotografía construida y la escultura blanda, aunque últimamente ha integrado ambas. La obra *Orange Bomb* es parte de una serie que parece una anomalía en la forma de resolver su trabajo, aunque no temáticamente. Se trata de una bomba incendiaria desactivada que ha sido cubierta de un tejido a dos agujas, emulando la práctica del *yarn bombing*¹, tan en boga en los movimientos *trendy*² y de *coolhunting*³ de los últimos años, aunque el tejido (tanto a dos agujas como a ganchillo) es una de las constantes del trabajo de Edburg. Sin tener un discurso feminista, el trabajo de Daniela Edburg abunda en elementos femeninos. Los sujetos de sus obras suelen ser mujeres, la moda, la belleza, el feminicidio, la muerte, las mujeres como modelo en el arte, el tejido, lo superficial... La bomba naranja plantea de forma escultórica el oxímoron como figura retórica habitual en su trabajo fotográfico. Sus imágenes presentan casi siempre situaciones de conflicto en hermosos ambientes de revista. La *Orange Bomb* nos muestra la dicotomía del ser humano como potencia constructora y destructora, y a lo femenino como creador o protector mientras lo masculino es devastador. El tejido, tan habitual en su obra, cubre la bomba tratando de despojarla, sin éxito, de su aura de peligro. Lo ligero y sutil del material de la intervención contrasta fuertemente con la bomba metálica y pesada. No se habla pues de intenciones pacificadoras o de un asunto armamentista, sino de “dorar la píldora” o vestir a un lobo de oveja.

¹ Se trata de intervenciones en objetos del espacio público que son cubiertos por tejido de estambre, elaborado con agujas o ganchillo.

² Este adjetivo se refiere a algo que está de moda.

³ Una especie de búsqueda de nuevas propuestas que tienen potencial de convertirse en moda.



Paper Bedroom, 2008

María Fernanda Barrero

Papel y pegamento

Medidas variables (instalación de sitio específico)

María Fernanda Barrero trabaja consistentemente con el papel como material de su obra. Desde pequeñas esculturas de flores a enormes instalaciones que tapizan de papel habitaciones enteras, y en todas se distingue por la laboriosidad, minuciosidad y nivel de detalles. *Paper Bedroom* es una instalación que se presentó para su titulación en Slade School of Fine Arts, en Londres, donde una pequeña habitación fue recubierta en su totalidad, de piso a techo, con papel blanco, y fue llenada con construcciones de papel emulando al mobiliario de un dormitorio. Cada detalle fue reproducido con fidelidad, desde los lápices en el lapicero del escritorio hasta la bolsa que cuelga de un lado de la cabecera de la cama. Haber utilizado papel aludiendo a la maqueta y el bosquejo coloca al espectador en un peculiar ambiente de simulación, como habitando un boceto donde la sensación de fragilidad y delicadeza está en todas partes, haciendo de la habitación un ambiente vaporoso, aparentemente inestable, que puede desaparecer con un gesto brusco.

En todos los casos revisados salta a la vista la forma en la que el uso del material ha contribuido al discurso específico de cada pieza. Habría que hacer un ejercicio de imaginación y pensar en cómo pudieron haberse resuelto algunos de ellos con materiales distintos, ¿cómo podrían interpretarse las piezas con cambios sutiles y cómo cambiaría su significado con variaciones radicales en el material seleccionado? Como se ha mencionado antes, el material puede ser parte fundamental del tema de la obra.

1.4.2. Los materiales tradicionales y alternativos, la obra de Jorge Ortega del Campo

Es un poco raro hablar de uno mismo en tercera persona, así que no lo haré. En este subcapítulo hablaré un poco de mi obra y de lo que he tratado de expresar con los materiales que he seleccionado en cada caso específico. El lector podrá ver por sí mismo si las intenciones creativas corresponden con los resultados presentados, aunque siempre hay que tomar en cuenta que no sólo es el material el que habla en una obra de arte y que hay muchos otros signos que se manifiestan de forma más o menos evidente, esperando ser percibidos e interpretados.

Comencé mi producción artística utilizando los soportes habituales de las artes gráficas —por ser diseñador gráfico—. Mis primeras piezas fueron una serie de ocho ilustraciones vectoriales que representaban a sendos iconos femeninos de la literatura, reinterpretándolos a modo de personaje de cómic, y estaban impresos en lona de vinil, de esa que ahora cuesta \$40.00 el m², pero que entonces era algo muy innovador. Lo que buscaba no era la novedad, sino el hecho de que la pieza existía en realidad como un archivo digital con el potencial de ser impreso en el tamaño y soporte necesario para cada evento en que tuviera que mostrarse al público. Del mismo modo, mi segunda serie fue un conjunto de logotipos que representaban a mujeres famosas —históricas o ficticias—, y aunque se parece mucho al proyecto inicial, aquí buscaba establecer vínculos entre la representación artística de imágenes religiosas (la iconografía de los santos, pues) y las marcas comercia-

les. El soporte de esta última serie era vinilo autoadhesivo de recorte. En ambos casos me parecía muy interesante lo efímero del montaje y la posibilidad de poder destruir la pieza al final de la exposición, así como de volverla a producir para una nueva exhibición. No eran propiamente piezas virtuales y estaban muy emparentadas con la práctica tan común con la que todos los diseñadores gráficos tenemos que hacer las paces: *nuestro trabajo va a terminar en la basura*.

Mi producción posterior empezó a ser más tradicional, en el sentido de que había un soporte físico y la pieza era un objeto. Empecé a trabajar brevemente con algo parecido a la pintura, aunque nunca me he considerado pintor, después trabajé interviniendo objetos, para finalmente terminar como escultor puro y duro. Revisaremos a continuación algunos ejemplos.

La última pieza: *Our lady of sorrows*, es muy relevante como piedra angular de este proyecto de investigación-producción, puesto que fue resultado de la experimentación con una técnica que me era desconocida. En lo personal encuentro difícil producir una pieza con procesos que no me son familiares, pero aplicar técnicas nuevas siempre me abre un universo de posibilidades y me permite pensar cuál puede ser el mejor proyecto para implementar los conocimientos y habilidades adquiridos. Es importante mencionar esto porque hay artistas que piensan en la obra y a partir de ahí inician el proyecto de investigación para saber cómo producirla. A mí me ocurre lo opuesto: a partir del conocimiento de la técnica comienza el ejercicio creativo con las posibilidades que la misma presupone.

El pensar en azúcar me llevó al tema de la obesidad y la diabetes. En mi familia ha habido tres casos de muerte relacionada con enfermedades derivadas de la obesidad y muchos de mis amigos padecen *diabetes mellitus*. El azúcar entonces parecía un material perfecto para desarrollar un proyecto relacionado con ese tópico, por razones que involucran mi experiencia personal. Por esta razón, el capítulo siguiente se ocupa de la investigación histórica y monográfica del azúcar en general, y de sus aplicaciones en el arte, en particular, para desarrollar un proyecto escultórico producido con ese material para así aprovechar sus cualidades semánticas. ■



Una mala mujer es como un yugo de bueyes mal amarrado; tomarla de la mano es como agarrar un escorpión (Eclesiástico 26:7), 2007
 Jorge Armando Ortega del Campo
 Alacranes y esmalte acrílico sobre papel
 59 x 59 cm
Producido con apoyo del PECDA Durango 2005-2006

Esta pieza forma parte de una serie titulada *Katari-be*, una palabra japonesa que significa más o menos *narrador de cuentos* o *recitador*. Dicha serie buscaba mezclar imaginaria judeocristiana, particularmente la iconografía de los santos, con la muy diversa estética japonesa, para producir 13 piezas pseudopictóricas analizando la forma en la que la tradición oral va alterando los hechos originales poco a poco, hasta consolidarlos en mitos.

Una mala mujer... como su nombre lo indica, hace alusión a un versículo del *Eclesiástico* (uno de los libros sapienciales del Antiguo Testamento de la Biblia). En esta pieza en particular se utilizaron 100 alacranes para escribir la palabra "Mujer" sobre un fondo negro de papel. La idea principal de la pieza es hacer referencia a los *kanjis* de la escritura japonesa, los cuales son palabras que no representan sonidos como en la escritura occidental, sino conceptos.

Una mala mujer... pretende representar lo más fielmente posible el contenido del versículo especificado en su título por medio del material con el que la pieza está construida, así como con la palabra que está escrita en la misma. El resultado, me parece, está bien logrado y cumple con todos los objetivos de la serie como conjunto y de la pieza como unidad. La obra no hubiera tenido el mismo significado, y tampoco el mismo impacto, si el material que la conforma hubiera sido diferente.



Objeto inútil 2: San Pedro y san Pablo, 2008
 Jorge Armando Ortega del Campo
 Óleo y barniz sobre zapatos, hormas de madera y armellas
 31 x 10 x 12 cm c/u
Producido con apoyo del PECDA Durango 2007-2008

Esta pieza es parte de una serie de siete que lleva por título *Objetos inútiles*. Dicha serie consiste en la desactivación de objetos utilitarios o herramientas por medio de la intervención o la decoración con elementos, imágenes o frases habituales de la tradición cristiana. La intención es que el objeto no pueda ser usado más, puesto que su utilización resultaría de algún modo irrespetuosa para el elemento religioso añadido, o simplemente por haber sido alterada más allá de la utilidad.

En *Objeto inútil 2...* se pintó a san Pedro y san Pablo en sendas suelas de un par de zapatos de tal modo que vestirlos o pisarlos se vuelve imposible puesto que resultaría en una especie de acción sacrílega o en la destrucción de la pieza.

San Pedro y san Pablo son considerados por el catolicismo como los pilares de la Iglesia, tan es así que a menudo se les menciona como los que reciben a las almas en las puertas del cielo, y de esa anécdota surge la idea de colocarlos en la suela de los zapatos, en sencilla metáfora de los pies del cuerpo místico de Jesús, la Iglesia.

Ninguna de las piezas de esta serie buscaba ser irrespetuosa o transgresora y ésta en particular tampoco lo es. Quedó demostrado para un servidor al ver que la lectura de la intención de la obra que hacía cada espectador obedecía a sus referentes propios; los más religiosos la veían con buenos ojos y los no creyentes hacían una lectura más bien sarcástica. El material utilizado es parte fundamental del significado de la pieza, eso sí, ya sea pensando en pisotear las imágenes de los hombres representados o como retórica de los cimientos de la organización religiosa



Virus, 2009

Jorge Armando Ortega del Campo
Estambre acrílico y relleno sintético
50 x 220 x 220 cm

Virus fue la primera de una serie de 17 esculturas blandas tejidas a ganchillo llamada *Pequeños monstruos*. En dicho proyecto buscaba, haciendo analogía al proceso de psicoanálisis o incluso de los actos sicomágicos, superar el temor que desde la más tierna infancia he sentido hacia los parásitos. La idea era convertir los referentes atemorizantes de virus, bacterias, gusanos y otros parásitos del ser humano en objetos hermosos, cálidos y suaves que invitaran al tacto. Puesto que los parásitos suelen vivir y crecer dentro de uno resultó sencillo hacer una comparación con la gestación de un bebe y asociar la acción de la madre de tejer prendas de vestir para su hijo no nacido con el proceso de creación y producción de las esculturas tejidas. El estambre de las esculturas pertenecía a una línea pensada justo para prendas de bebé que ofrecía una pequeña gama de colores en tonos pastel.

El tiempo de elaboración de cada escultura podía ser muy largo y en particular el de *Virus* fue de 30 días tejiendo alrededor de 8 horas diarias. Ese lapso de tiempo bastaba para encariñarse simbólicamente con el objeto. El terminar de tejerlo y verlo acabado era también una especie de parto y al tenerlo frente a mí ya no veía un bicho horrible, sino un objeto entrañable y abrazable.

La elección del material fue determinante para el resultado de la escultura; sus propiedades físicas, así como el proceso condujeron a esa especie de apego que al final llevó a la neutralización de la aversión original que sentía y resultó todo un proceso terapéutico. Del mismo modo, para el espectador también resultaba el objeto exhibido en algo que invitaba al tacto y la caricia.



Barbi la tetas, 2015

Jorge Armando Ortega del Campo
Cerámica de media temperatura decorada en frío
68 x 40 x 37 cm

Al igual que las obras anteriores, *Barbi la tetas* pertenece a una serie, en esta ocasión también de 17 piezas, que lleva por título *Sexy Beast*. Dicha serie fue comisionada por la galería Artspace México para ser su primera exposición de escultura. En este caso particular ni el proceso de producción ni el concepto eran tan rígidos como en los casos anteriores. Aquí solamente se requería que la temática hiciera referencias a la línea de la galería que se especializa en temática erótica y homoerótica.

Barbi la tetas representa a un ser humanoide con tres pares de senos y tres pares de brazos con los que sostiene a los primeros. Con los dedos de una de sus manos acaricia el pezón del seno que le corresponde. La serie en su conjunto se trata de seres similares, humanoides o animaloides, que resultan vagamente fálicos y que tienen atributos sexuales más o menos evidentes, pero que en realidad representan a bichos inofensivos, simpáticos y lúdicos. No en todos los casos resulta fundamental el hecho de haber sido producidos con cerámica, pero en este caso particular llama mucho la atención el contraste de acabados en las partes de color blanco que son de cerámica desnuda y el cuerpo de color naranja, que fue terminado con esmalte acrílico de apariencia brillante, casi como plástico o metal. Entonces lo importante no fue tanto la naturaleza del material seleccionado en cuanto a su apariencia o propiedades físicas, pero sí en cuanto a lo atractivo de la diferencia de acabados y en cuanto a la idea de que algo hecho con uno de los materiales más tradicionales resultara en un objeto tan parecido a algo resultante de un proceso más bien industrial, así como la dicotomía barro-plástico.

Quisiera comentar que de toda la serie la pieza mostrada fue la primera en venderse.



Useless object 9: Our lady of sorrows,
2013

Jorge Armando Ortega del Campo
Machetes cubiertos de pasta de azúcar y glas
Medidas variables
7 piezas de 60 x 7 x 2.5 cm c/u

Our lady of sorrows o *Nuestra señora de dolores* en castellano, es la primera pieza con la que trabajé con fórmulas derivadas del azúcar. Esta obra es una reinterpretación de la iconografía de la virgen de dolores. Su atributo principal son las siete espadas que apuntan a su corazón, representando momentos dolorosos durante su convivencia con su hijo, Jesús, conocidos como *Los siete dolores de María*. Cada uno de esos momentos está representado en esta pieza con una palabra que los describe:

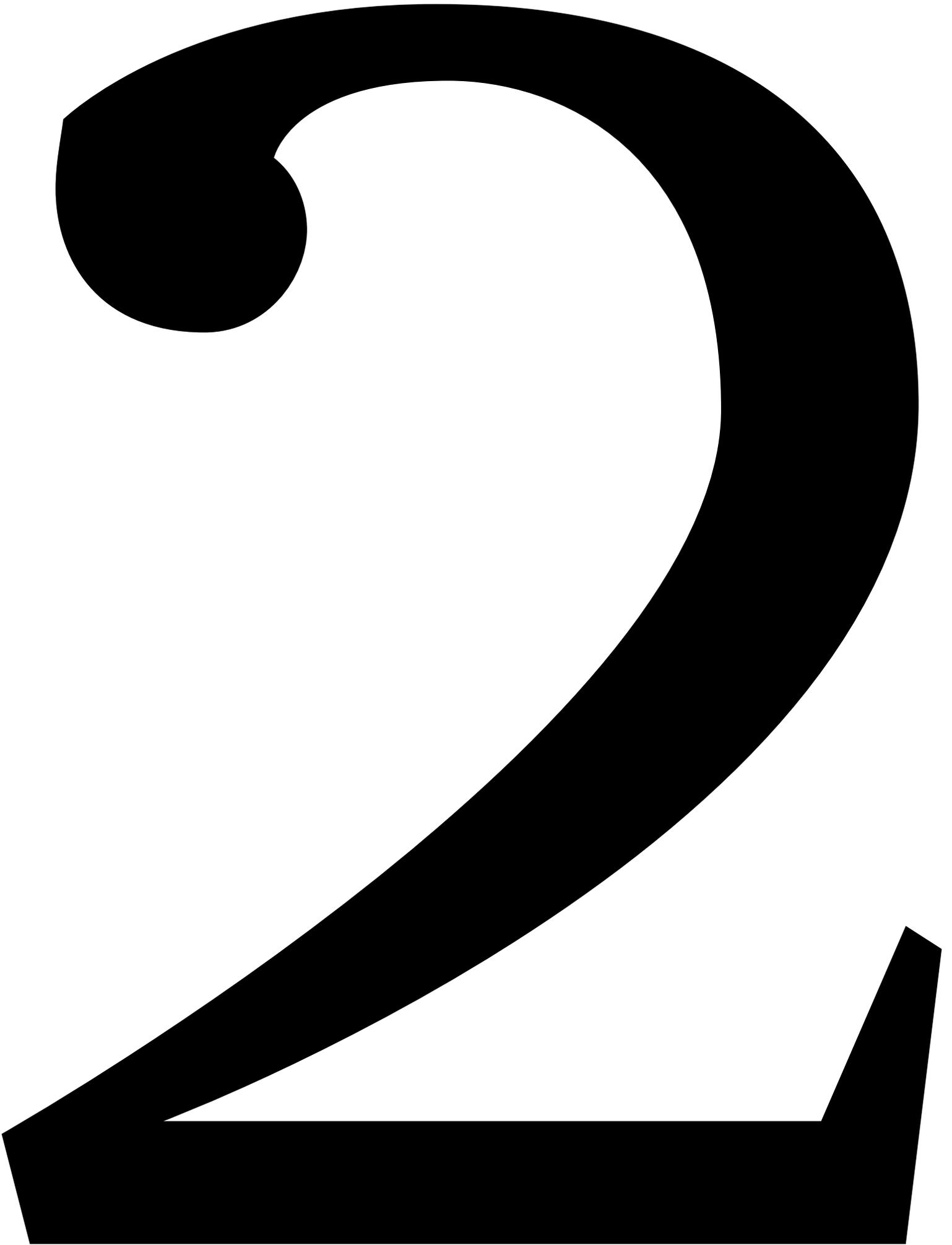
Desire (deseo): La profecía de Simeón
Delirium (delirio): La persecución de Herodes y la huida a Egipto
Dream (sueño): Jesús perdido en el templo por tres días
Despair (desesperanza): María encuentra a Jesús cargado con la cruz
Destiny (destino): La crucifixión y muerte
Destruction (destrucción): María recibe a Jesús bajado de la cruz
Death (muerte): La sepultura de Jesús

Cada palabra empieza con la letra D, por ser la letra inicial de "dolores". Es un error conceptual, puesto que las palabras están en inglés y debieron haber comenzado con la letra S de "sorrows". De cualquier modo la motivación permanece.

Esta obra fue producida para una exposición llamada *Nature: Nurture, Torture*, curada por Bárbara Perea, que establecía paralelismos entre artistas guanajuatenses y texanos, mostrando arte que reflexionaba sobre el paisaje, la relación del hombre con la naturale-

za y los procesos industriales contrapuestos al entorno natural. Siendo yo uno de los artistas seleccionados por Guanajuato, me ocupé de representar a uno de los iconos de las fiestas populares. La festividad de la virgen de dolores es importantísima en la capital, de ahí viene el color morado de la pared de fondo que también es parte de la obra. Guanajuato también es la meca de los alfeñiques, esas figurillas elaboradas de azúcar que son fundamentales en la celebración del Día de Muertos, así que la alusión es importante. De algún modo se hace referencia al aspecto semimasoquista que nos cuentan de la vida de la virgen María, entre las cosas terribles que sabía que experimentarían en su vida y esa actitud resignada y abnegada, viviendo entre lo amargo y lo dulce de ser quien era.

El azúcar y los machetes independientemente de las anteriores referencias religiosas remiten a la industria azucarera, que, cómo veremos más adelante involucra una multitud de situaciones que enriquecen la pieza de manera insospechada. En este caso particular quería referirme al aspecto industrial del ser humano, a la explotación de los semejantes y de la naturaleza, al machete como herramienta del proceso de cultivo de la caña y por tanto a la agricultura; esa actividad que nos distingue de los demás seres vivos y que nos coloca en una tesitura antagonista con el equilibrio ecológico y a cómo todos los aspectos negativos de la vida del ser humano en cuanto a trabajo y culto (dos de los aspectos fundamentales de cada individuo) pueden ser soportados al cubrirlos de dulce.



2. El azúcar como material escultórico

*Lo que la gente come expresa quién y qué
es, para sí misma y para los demás.*

Sidney W. Mintz

Cuando se comienza a trabajar con un material nuevo es habitual tratar de saber lo más que se pueda sobre éste. Mientras dispongamos de más información es más probable que podamos estructurar un buen mensaje con diferentes niveles de lectura, ya sea de un material que nos sea totalmente desconocido, o uno con el que hemos convivido muchísimo tiempo y sobre el que jamás nos hemos preguntado nada en particular porque *siempre ha estado ahí*. Mintz lo dice muy claro: “[...] cuando nuevos usuarios adoptan sustancias extrañas, éstas ingresan en contextos sociológicos y psicológicos preexistentes y adquieren —o les es dado— un significado contextual por quienes las usan”.¹

Cómo pasa con mucha gente, mi primer acercamiento a la escultura de azúcar fue en las fiestas de cumpleaños de la infancia. Recuerdo vívidamente un conjunto de figurillas representando a *Blancanieves y los siete enanos* de Disney, que permaneció por años guardada en un cajón del trinchador de mi casa junto con los recuerdos de bodas y primeras comuniones a los que mi madre había asistido. Con el pasar de los años, y de una mordida pequeñísima cada vez, fui devorando cada figurita hasta convertirlas todas en masas amorfas que terminamos por desechar, y es que yo tenía muy claro que el azúcar era para comerse. En la ciudad donde nací, Durango, las tradiciones del Día de Muertos no son particularmente observadas, así que no conocí los alfeñiques hasta 1998 cuando fui a estudiar a la ciudad de Guanajuato donde, cada octubre y parte de noviembre, la Plaza de san Fernando y el Jardín de la Unión se llenaba de puestos con un enorme abanico de figurillas de azúcar, que resultan francamente abrumadoras por su abundancia. Sin embargo, no me pasó por la cabeza que los alfeñiques, ni las decoraciones de pastel pudieran ser esculturas o

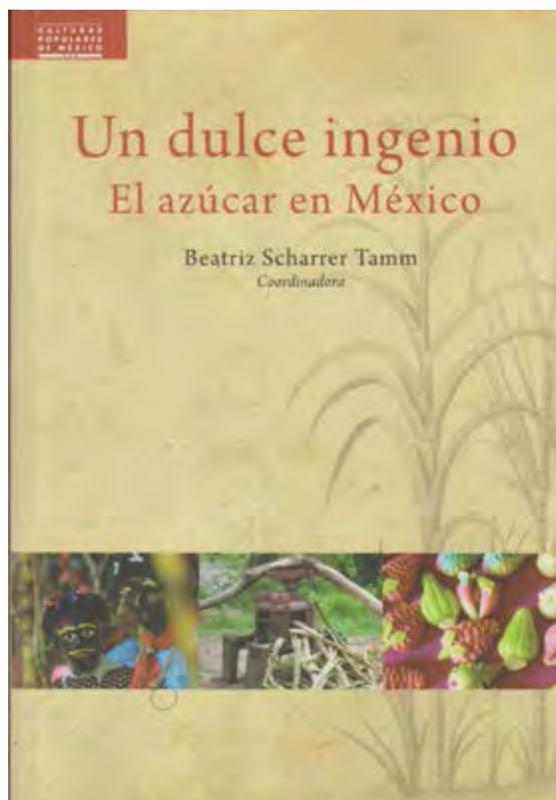
arte, o parte de tradiciones y rituales sumamente complejos, producto del sincretismo de varias culturas y avances tecnológicos, sino muchos años después.

2.1. Esbozo histórico del azúcar en México y el mundo

Todos tenemos recuerdos y conceptos asociados de alguna manera al azúcar. Seguramente, de las memorias que tenemos de la infancia, varias llevan algún dulce incluido. Yo recuerdo, siendo un niño muy dulcero, a mi madre y mi abuela diciéndome que me daría diabetes por, entre otras cosas, remojar pan en leche para luego meterlo en la azucarera y llevármelo a la boca, así, saturado de azúcar, y disfrutarlo muchísimo. En otro de mis recuerdos, a una amiga de la guardería, a la que estuvieron a punto de atropellar, le dieron una cucharada de azúcar para el susto —cosa que me pareció extrañísima—. Uno de mis amigos me comentó alguna vez que el dulce helado de limón que le compraban saliendo de la iglesia los domingos le parecía un premio por haber tolerado el suplicio de la misa. Lamer las aspas de la batidora después de que algún familiar preparaba el betún de un pastel o raspar con el dedo el tazón de la masa de galletas debe ser una memoria que muchos compartimos, así como recibir un premio en forma de golosina por algún comportamiento agradable —pabloviano el asunto, pues—. Pero, independientemente de los referentes personales, la historia del azúcar también nos hace establecer asociaciones con muchos y muy diversos temas, hechos históricos y otras referencias que pueden resultar muy sofisticadas.

Sidney W. Mintz, probablemente la máxima autoridad en cuanto al azúcar como tema de investigación, publicó en 1985 el libro *Dul-*

¹ Sidney W. Mintz, *Dulzura y poder / El lugar del azúcar en la historia moderna* (México, Siglo XXI Editores, 1996), 32.



zura y poder/El lugar del azúcar en la historia moderna, una obra interesantísima (traducida al español en 1996) que cuenta con lujo de detalles cómo era el contexto alrededor del azúcar en cada periodo histórico. Desde su probable y no del todo comprobado origen, hasta el momento en que escribía el texto. Todo eso, por supuesto, desde la perspectiva británica. Dice Mintz: “Los usos implican significados; para aprender la antropología del azúcar necesitamos explorar los significados de sus usos, descubrir los usos más tempranos y más limitados del azúcar, y averiguar dónde se producirá el azúcar y con qué fines originales”.² Sin embargo, a raíz de la exposición *Un dulce ingenio/El azúcar en México* presentada en 2010 y del libro derivado de ella (ambos iniciativa del Museo Nacional de Culturas Populares), existe bibliografía que aborda el tema del azúcar desde el punto de vista de la historia, la antropología, la arquitectura, la filología y otras áreas del conocimiento, particularmente desde la perspectiva mexicana. Esta última obra fue coordinada por Beatriz Scharrer

² Mintz, *Dulzura y poder*, 32.

Tamm, destacada investigadora sobre el azúcar en México. Ambos trabajos serán la principal fuente de datos de este capítulo.

Seguramente las frutas o la miel de abeja fueron las primeras experiencias de degustación de lo dulce que tuvo el ser humano. Durante muchos años, la miel fue el único edulcorante conocido —tan apreciado fue (y es) que se creó la apicultura—. Podemos encontrar numerosas referencias culturales sobre las cualidades agradables asociadas a su dulzura: “la tierra que mana leche y miel”, “Es miel sobre hojuelas”, “luna de miel” etcétera.

Del azúcar, según Noel Deer, ingeniero e historiador especializado en la misma, una de las primeras referencias históricas que se conocen data del 327 a. C. Uno de los generales de Alejandro Magno llamado Nearchus, refiriéndose a la región entre las desembocaduras del Indo y el Éufrates, le dice al primero: “[...]de una caña de la India brota miel sin necesidad de abejas, con la que se hace una bebida embriagante aunque la planta no da ningún fruto”.³

³ Mintz, *Dulzura y poder*, 48.



Lámina antigua de la caña de azúcar. **Procedencia:** Hubert Olbricht. *Zucker Museum*. (Berlín: Druckhaus Hentrich, 1989) 30.

Sobre la difusión del consumo del azúcar en diversos periodos de la historia nos dice Mintz lo siguiente:

En 1000 d. c. pocos europeos conocían la existencia de la sacarosa o de la caña de azúcar. Pero poco tiempo después se enteraron; para 1650, la nobleza y los ricos de Inglaterra se habían convertido en consumidores inveterados de azúcar, producto que figurará en su medicina, su imaginería poética y su exhibición de rango. No más tarde de 1800 el azúcar se había convertido en una necesidad —aunque costosa y escasa— en la dieta de todo inglés; para 1900, proveía casi la quinta parte de las calorías de la dieta inglesa.⁴

Del mismo modo que en el resto de Europa y América, el azúcar se convirtió poco a poco en parte de la canasta básica. Consumimos azúcar de caña (o sacarosa) a diario. A pesar de la reciente invasión de jarabe de maíz de alta fructuosa, el azúcar llegó para quedarse.

⁴ Mintz, *Dulzura y poder*, 32.

Los investigadores del tema han deducido que el lugar donde la caña de azúcar (*Saccharum officinarum* L.) fue domesticada se ubica en Melanesia, en la región conformada por las islas de Oceanía en el Pacífico, siglo y medio antes de la era cristiana. Se originó específicamente en Nueva Guinea, “[...]de ahí el cultivo se expandió hacia el norte, arraigándose en el sur de China, y hacia el oeste, en la India”.⁵ A decir de Cristina Barros y Marco Buenrostro en su texto *Dulce tradicional: identidad y memoria*, también otros pueblos contribuyeron a la cultura de lo dulce: “en la India se extraía miel de la caña y en Persia se desarrolló la tecnología para obtener azúcar[...]”.⁶ Lo que es cierto es que fueron los árabes quienes la llevaron a Europa en la Edad Media, donde rápidamente se convirtió en un bien codiciado y comenzó a cultivarse en el Mediterráneo, no sin causar serios cambios a los ecosistemas locales y de paso a los sistemas culturales. Nos dice Mintz: “[...]la donde quiera que fueran los árabes llevaron con ellos el azúcar, tanto el producto como la tecnología de su producción; el azúcar, se nos dice, siguió al Corán”.⁷ Podemos entonces establecer una primera y clara asociación del azúcar con el Islam, cuando éste era en gran medida una potencia civilizadora. La expansión árabe es quizá el más importante hito en la experiencia occidental del azúcar, puesto que introdujo la caña, su cultivo, el arte de la manufactura del azúcar, y un gusto por este nuevo dulce mientras se expandía por África del norte, el Mediterráneo, España... y finalmente Venecia en 996 d. C.⁸ Siendo esta ciudad una potencia mercantil y exportadora, se encargó de llevar el azúcar incluso hacia las zonas nórdicas, donde no sería bien conocida hasta el 1200 d. C.⁹

Hay un importante aspecto sociopolítico en el cultivo de la caña que es necesario mencionar. Desde sus inicios, la producción de azúcar, debido a la gran cantidad de trabajo manual que requiere, ha estado asociada a la esclavitud. Mientras Deer asegura que la industria mediterránea del azúcar no se benefició de mano de obra esclava, Mintz asegura

⁵ Beatriz Scharrer Tamm, *Un dulce ingenio / El azúcar en México* (México: Conaculta, 2010), 19.

⁶ Scharrer, *Un dulce ingenio*, 42.

⁷ Mintz, *Dulzura y poder*, 55.

⁸ Mintz, *Dulzura y poder*, 53-54.

⁹ Mintz, *Dulzura y poder*, 53.



Grabado que representa a esclavos negros alimentando las hornallas en un ingenio azucarero brasileño.
Procedencia: Horacio Crespo. *Historia del azúcar en México*, tomo 11. (México: Azúcar S. A., FCE, 1990) 631.

que sí se utilizó, por lo menos en Marruecos, Creta y Chipre¹⁰ estableciéndose como indisoluble el binomio azúcar-esclavitud hasta bien entrado el siglo XIX.¹¹

2.1.1. Inicios de la industria del azúcar en América

Hay un importante papel de América en la historia del azúcar. Al respecto menciona Sidney Mintz que:

La caña de azúcar fue llevada al Nuevo Mundo por Cristóbal Colón en su segundo viaje, en 1493; la trajo de las Islas Canarias. El primer cultivo de caña del Nuevo Mundo fue en la isla española de Santo Domingo; desde allí se embarcó por primera vez de regreso a Europa, hacia 1516. En la industria azucarera primigenia de Santo Domingo trabajaban esclavos africanos, ya que se importaron los primeros poco después que la caña. Así que España fue la pionera de la caña, de la manufactura de azúcar, de la

*mano de obra africana esclava y del modelo de la plantación en América.*¹²

Mientras que los primeros ingenios azucareros se establecieron en las islas, donde se convirtieron en verdaderos depredadores ambientales debido a la gran cantidad de combustible que la producción de azúcar requiere, pronto se hizo necesario asaltar el continente. Adriana Naveda Chávez-Hita, en su texto *Esclavitud y vida social en haciendas azucareras en Nueva España*,¹³ nos dice que fue el mismísimo Hernán Cortés quien, tras la Conquista, estableció el primer ingenio azucarero en Los Tuxtlas, al que siguieron los establecidos en Jalapa, Orizaba, la región que actualmente es el estado de Morelos y las Huastecas. Pero no solamente prosperó en México el cultivo de la caña, también en Paraguay, la costa pacífica de Sudamérica, el sur de Estados Unidos y donde quiera que hubiera valles fértiles...¹⁴ y allá donde la caña fuera iba acompañada de una buena cantidad de esclavos negros que la trabajaran. Según Chávez-Hita, se trajeron desde África los llamados negros bozales que al no conocer el castellano y no ser bautiza-

¹⁰ Mintz, *Dulzura y poder*, 57.

¹¹ Mintz, *Dulzura y poder*, 60.

¹² Mintz, *Dulzura y poder*, 63-64.

¹³ Scharrer, *Un dulce ingenio*, 69.

¹⁴ Mintz, *Dulzura y poder*, 64.

dos se les consideraba salvajes y peligrosos, y por ello debían usar bozal, del mismo modo fueron traídos los negros ladinos o criollos que sí comprendían el castellano.¹⁵ Los esclavos negros, independientemente de su origen (africano, jamaquino, criollo), eran marcados como ganado con hierro ardiente; dicha marca era denominada *calimba*. Sin contar a los indígenas, todos los grupos sociales de la Nueva España utilizaron mano de obra esclava. Se tiene registro incluso de negras liberadas o pardas (hijas de india y negro) que tenían a su vez esclavos como propiedad.¹⁶

Existe evidencia documental del alto riesgo que implicaba para sus trabajadores el quehacer en el ingenio azucarero. Se enlistan entre las propiedades de los hacendados a esclavos mutilados e *inservibles*, dando cuenta de lo desgastante que resultaba la labor de sol a sol, a altísimas temperaturas dentro de la zona de calderas, manteniendo siempre el fuego encendido, y extenuante cuando se trataba de recolectar leña, por no hablar de la zafra... nunca se descansaba en la hacienda azucarera.

Un esclavo se valuaba según sus habilidades. Los más caros eran los que conocían con precisión alguna labor especializada dentro del ingenio. Los hombres sanos sin habilidad técnica tenían más o menos el mismo precio que el de una mujer en edad reproductiva. Los niños, los ancianos y los que tuvieran una discapacidad leve eran los más baratos; “los enfermos e inservibles no valían nada”.¹⁷ Los esclavos que trabajaban en el campo, puesto que podían convivir con el resto de la población, a su vez veían con gran aprecio a las mujeres indígenas, ya que tener descendencia con alguna de ellas garantizaba la libertad de sus hijos.¹⁸ Resulta escalofriante pensar en todas esas personas que tan sólo podían aspirar a ser libres a través de su descendencia. La dulzura del azúcar está permanentemente manchada por la explotación de los esclavos negros, y contrasta con su característica blancura.

Si bien la caña de azúcar era predominantemente producida en América, primero por las colonias españolas y después en mayor



Grabado que representa a esclavos negros alimentando las hornallas en un ingenio azucarero brasileño. **Procedencia:** Hubert Olbrich. *Historia del azúcar en México*, tomo 11. (México: Azúcar S. A., FCE, 1990) 631.

grado por las colonias portuguesas, en el continente se producía solamente el *melado*, que después era llevado a Europa para ser refinado. En palabras de Mintz:

*Los azúcares puros y refinados pueden hacerse de cualquier color, por supuesto. Pero en cierta época su blancura sirvió como evidencia de su refinado y su pureza. La idea de que la sacarosa más fina y pura tenía que ser la más blanca es tal vez un poderoso aspecto simbólico de la temprana historia europea del azúcar.*¹⁹

Cuando el azúcar comenzó a ser conocida en Europa era considerada un producto suntuario, una especia exótica a la que sólo los más pudientes tenían acceso, y por tanto se asociaba con la sofisticación y las costumbres más exquisitas. Según Beatriz Scharrer, el azúcar refinado añadió una carga simbólica al color blanco, que ya significaba pureza, para comenzar a representar también la dulzura y

¹⁵ Scharrer, *Un dulce ingenio*, 70.

¹⁶ Scharrer, *Un dulce ingenio*, 72.

¹⁷ Scharrer, *Un dulce ingenio*, 76.

¹⁸ Scharrer, *Un dulce ingenio*, 75.

¹⁹ Mintz, *Dulzura y poder*, 51.

el gozo.²⁰ Así, el azúcar comenzó a ser apreciado, además de muchas otras razones, por motivos estéticos. Nos dice que:

*El azúcar blanco y en polvo no se conoció sino hasta fines del siglo XIX, cuando se cultivó la remolacha y se inventaron las centrifugadoras. Anteriormente el azúcar que se consumía en Europa llegaba como melado de América en caja o barriles de madera. En los puertos europeos se edificaron las refinerías en donde el melado se transformaba en panes de azúcar. Estos difícilmente se podrían transportar desde América ya que en las travesías la humedad los desbarataba al fundir los cristales. Además, en las islas tropicales en donde se cultivaban la caña de azúcar, el combustible (la madera) era muy escaso o ya había sido agotado.*²¹

2.1.2.

La primera forma de escultura en azúcar: Las sutilezas

Según Mintz: “la sacarosa puede describirse inicialmente en términos de cinco usos o ‘funciones’ principales: como medicina, especia-condimento, material decorativo, edulcorante y conservador”.²² Desde la Edad Media y hasta el siglo XVI, el azúcar era un producto tan costoso que comenzó a ser utilizado como regalo entre los poderosos e influyentes. Primero como especia, pero luego inició la costumbre de elaborar figuras de azúcar mezcladas con algún aglutinante que permitiera modelarla como si se tratara de cerámica, ya seca podía ser decorada o pintada.²³ Estas figuritas recibían el nombre de *sutilezas* y empezaron una nueva economía de significados en cuanto a los protocolos reales, nobles y clericales. James Parker, en el texto *Our english home*, comenta al respecto: “en aquellos emblemas azucarados no sólo se transmitían elogios, sino incluso velados reproches a los herejes y a los políticos”.²⁴ A través de las sutilezas, los hombres poderosos inauguraron un nuevo

sistema de códigos para decir públicamente cosas que debían decirse con cierta, valga la redundancia, sutileza. Lo que es cierto es que, en sus inicios, las sutilezas consistían sencillamente de pequeñas esculturas con forma de animalitos, flores, castillos, torres, pequeños personajes, y eran descansos que se hacían entre uno y otro tiempo en los banquetes. En un principio, la intención de obsequiar sutilezas era fundamentalmente actuar con hospitalidad y ser pródigo con los invitados a las fiestas, haciendo alarde de dispendio y generosidad, estimulando al mismo tiempo los sentidos del gusto y de la vista con golosinas de forma ingeniosa. El anfitrión buscaba la admiración y el placer, tanto para sí mismo como para sus huéspedes. Scharrer menciona un par de anécdotas en las que las sutilezas fueron protagonistas:

*En 1503 el rey de Portugal, en un desplante de extravagancia y ostentación, mandó hacer con su confitero 13 efigies de tamaño natural (la del Papa y sus doce cardenales) y las envió a Roma como regalo al Pontífice. En 1803, con motivo de la visita que hizo el virrey a la Real y Pontificia Universidad de México, la mesa en la que comieron 125 invitados fue adornada con estatuas de azúcar que invocaban el pensar del Siglo de las Luces. Estuvieron representados, entre muchas otras alegorías, la verdad, la cirugía, la botánica, la gastronomía, la filosofía, la paz.*²⁵

Fue tal el exceso manifestado por este culto de las sutilezas, que en cuanto el azúcar se volvió más accesible y la burguesía y clases menos acomodadas pudieron tener acceso a ella, empezaron a imitar la costumbre de incluir esculturas de azúcar y mazapán en los eventos que organizaban. Poco a poco, la escultura en azúcar comenzó a verse como una práctica más vulgar y popular, y perdió su aura de exclusividad y ostentación para ser vista como un comportamiento aspiracional y pretencioso. En la actualidad no es ni una cosa ni la otra. Con los bajísimos precios del azúcar no puede considerarse señal de estatus atascar de azúcar a nuestros invitados y, puesto que todos tenemos acceso a ella, muchos de los significados especiales del edulcorante se han perdido; aunque conservamos la parte del ritual con figuritas de sacarosa, particularmente en la repos-

²⁰ Scharrer, *Un dulce ingenio*, 27.

²¹ Scharrer, *Un dulce ingenio*, 35.

²² Mintz, *Dulzura y poder*, 115.

²³ Scharrer, *Un dulce ingenio*, 28.

²⁴ Citado por Mintz, *Dulzura y poder*, 128.

²⁵ Scharrer, *Un dulce ingenio*, 28.

tería, para celebrar aniversarios y bodas, y en fiestas específicas de cada país.

El Padre Joseph de Costa, en *Historia natural y moral de las indias señala*: “es cosa loca lo que se consume de azúcar y conservas en las indias”.²⁶ No son raras las referencias a los dientes ennegrecidos en personajes, tanto americanos como europeos. A finales del siglo XVI, el Conde de Monterrey, virrey de la Nueva España, se lamentaba del “abuso que la gente común va haciendo de los azúcares para golosinas y bebidas”.²⁷

La escultura en azúcar, en la modalidad de dulce tradicional, sigue presente en varios países del mundo. Hay festivales de figuras de dulce en algunos pueblos italianos, y en Tailandia se producen hermosos animales de caramelo. En México, el azúcar está presente no sólo en nuestro elevado consumo *per cápita*, sino en la tradición de los dulces inventados en la Colonia, de los que seguramente todos seguimos disfrutando. Uno de los ejemplos arquetípicos de dulce tradicional mexicano es el alfeñique. Al principio de este capítulo se menciona la costumbre de vender alfeñiques durante octubre y noviembre en la capital de Guanajuato. A decir de Barros y Buenrostro, este fenómeno se repite con más o menos intensidad en otras ciudades de la república.

*Juan de Viera, que escribe su [']Breve compendiosa narración de la Ciudad de México, corte y cabeza de toda la América septentrional['] en 1778, afirma que “el día de Finados, primero y 2 de noviembre”, se gastaba en azúcares convertidos en alfeñique más de 5000 pesos. Con este alfeñique se elaboraban las más caprichosas y variadas formas; había “aves, peces, sirenas, corderos, flores, jarras, cámaras, féretros, mitras, madamas y caballeros, dorados y enlistonados...”; costaban entre cuatro y seis pesos. Había además figuras que reproducían algunas de las fuentes de la ciudad de México hechas de pasta de almendra y caramelo, con un costo mucho mayor. Estas delicias se ofrecían en los portales, especialmente en el de Mercaderes.*²⁸

²⁶ Scharrer, *Un dulce ingenio*, 31.

²⁷ Scharrer, *Un dulce ingenio*, 31.

²⁸ Scharrer, *Un dulce ingenio*, 52.

Aunque algunos expertos atribuyen al árabe la etimología de la palabra *Alfeñique*, en realidad puede rastrearse su origen hasta el sánscrito *phanita*, que se refiere a una especie de infusión o disolución, y si bien a Latinoamérica llega por parte de los españoles, la costumbre de hacer alfeñiques tienen diversas manifestaciones en diferentes países del Viejo y el Nuevo Mundo, pero en México, según el libro *Alfeñique*, compilado por María Teresa Pomar, se refiere a prácticamente todos los dulces elaborados como parte de la tradición del Día de Muertos.²⁹

Los dulces artesanales, que vieron su origen en la gastronomía conventual, fueron en principio un modo de sustento de las órdenes monacales femeninas durante la Colonia. Según Werner Sombart, el azúcar afectó el ascenso del capitalismo porque el gusto femenino por los bienes suntuarios condujo a su creciente producción e importación a los centros europeos.³⁰ En cuanto el azúcar se volvió accesible para todos, los hogares de todo el mundo vieron enriquecida su oferta de postres mientras las señoras experimentaban con recetas de natillas y pudines, heredaban fórmulas de sus parientes religiosas o conformaban empresas familiares de dulces que pronto se volverían tradicionales. De muchas maneras, podemos especular que el rol histórico de la mujer tiene mucho que ver con la manera en que el azúcar fue asimilada por la sociedad, y una de las principales es porque nuestro primer acercamiento al azúcar en la más temprana infancia fue el que tuvimos en los alimentos que nuestra madre nos ofrecía.

2.1.3.

El azúcar en el México actual

Sidney Mintz nos explica el modo en que el azúcar se democratizó y se volvió parte de las costumbres populares:

La sacarosa no se convirtió en un artículo de consumo masivo entre finales del siglo XVII y finales del siglo XVIII sólo porque era un endulzante del té. El libro de repostería de la Sra. Hannah Glasse (1760) pro-

²⁹ María Teresa Pomar, *Alfeñique* (México: Dirección General de Culturas Populares de Conaculta, 2012).

³⁰ Citado por Mintz, *Dulzura y poder*, 187.

blemente el primero de su tipo, apareció en doce ediciones o más y fue ampliamente leído (y plagiado); es probable que haya contribuido al comportamiento compartido por la sirvienta y la matrona que acompañó al surgimiento de nuevos segmentos de la clase media. Ofrece una buena evidencia de la penetración generalizada del azúcar en la dieta británica. [...] Al instruir a la clase media en ascenso sobre la manufactura de pasteles y otros postres, la señora Glasse proporciona una abundante documentación de que el azúcar ya no era una medicina, una especia o un juguete de los ricos...³¹

Lo que ahora conocemos como glaseado en repostería, seguramente le debe su nombre a la señora Glasse. Pero, aparte de eso, habiéndose difundido el modo de cocinar con azúcar, que para 1900 ya podía encontrarse en cualquier parte, no sólo dejó de ser algo exclusivo de los ricos, sino que prácticamente integraba la totalidad de la dieta de los pobres que, por lo menos en Europa, sólo podían costearse pan blanco y mermelada; de modo que el 100% de las calorías de su dieta diaria provenía de carbohidratos simples. Debió haber sido muy duro el racionamiento de azúcar, y muchos otros insumos, que sabemos ocurrió en la Primera Guerra Mundial, pero en la actualidad es algo que ni siquiera imaginamos, puesto que en México, según la OMS, el consumo promedio de azúcar sacarosa por año *per cápita* está entre 38 y 50 kg, situación que es francamente alarmante. Las enfermedades derivadas de la obesidad (cardiopatías, diabetes, etc.) son un gravísimo problema de salud pública en México, que causa alrededor de 200,000 fallecimientos por año, una cifra por mucho superior a los muertos por el crimen organizado que dejó el sexenio pasado (64,786 ejecuciones, según el Sistema Nacional de Información Estadística y Geografía).

A pesar de que el azúcar se consume en cantidades excesivas, la industria azucarera se encuentra en una severa crisis, puesto que la demanda es inferior a la oferta. Los ingenios producen más azúcar de la que es consumida, debido a que no pueden competir con los productores en Estados Unidos, y no es entonces candidata a la exportación. Basta dar una mirada por la red para darse cuenta que la industria del azúcar en México pasa

³¹ Mintz, *Dulzura y poder*, 162-163.

por una tesitura difícil en muchos aspectos. Los productores, grandes y pequeños, luchan por subsistir, pero se aferran a sistemas de producción que parecen estar destinados al fracaso. No sólo no se puede exportar azúcar a los grandes países consumidores, sino que la industria refresquera, antes la principal acreedora de sacarosa, ha optado por utilizar jarabe de maíz de alta fructuosa y edulcorantes artificiales. Julio Baca del Moral y Aureliano Pacheco Aparicio, en su texto *La producción familiar de piloncillo en la Huasteca potosina*, en el que hablan de la compleja problemática social asociada en la actualidad al sector productor azucarero, mencionan lo que sigue:

El principal problema detectado en la dimensión social-humana es la falta de organización y capacitación de los productores (hombres, mujeres, jóvenes, adultos mayores). Ello se debe a la desconfianza que manifiestan en los programas de desarrollo, la apatía, el paternalismo gubernamental, la falta de conocimiento de los programas de desarrollo rural, los problemas políticos y religiosos dentro de las comunidades, el alcoholismo, en la falta de empleo y la resistencia al cambio por parte de los sujetos sociales para transformar su realidad. Los efectos que se perciben son: migración, bajos ingresos, pérdida de valores, usos y costumbres, desintegración familiar y la falta de apoyos para la consolidación de organizaciones, proyectos productivos, programas de bienestar social y obtención de servicios públicos.³²

Además de todo, el nuevo impuesto a los alimentos hipercalóricos hace que el futuro no se vea muy promisorio para los productores. Por el momento, los azucareros en México se aferran a la industria licorera como a un clavo ardiendo, y parece bastarles, apenas, por el momento.

Después de todo lo anterior, podemos ver que tenemos alrededor un inmenso panorama de hechos, anécdotas, recuerdos y fenómenos relacionados con el azúcar; algunos de ellos tienen connotaciones positivas y otros no tanto. Nos dice Mintz que:

A lo largo de su historia al azúcar se lo ha asociado con la esclavitud, en las colonias; con la carne, para realzar el sabor o para ocultarlo; con la fruta, en las conservas;

³² Scharrer, *Un dulce ingenio*, 185-187.

*con la miel, como un sustituto y rival. Se lo asociaba con el té, el café y el chocolate.*³³

Desde la perspectiva mexicana de las cosas, el azúcar representa lo ya dicho, una cornucopia de significados: la herencia árabe y latina, el sincretismo cultural de la colonia y las peculiares relaciones entre las castas, la esclavitud negra, las entrañables tradiciones que asociamos con la nostalgia por el hogar y la niñez, el capitalismo salvaje representado claramente por las refresqueras, la epidemia de obesidad que terminará con la vida de un buen segmento de la población, la desigualdad social y la opresión a los sembradores de caña, la corrupción arraigadísima en el sistema de venta de la producción agrícola por los abusivos intermediarios, y lo muy dulce que puede resultar, aunque sea en un momentito de nuestro día. Según Mintz:

*Estudiar el uso cambiante de un producto alimenticio como el azúcar es casi como usar papel tornasol en un ambiente particular. Cualquier rasgo rastreable que se obtenga puede resaltar, por su intensidad, su escalada y también su alcance, su asociación con otros rasgos con los que sostiene una relación regular pero no invariable, y en algunos casos puede servir como indicador de los mismos.*³⁴

Lo que se puede deducir de todo esto, aplicado al tema que nos ocupa al final, que es el significado de los materiales escultóricos y lo que representa cada uno de ellos para la lectura que se puede hacer de la obra artística, nos plantea posibilidades infinitas. El mismo Sidney Mintz nos dice que cuando nuevos usuarios adoptan sustancias extrañas, éstas son vistas desde situaciones diferentes y no funcionan como signos independientes y aislados, sino que se integran a contextos sociológicos y psicológicos distintos: “Los usos implican significados; para aprender la antropología del azúcar necesitamos explorar los significados de sus usos, descubrir los usos más tempranos y más limitados del azúcar, y averiguar dónde se producirá el azúcar y con qué fines originales. [...] leer el producto sin la producción, es volver

a ignorar la historia”.³⁵ Si fuéramos a crear una obra artística con azúcar, no resultaría lo mismo, como discurso, una escala más grande o más pequeña, un color u otro, una forma u otra, puesto que todo significa y las posibilidades semánticas del material en determinados contextos pueden ser explotadas por el creador en la estructuración de expresiones más contundentes y rotundas.

2.2.

Los escultores del azúcar

No hay muchos creadores que hayan utilizado el azúcar como material escultórico dentro de las Bellas Artes en los últimos años. Casi todos los escultores del azúcar eran en realidad virtuosísimos cocineros que en los siglos pasados deleitaban a sus patrones con sutilezas más o menos elaboradas, pero hay un puñado de artistas que han trabajado con maravillosos ejemplos artísticos con el azúcar como materia prima. Los materiales escultóricos son relevantes cuando leemos una obra de arte porque hay significados que son fácilmente asociables a la naturaleza de esas sustancias o a los usos que habitualmente se hacen de ellas. Sobre éste punto precisa Mintz:

*Estas sustancias y actos a los que se ligan los significados [...] sirven para validar los acontecimientos sociales. El aprendizaje y la práctica social se relacionan entre sí, y con lo que representan. El arroz y los anillos poseen significados en las bodas, y las azucenas y las velas encendidas en los funerales. Éstos son históricamente adquiridos —surgen, crecen, cambian y mueren— y son específicos de la cultura, así como arbitrarios, puesto que todos son símbolos. No tienen un significado universal; “significan” porque se dan en contextos culturales e históricos específicos, donde sus significados relevantes ya son conocidos para los participantes.*³⁶

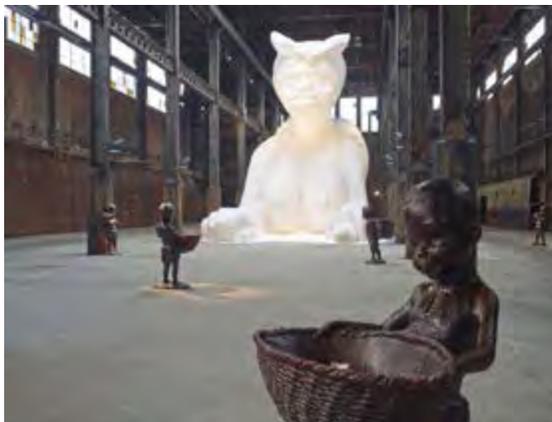
El arte en azúcar no es la excepción, ya sea que se trate de una convención social donde los rituales y las tradiciones sean lo que justifica su producción, o como escultura contem-

³³ Mintz, *Dulzura y poder*, 34.

³⁴ Mintz, *Dulzura y poder*, 33.

³⁵ Mintz, *Dulzura y poder*, 32-41.

³⁶ Mintz, *Dulzura y poder*, 202.



Imágenes: Jason Wyche

Procedencia: http://www.domusweb.it/en/art/2014/05/21/kara_walker_in_newyork.html

poránea, donde el artista ha seleccionado el azúcar como materia prima para una de sus obras o para la totalidad de su producción. En cada caso específico, la naturaleza del material devela algo del sentido de la pieza.

2.2.1. Las exploraciones de la escultura de azúcar en el mundo

La escultura en azúcar, a lo largo y ancho del mundo, tiene muy diversas manifestaciones. Aparte de lo que vemos en la pastelería y repostería tradicional, hemos podido dar cuenta de una repentina proliferación de programas de escultura en fondant y chocolate, por no hablar de la muy peculiar moda de los *cupcakes* que son decorados últimamente con gran profusión y complejidad. Un poco lejos de la repostería, la escultura en azúcar se ha manifestado desde hace muchas generaciones en los alfeñiques mexicanos, muy parecidos a su vez a los italianos, en los animalitos de azúcar tailandeses y probablemente cada país tenga alguna manifestación dulcera más o menos parecida. Sin embargo, dentro de las Bellas Artes o el arte contemporáneo, la escultura en azúcar nunca ha tenido un lugar relevante, a pesar de que cada uno de los confiteros reales de unos 200 años para atrás hubiera podido darnos lecciones no sólo de moldeado y modelado, sino de mecánica e ingeniería. En los últimos años ha habido unas cuantas manifestaciones más o menos tímidas de trabajos con azúcar como material escultórico y de eso hablaremos a continuación.

2.2.1.1. Kara Walker

Como se mencionó anteriormente, en el contexto internacional contemporáneo, la escultura en azúcar no ha sido particularmente bien ponderada. Una de las pocas excepciones es la reciente escultura de la artista norteamericana Kara Walker que, si bien no está hecha sólo de azúcar, se trata de su primera escultura monumental, que es a la vez una instalación de sitio específico, inaugurada a mediados de 2014 y que permaneció hasta el 6 de julio de ese año. El nombre de la pieza es *A Subtlety or The Marvelous Sugar Baby*, y se trata de una enorme mujer con muy voluptuosas caderas y de marcados rasgos negroides, con un pañuelo anudado cubriéndole el cabello. Esta mujer está en una posición que evoca muy claramente a la esfinge de Guiza y tiene unas dimensiones de casi 23 metros de largo y 11 de altura. En la página web de Creative Time³⁷ puede leerse la dedicatoria hecha por la artista: “Un homenaje a los artesanos sobreexplotados y sin paga que han refinado nuestros dulces gustos desde los campos de caña de azúcar a las cocinas del nuevo mundo en ocasión de la demolición de la planta refinadora de azúcar Domino”.³⁸ Siendo Kara Walker una artista de raza negra, cuyo tema habitual es la esclavitud en los Estados Unidos de Norteamérica, es natural que haya

³⁷ www.creativetime.org/projects/karawalker

³⁸ El texto original en inglés es: *An Homage to the unpaid and overworked Artisans who have refined our Sweet tastes from the cane fields to the Kitchens of the New World on the Occasion of the demolition of the Domino Sugar Refining Plant.*

echado mano del suceso que es la demolición de una fábrica de azúcar, estableciendo la relación con los esclavos de las plantaciones de caña azucarera y, en general, con el papel que ha desempeñado el azúcar en la historia de ese país. Construyó una mole gigantesca de bloques de unicel cortados con precisión con una impresora 3D de control numérico, unidos con un cemento hecho de agua, y 72.5 toneladas de azúcar, que resulta sencillamente impresionante.³⁹ En el mismo espacio y rodeando la escultura colosal, hay 13 esculturas más pequeñas, de alrededor de un metro de altura, hechas completamente de azúcar y oscurcidas con melaza, que deja un charco negro debajo de ellas. Éstas representan a niños esclavos, cargando cestos con frutas y en posiciones diversas.⁴⁰ La escena completa es inquietante y son muchas las posibilidades de interpretación, y es por supuesto un referente muy importante en la escultura de azúcar, no sólo por sus extraordinarias cualidades estéticas y discursivas sino por el enorme impacto mediático que tuvo en tan solo unas pocas semanas.

2.2.1.2. Andrea Chung

La artista visual Andrea Chung (Estados Unidos) ha producido por lo menos en tres ocasiones escultura con azúcar como materia prima. La primera de ellas lleva por título *Sweet agony* (Dulce agonía, 2011) y se trata de dos pequeñas reproducciones en azúcar de caña de lo que parece ser un ídolo africano de la fertilidad. Ambas figuritas constituyen una pieza procesual y efímera que va desintegrándose con el tiempo (y el turismo), hasta quedar reducida a un par de manchones cafés. La segunda pieza se llama *Bato disik* (2012) que en su primera versión se trataba de una pequeña canoa hecha de caramelo de azúcar de caña. En su segunda versión era parte de un

³⁹ Claire Voon, "How Are They Keeping Rats Off Kara Walker's Sugar Sculptures?" *Hyperallergic* (10 de junio de 2014 [citado el 23 de junio de 2014]). Disponible en: <http://hyperallergic.com/130365/how-are-they-keeping-rats-off-kara-walkers-sugar-sculptures/>

⁴⁰ Roberta Smith, "Sugar? Sure, but salted with meaning". *The New York Times* (11 de mayo de 2014 [citado el 21 de junio de 2014]). Disponible en: http://www.nytimes.com/2014/05/12/arts/design/a-subtlety-or-the-marvelous-sugar-baby-at-the-domino-plant.html?_r=0



Imagen: *Sweet Agony*, 2011
Procedencia: <http://andreachungart.com/2011-2/sweet-agony/websweetagonydoc/>



Imagen: *Bato disik*, 2012
Procedencia: <http://andreachungart.com/2012a/bato-disik-2/achungboat3/>



Imagen: *Bain de mer*, 2013
Procedencia: http://s3.amazonaws.com/artmatters/applicants/3068/_large/achung05.jpg



Imagen: Sink and Swim, 2013

Procedencia: http://andreachungart.com/2013-2/untitled/web_2962/

díptico junto con el video *Bain de mer* (2013). En esta ocasión la pieza era más elaborada ya que se trataba de un conjunto de embarcaciones de azúcar (como era la original) colocadas en un espejo de agua que iban disolviéndose con el tiempo. La pieza es una alegoría de la desaparición de la economía pesquera en la República de Mauricio. La tercera pieza lleva por nombre *Sink and swim* (zambullir y nadar, 2013) y se trata de una instalación constituida por varias botellas de caramelo de azúcar de caña y replicas en metal, y caramelo de anzuelos y otros guijarros, todo esto suspendido del techo con seda de pescar. La pieza hace referencia a lo ocurrido en la actual República de Mauricio al ser abolida la esclavitud, donde, en vez de continuar trabajando para sus anteriores amos, muchos de los recién liberados esclavos se desplazaron hacia el sur de la isla y establecieron comunidades pesqueras. La generación anterior transmitió a la nueva sus conocimientos y métodos de pesca —uno de ellos es el referido por esta instalación—, hasta la actualidad. Hoy en día, la sobreexplotación pone en peligro la pesca, así como la existencia misma de estas aldeas y sus tradiciones, al igual que ocurre con *Sink and swim*, que también va desintegrándose con el paso del tiempo.⁴¹

2.2.1.3. Jonas Etter

El artista visual suizo Jonas Etter, realizó un conjunto de trabajos pictóricos y escultóricos con azúcar, todos ellos basados en la idea de

⁴¹ Como puede verse en su página web: <http://andreachungart.com/>



Imagen: Kanister, 2006

Procedencia: http://andreachungart.com/2013-2/untitled/web_2962/



Imagen: Tisch, 2006

Procedencia: <http://jonasetter.ch/index.php?/tisch/>

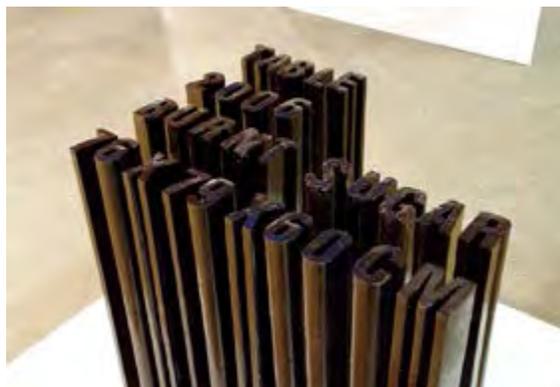


Imagen: Table, 2006

Procedencia: <http://jonasetter.ch/index.php?/table/>



Imagen: Courtesy of the artist, 2008
 Procedencia: <http://jonasetter.ch/index.php?/courtesy/>

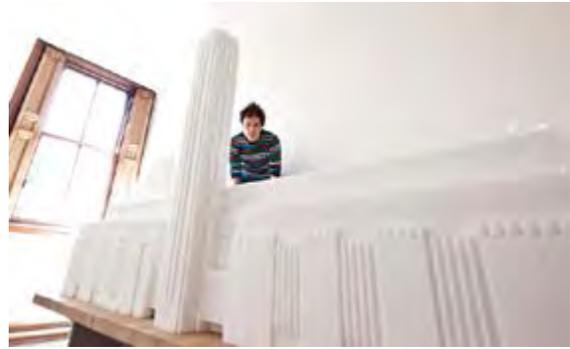


Imagen: <http://www.bbc.com/news/10341198>
 Procedencia: <http://www.designlondonblog.co.uk/2010/06/brendan-jamison-tate-modern-and-neo.html>

caramelo de azúcar quemado derritiéndose por la acción del calor y la humedad con el paso del tiempo. Si bien comenzó con objetos figurativos como un bidón de agua (*Kanister*, 2006) y una mesita lateral (*Tisch [table]*, 2006), después pasó a otro tipo de objetos como su tercera pieza (*Table*, 2007) originada en la anterior. Ésta consistía en una escultura tipográfica que era a su vez la ficha técnica de la segunda pieza (*TABLE / 2006 / BURNT SUGAR / 76 x 79 x 60 CM*), construida con altas letras tridimensionales vaciadas en caramelo. La pieza iba fundiéndose desde la base y se extendía poco a poco en un oscuro charco que escurría luego hasta el suelo. Similar a ésta última, aunque con texto escrito en negativo, la pieza *Courtesy of the artist* (2008) reproducía su título, aunque en una composición más horizontal. Por otro lado, la obra que lleva por título *Socket* (2008) se trata de un gran prisma rectangular hueco formado por gruesas capas de caramelo que se encuentra estrellado en pedazos en el suelo del espacio de exposiciones.⁴² Su trabajo parece ser una sencilla aunque poética exploración del tiempo y el espacio, y posiblemente sobre la decadencia de la civilización, tanto de sus manifestaciones tangibles como de las abstractas.

2.2.1.4. Brendan Jamison

Otro artista extranjero que ha trabajado con azúcar es el irlandés Brendan Jamison quien tiene como una de sus principales líneas de



Imagen: *Socket*, 2008
 Procedencia: <http://jonasetter.ch/index.php?/socket/>

⁴² Como puede verse en su página web: <http://jonasetter.ch/>



Imagen: Timothy Horn / *Mother Load*, 2008 / Azúcar, laca, madera, acero / s/m.
 Timothy Horn / *Diadem*, 2008 / Azúcar, laca, acero, material eléctrico / s/m.
 Procedencia: <http://timothyhorn.net/works/-bitter-suite-2008-/1>

producción la construcción de estructuras, normalmente arquitectónicas, utilizando cubos de azúcar a modo de ladrillos. Sus esculturas e instalaciones, si bien representan casi siempre edificios a escala, son a menudo esculturas de gran formato que superan la altura humana.⁴³ En lo personal, no encuentro el trabajo de Jamison particularmente interesante. Sin embargo, según mi punto de vista, es uno de los artistas más reseñados cuando se habla de escultura hecha con materiales alternativos, probablemente porque, además de sus curiosas piezas con cubitos de azúcar, también suele trabajar con cera, estambre, bloques de lego y otros objetos de plástico, que resultan en obras muy llamativas.

2.2.1.5. Timothy Horn

El artista australiano presentó en su exposición *Timothy Horn: Bitter-Suite* en 2008 en el Young Museum de San Francisco dos espectaculares piezas elaboradas con azucarillo, laca plástica, acero y madera. La primera de ellas: *Mother-Load* (un juego de palabras con tantos significados positivos y negativos que simplemente es intraducible) se trata de una reproducción, hecha a una escala que permitiría que un niño entrara en ella, de una carroza napolitana del siglo XVIII. La segunda pieza: *Diadem*, es un candil de 300 libras de azúcar que es perfectamente funcional. Ambas piezas fueron inspiradas tanto por objetos de la colección de los Fine Arts Museums of San Francisco (que incluyen al Young Museum y al California Palace of the Legion of Honor) como por la historia de Alma Spreckels, coleccionista cuya fortuna producida por el azúcar fue utilizada para financiar el Legión of Honor Museum. Horn, hace alusión directa a las sutilezas en estas magníficas piezas, así como a la dicotomía entre vulgaridad y refinamiento.⁴⁴

⁴³ Como puede verse en su página web: www.brendanjamison.com

⁴⁴ Pilar Viladas. "Sugar High". *The New York Magazine* (1 de junio de 2008 [citado el 15 de enero de 2016]): disponible en http://www.nytimes.com/2008/06/01/magazine/01Style-matter-t.html?_r=1



Imagen: Joseph Marr / *Vania*, 2013 / Azúcar saborizado con regaliz / 40 x 25 x 30 cm
Procedencia: <http://josephmarr.com/portfolio/vania/>

2.2.1.6. Joseph Marr

El escultor australiano Joseph Marr trabaja con azúcar en obras que realmente son esculturas en su sentido más puro y duro. Su estilo hiperrealista se basa en el escaneo tridimensional de modelos para producir un prototipo con impresoras de control numérico del que se obtiene un molde a partir del cual se obtienen múltiples vaciados —de varios sabores y colores— de caramelo transparente. Marr es un escultor que no tiene ningún reparo en echar mano de todas las herramientas que las nuevas tecnologías ponen a nuestro alcance y los resultados son de una precisión y pulcritud impactante.⁴⁵

2.2.1.7. Susan Graham

La estadounidense Susan Graham tiene en su producción únicamente dos tipos de esculturas elaboradas con azúcar, pero ambas muy interesantes, que presentó en la exposición *Insomnia*, en Míchigan y Milán. El primero de ellos se trata de pequeñas camitas, aviones y vagones de muy diversas formas, hechas de armazones de alambre, cubiertos con placas de filigrana de glas azucarado. Esas sutilezas las presentó en fotografías construidas en blanco y negro, en las cuales se puede ver un paisaje desolado y nublado con uno de estos pequeños objetos como puesto por casualidad, y también en una gran instalación de casi cinco metros por lado, con una multitud de pequeñas camas formando una enorme espiral. En la misma exposición, presentó una colección de armas de fuego construidas de la misma manera, con armazón de alambre y placas de filigrana de azúcar, cada una dentro de un capelo transparente.⁴⁶



Imagen: Susan Graham / *Insomnia*, 2003-2008 / Azúcar, claras de huevo, alambre, perfume / 15x15' aprox.
Procedencia: <http://susangrahamart.com/insomnia.html>

2.2.1.8. Fernando Mastrangelo

Este artista residente en Nueva York ha realizado gran parte de su producción con materiales que se caracterizan por ser polvos o

⁴⁵ Como puede verse en su página web: www.josephmarr.de

⁴⁶ Como puede verse en su página web: <http://susangrahamart.com/>

granulados como sal, arena, marmolina, cenizas humanas, café, maíz, arena, pólvora e incluso cocaína. Esos materiales pulverizados los combina con aglutinantes como resina o cemento para producir vaciados de muy diferentes formas y temas. Una de sus series más grandes llamada *Medallones*, se trata de floretes o rosetones como las molduras de yeso que se colocan en los techos donde hay candiles. Algunos de esos medallones están elaborados con azúcar refinada coloreada, azúcar cristalizada y grageas azucaradas de modo que las configuraciones circulares tengan áreas concéntricas de distintos tonos.

Otra de sus obras que no lleva título y que fue producida en versiones blanca y negra representa un busto femenino cuyo rostro, tocado con flores y frutas a lo Carmen Miranda, mezcla una cara normal con las cuencas sugeridas y la nariz descarnada de una calavera. La interpretación de su trabajo me parece difícil de hacer. Sin embargo, escarbando entre un evidente deseo de polemizar y una marcada intención meramente decorativa, muchas de sus obras aciertan al mostrar los sencillos pero contundentes valores estéticos de elementos de nuestro entorno cotidiano que rara vez percibimos de manera consiente y muestra espectaculares aciertos en el uso y selección de materiales poco utilizados.

2.2.2.

La escultura de azúcar en México

La escultura en azúcar y la Nueva España nacieron prácticamente al mismo tiempo. En el México colonial, esta disciplina neonata dio origen a la tradición de los alfeñiques, que son figuras hechas de pasta de azúcar, bulbo de pápalo quelite, huevo y limón,⁴⁷ o de lo que indique la receta particular de cada familia productora. Los alfeñiques son parte fundamental de las fiestas del Día de Muertos, producto del sincretismo de tradiciones prehispánicas y españolas, de ingredientes nativos y la caña de azúcar europea. El alfeñique es una figurita que representa diversos objetos, animales o personas, y su manifestación más conocida es la calaverita de azúcar. En la actualidad es una tradición que no solo permanece muy viva, para regocijo de los globalifóbicos, sino

⁴⁷ María Teresa Pomar, *Alfeñique* (México: Conaculta, 2012), 79.



Imagen: Fernando Mastrangelo / *Medallion*, 2013
Azúcar, azucarillo y grageas doradas / 183 cm Ø x 15.25 cm
Procedencia: <http://www.fernandomastrangelo.com/projects/medallions/>



Imagen: Fernando Mastrangelo / *Sin título (DOTD)*, 2008 / Azúcar, cubetas de plástico / s/m.
Procedencia: <http://www.fernandomastrangelo.com/projects/day-of-the-dead/>



Imagen: Luis Carlos Hurtado / *Sugar Ray*, 2003-2008 / Azúcar, claras de huevo, alambre, perfume / 15x15' aprox.
Procedencia: <http://www.mondaacorp.com.mx/objects/luis.html>



Imagen: Sol Martínez / *Explorar*, 2003 / botones de azúcar blanca / medidas variables
Procedencia: cortesía de Las Muertas Proyectos Espaciales



Imagen: Mauricio Limón / *And a big Fellow too*, 2005 / Algodón de azúcar / Instalación de sitio específico
Procedencia: http://sharkbiting.blogspot.mx/2012_02_05_archive.html

que mueve millones de pesos cuando es temporada.⁴⁸ El alfeñique es, en mi opinión personal, el más claro ejemplo de escultura ritual mexicana aparte de las imágenes habituales de la iconografía cristiana —por ejemplo, el ubicuo san Judas—.

Lo que nos ocupa, sin embargo, es la escultura *artística* mexicana de azúcar. Veremos a continuación la obra de Marithé de Alvarado y de Amber Eagle —que si bien es norteamericana, desarrolló la totalidad de su producción de azúcar en México—. Desafortunadamente no hay muchos otros casos de artistas nacionales que hayan trabajado dicho material. Está el campechano Luis Carlos Hurtado (1970), quien en 2011 hizo un autorretrato de tamaño natural vestido de boxeador, recostado en una cama y fracturado en varios fragmentos.⁴⁹ Una evidente reflexión sobre su condición de diabético. La argentina Sol Martínez, quien reside en este país hace más de una década, presentó en un par de exposiciones (la última de ellas en Montreal en 2003, una colectiva de artistas mexicanos) una intervención en muro con pequeños botones de azúcar, con la intención de que resultaran poco visibles a la hora de contemplarla, aunque se trata de una obra casi bidimensional. Mauricio Limón presentó en 2006 una instalación titulada *And a big Fellow too* en la Galería Trolebús, la cual consistía en cubrir completamente el interior del espacio con algodón de azúcar. La idea detrás de esa pieza era hablar sobre cómo se degradan las tradiciones y el sentimiento de nostalgia que van dejando con su lenta desaparición, del mismo modo que el algodón de azúcar va deshaciéndose con el tiempo y la humedad, convirtiéndose poco a poco en un paisaje desolado y deprimente, a diferencia del aspecto lúdico y estético que tenía en sus inicios. El guanajuatense Leonardo Ramírez produjo la instalación de sitio específico *Bloody Caramel*, para la galería Kunsthaus Santa Fe, en San Miguel de Allende, Guanajuato. Dicha pieza consistía en manchas de caramelo rojo que simulaban charcos de sangre y que seguramente tuvieron algo que ver con algún referente cinematográfico, cosa habitual en su producción.

Hasta aquí llega la breve lista de artistas mexicanos que han trabajado con escultura hecha de azúcar. Es muy probable, espero, que en el futuro cercano logre localizar más escultores del azúcar, pero hasta el momento parece

⁴⁸ Pomar, *Alfeñique*, 27

⁴⁹ Como puede verse en la página web que comparte con Gabriela Rodríguez: www.mondaacorp.com.mx.



Imagen: Amber Eagle / *Belaqua*, s/f / Técnica mixta / sin medidas
Procedencia: <http://ambereagle.weebly.com/sugar.html>



Imagen: Amber Eagle / *Aflame*, s/f / técnica mixta / sin medidas
Procedencia: <http://ambereagle.weebly.com/sugar.html>

que el arte contemporáneo, a pesar de su incesante búsqueda de materiales alternativos, no ha contemplado al azúcar como un material con el potencial extraordinario que tiene. Es importante resaltar que todos los casos anteriores se tratan de creadores que produjeron arte en azúcar en una ocasión única a lo largo de su trayectoria, y no la emplearon como material habitual, a diferencia de las dos artistas mencionadas al principio del apartado, sobre las que abundaremos a continuación.

2.2.2.1. El turismo escultórico de Amber Eagle

Amber Eagle es una artista texana radicada en San Miguel de Allende. Una de sus principales líneas de creación fue la escultura en azúcar —ahora parece estar más interesada en hacer vehículos automotores intervenidos—. Según me pude enterar a través de Leonardo



Imagen: Amber Eagle / *La glorieta*
Procedencia: <http://ambereagle.weebly.com/sugar.html>

Ramírez, quien fue el coordinador de exposiciones de la Universidad de Guanajuato y curador de varias de las exposiciones en las que Amber presentó su trabajo durante el último lustro del siglo pasado y el primero del ac-

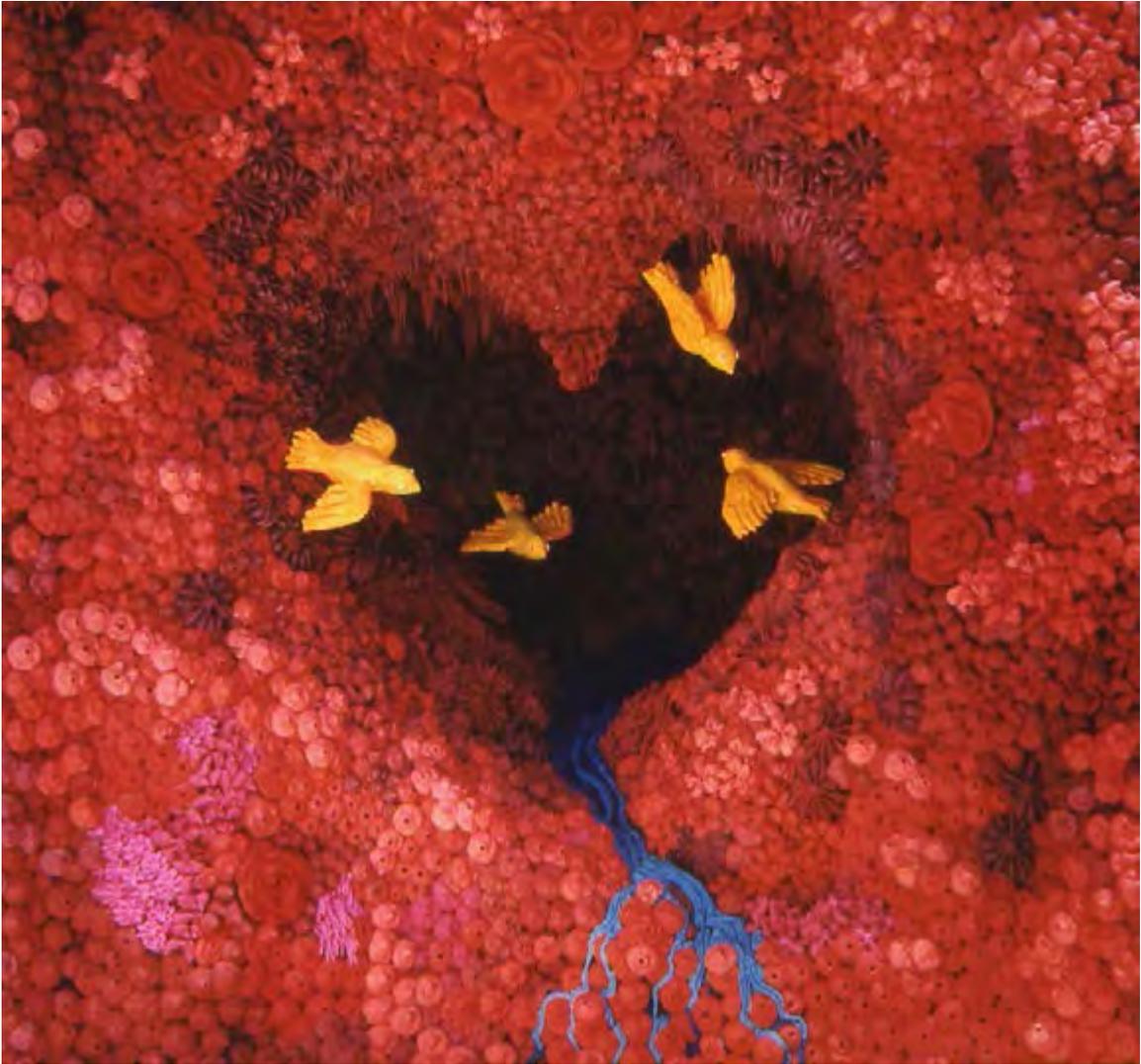


Imagen: Amber Eagle / Serie Sugar Caves
 Procedencia: <http://ambereagle.weebly.com/sugar.html>

tual, la escultora y pintora paseaba en alguna ocasión por el centro de la Ciudad de México cuando vio alguna de las pastelerías que son típicas de su primer cuadro. Quedó prendada de la peculiar estética repostera mexicana y decidió tomar clases de pastelería para poder producir esculturas con las cualidades plásticas que le parecieron tan inspiradoras —es entonces, probablemente, discípula indirecta de Marithé de Alvarado—. Hasta donde he podido constatar, la producción de Amber Eagle en escultura de azúcar consta de alrededor de 30 piezas —entre las que he podido ver en exposición o están documentadas en la red—, pero el nivel de maestría con la técnica es impresionante. Me parece importante mencionar un detalle: Amber no es mexicana

y, aunque su fascinación por la cultura mexicana es enorme, siempre tendrá un punto de vista distinto al del mexicano nativo. Probablemente sea por esta razón que ha prestado atención a detalles y aspectos de la cultura mexicana en los que no muchos contemporáneos han puesto los ojos. El imaginario de Amber abarca trozos de carne y miembros amputados —como referencia un tanto forzada a los sacrificios humanos de algunas de las culturas prehispánicas—; órganos huecos con orificios que permiten ver escenas insospechadas en su interior; cabezas de monjas coronadas primorosa y profusamente, decoradas con flores y ornamentos inspirados en motivos barrocos; personajes que parecen salidos de la tradicional lotería; sagrados corazones;



Imagen: Amber Eagle / Serie Sugar Caves
Procedencia: <http://ambereagle.weebly.com/sugar.html>

coronas de espinas; custodias; casuyas; alusiones al EZLN; e incluso un busto femenino con tubos de peinar en la cabeza. Todos esos detalles y la interpretación que de ellos hace la escultora dejan en claro que lo que Amber hace con su obra es turismo escultórico.

Su serie *Cavernas* merece una mención aparte. Se trata de siete dioramas de pasta de azúcar y glaseado, documentados fotográficamente, en un cubo en el que se han construido escenas que hacen referencias a cuevas —por la presencia de estalactitas y estalagmitas—. En ellos encontramos personajes fantásticos

muy peculiares, como caras multicolores que lamen el líquido que gotea de las estalactitas, pájaros amarillos —que son una clara referencia al estilo de Marithé de Alvarado— en una cueva con forma de corazón, atestada de flores, con un riachuelo que corre al fondo como venas azuladas. Amber Eagle es una artista extraordinaria que ha sabido utilizar más allá de cualquier duda las fórmulas reposteras basadas en el azúcar, como el pastillaje, la pasta y el glas, para la producción de los más fascinantes ejemplos de escultura contemporánea.

2.2.2.2.

El legado de Marithé de Alvarado

Mi primer acercamiento a la obra de Marithé de Alvarado fue fortuito y me pasó casi desapercibida. Ella es la madre de una amiga mía, no muy cercana en aquél entonces (alrededor del año 2000), a cuya casa pasé rápidamente por alguna razón que francamente he olvidado. Pude observar que en su casa había figuras de azúcar de las que se usaban para decorar pasteles años antes de la actual proliferación multimediática del fondant, figuras de plástico e impresiones comestibles. Esas figuras tenían un estilo que parecía muy viejo y que me recordaba las figuras de azúcar para repostería a las que me he referido antes como recuerdo de la infancia. No le di mucha importancia a lo que observé, pensé que Marithé era una señora que simplemente se había dedicado a la hechura de pasteles cuando era joven y olvidé el tema. Más de diez años después, mi amiga —su hija Dulce María de Alvarado— con quien ya había trabajado en muchas ocasiones diseñando material impreso para exposiciones de arte, o como parte del equipo gestor de algún proyecto expositivo, me pidió ayuda para diseñar la papelería y la hoja de sala del que sería hoy el Museo del Arte Mexicano del Azúcar. Dicho museo resultó ser un artefacto sumamente interesante en el que se exhiben las figuras de azúcar que Marithé ha elaborado a lo largo de su vida. Está ubicado en la casa en la que ella reside y se conserva su taller como solía usarlo. Luego de haber transitado por el proceso de diseño de material impreso para el museo, terminé empapado de información sobre quién es este personaje: Marithé de Alvarado.

En 2015, María Esther Chaparro y Ruiz celebró su aniversario 78 de vida profesional, la cual comenzó apenas terminando la *High School*, cuando aprendió el oficio de la repostería y la decoración de pasteles de una de sus tías, Cecilia, quién era monja. Nació en 1920, en México, Distrito Federal, en la colonia Santa María la Ribera. En 1936 tuvo su primer acercamiento a la decoración de pasteles y encontró en ella un oficio que no abandonaría nunca —y que aun practica a sus 95 años—. Cuando comenzó a realizar los primeros ensayos de decoración pastelería, con flores de azúcar de construcción muy sencilla, ella —según cuenta su hija— nunca imaginó que se dedicaría a la escultura con azú-



Imagen: París, 1937 / Filigrana de glas / s/m
Procedencia: Archivos del Instituto del Arte Mexicano del Azúcar

car, ni el alcance y la influencia que tendrían sus trabajos de producción e investigación.

En 1937, apenas a un año de haber empezado con la repostería, ya se dedicaba a enseñar las habilidades que recién había desarrollado. Comenzó a perfeccionar las fórmulas reposteras basadas en el azúcar que devenían de la tradicional cocina francesa, las cuales, a su vez, proceden de la cocina árabe. También en ese año elaboró la que tal vez sea su obra más famosa: *París*, una torre Eiffel en filigrana de glaseado de azúcar, que es una fórmula sumamente frágil por lo cual no había sido utilizada con propósitos de soporte estructural antes de Marithe. Desde entonces, no limitó su producción a ornamentos florales, sino que comenzó a trabajar en estructuras arquitectónicas y dioramas. Ella se refiere a sus piezas como *alegorías*.

Ya en la década de los 40, mientras sus discípulos aumentaban en número, Marithé hacía las primeras exhibiciones de su trabajo en la colonia donde nació y se dice que eran eventos sociales de gran concurrencia. No hay que olvidar que durante la II Guerra Mundial es-



Imagen: Marithé de Alvarado trabajando en la primera versión de *Amor*, 1954
Procedencia: Archivos del Instituto del Arte Mexicano del Azúcar



Imagen: Niko, circa 1950

Procedencia: Archivos del Instituto del Arte Mexicano del Azúcar

caseaban las opciones de entretenimiento así como las materias primas, cosa que no ocurrió con el azúcar, por lo que Marithé pudo mantener su ritmo de producción prácticamente sin problemas. En 1954 presenta la *Exposición mexicana del arte del azúcar*, en las galerías del Hotel del Prado de la ciudad de México, edificio en la avenida Juárez donde se encontraba originalmente el *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*, de Diego Rivera, que se derrumbó en el terremoto de 1985.⁵⁰

En 1954, Marithé de Alvarado se casó. Su pastel de bodas fue un coloso de más de dos metros en el que, a través de algunos vanos, se alcanzaba apenas a ver el bizcocho. El resto era una complejísima construcción con escaleras, arcos y múltiples figuras humanas que le tomó seis meses de producción. Esa pieza se llamó *Amor* y la repitió en uno de sus aniversarios de bodas. Marithé bromea a veces diciendo que sólo hizo el *Amor* dos veces.

En 1987 Marithé celebró sus 50 años profe-

sionales con una monumental muestra antológica llamada *Medio siglo de arte en azúcar*, en el Claustro de Sor Juana, en el Centro Histórico de la Ciudad de México, donde se desplegó — en 1000 metros cuadrados— su producción de muchos años. En esta muestra visitada por miles de espectadores, también se presentaron 50 piezas realizadas *ex profeso* para celebrar sus Bodas de Oro profesionales. En la actualidad, sus exposiciones en México y el extranjero suman decenas. La última de ellas, la colectiva *Las buenas Intenciones*, curada por Carlos Ashida, se presentó en la ciudad de León, Guanajuato, en febrero de 2014. El curador se refirió a los creadores de las obras de arte que integraron esta exposición como sigue:

En un momento en donde [sic.] el arte está en medio de una polémica de cuáles son los parámetros para valorar, me parece pertinente citar una fuente histórica de la vanguardia, la cual surge cuando los principios de la academia son cuestionados. La vanguardia viene de lo marginal. En ese sentido se ve en

⁵⁰ Héctor de Mauleón, “El gran olvidado del terremoto del 85”, *El Universal.mx* (28 de septiembre de 2011 [citado el 30 de mayo de 2014]): disponible en: <http://www.eluniversal.com.mx/editoriales/54881.html>



Imágenes:

1. *Palomarcito*, circa 1937/ Primera pieza de filigrana de glas elaborada por Marithé de Alvarado.
2. Marithé en su taller restaurando su pieza *Parroquia* (1985).
3. Dulce María de Alvarado junto al pastel *Alicia* (1959).

Procedencia: Archivos del Instituto del Arte Mexicano del Azúcar

el siglo XX cuando intervienen otras formas de producción artística. [...] Los autores comparten una compulsión estética. No impulsada por escuelas. No participan en circuitos de difusión, incluso muchas de las historias son meramente trágicas. Cito a Kant cuando habla de lo bello y lo sublime. Bello como una experiencia directa. Una atracción visual. Sublime como otras experiencias que implican situaciones que se trascienden y a través de la voluntad se convierten en algo bueno.⁵¹

La exposición *Las buenas intenciones* propone entonces que la actividad artística ocurre, sobre todo, fuera de lo convencional, e impresiona y cuestiona las nociones que tenemos sobre las manifestaciones del quehacer artístico al considerar relevantes a estos creadores silvestres y a su producción.

En el año de 1949, Marithé hizo su primera gira por Europa —terminarían siendo más de 100— que la llevó a recorrer durante varios meses el viejo continente. Este viaje serviría de inspiración para muchas de sus producciones posteriores, que terminarían formando un cúmulo fantástico que a la fecha cuenta con más de 2000 piezas diseñadas y producidas. Años después, en 1959, fundó el Instituto del Arte Mexicano del Azúcar, que sigue en operación desde ese entonces. En ese mismo año publica el libro *Arte mexicano del azúcar enciclopédico ilustrado*, después de nueve años de trabajo y dedicación para conformar este volumen didáctico. A ese compendio le siguieron otros cinco títulos publicados: *Pasteles sorpresa I, II y III*, *Pasteles románticos* y *Arte en pastelería mexicana*. Escribió además otros dos títulos inéditos, y entre 1940 y 2012 fue colaboradora de varias revistas especializadas en repostería.

Marithé de Alvarado ha recibido varios reconocimientos a lo largo de su vida, entre ellos destacan haber sido invitada en 1989 para representar a México en el certamen internacional *La Coupe du Monde de la Patisserie* en Lyon, Francia, la capital gastronómica francesa por excelencia, y haber sido nombrada miembro vitalicio y entrar al salón de la fama de la *International Cake Exploration Societé (ICES)*. Pero, sobre cualquier distinción está haber sido nombrada por dicha organización, en 2013 *Máxima Autoridad Internacional en el Arte del Azúcar*.

⁵¹ Paulina Mendoza, “Creatividad sin límites en *Las buenas intenciones*”, *Correo* (21 de febrero de 2014 [citado el 25 de mayo de 2014]): disponible en: <http://www.periodicocorreo.com.mx/cultura/145073-creatividad-sin-limites-en-las-buenas-intenciones.html>

Marithé de Alvarado siempre se refirió a sí misma como una artista, y verdaderamente lo era, pero no como cuando uno se refiere a un cocinero o un sastre especialmente habilitados ni como cuando uno dice *artes culinarias* o *artes marciales*. Decir que una mujer como Marithé es una artista viene a cuenta porque, cuando ahora vemos un objeto como los que ella produce solemos llamarlo manualidad o darle adjetivos despectivos, pero es importante situar las cosas en su contexto. ¿Qué pensamos en la actualidad de los escultores que investigan materiales alternativos y qué pensaríamos de una mujer artista que investigaba la escultura elaborada con azúcar hace 80 años en el México posrevolucionario?

A principios del siglo XX, México todavía sentía el coletazo del —muy discreto en el país— movimiento de artes y oficios, el simbolismo y el decadentismo.⁵² Por la época en que Marithé de Alvarado comenzó su producción, Roberto Montenegro reunía una impresionante colección de arte popular, sobre la que escribió un tratado, e Inés Amor abrió la Galería de Arte Mexicano.⁵³ El arte en México daba saltos mortales entre murales y caballete, entre surrealismo, estridentismo y cuanta vanguardia uno quiera mencionar, y entre la Academia y las Escuelas al aire libre. Era verdaderamente una época muy activa, principalmente en la pintura; lo que debe haber llevado a Fermín Revueltas a decir que *no existía siquiera la escultura*,⁵⁴ pues seguramente palidecía ante el omnipresente muralismo. De forma paralela, el arte mexicano del azúcar permanecía, como hasta ahora, tras bambalinas, tomando fuerza y esparciéndose en cada pastelería y panadería en la que tuviera ingerencia un discípulo de Marithé, hasta que se volvió costumbre, alrededor de 1950,⁵⁵ tener en cada evento una tarta con un cáliz de primera comunión, una pareja de novios, o una figurita de la última película de Disney hecha enteramente de azúcar. Casi sin darnos cuenta, el objeto hecho de azúcar que se coloca arriba de los pasteles —el *icington*— se introdujo como termitas en la madera en nuestro entor-

⁵² Teresa del Conde, *Historia Mínima del Arte Mexicano en el Siglo XX* (México: Attame 1994).

⁵³ Del Conde, *Historia mínima del Arte Mexicano en el siglo XX*, 27.

⁵⁴ Del Conde, *Historia mínima del Arte Mexicano en el siglo XX*, 37.

⁵⁵ Cele Otones y Elizabeth Pleck, *Cinderella Dreams: The Allure of the Lavish Wedding* (EE. UU. California Press, 2003), 124-125.



Imagen: Marithé en su taller trabajando en su pieza *Tropical* (original de 1945 reproducida en 2012).

Procedencia: Archivos del Instituto del Arte Mexicano del Azúcar

no cotidiano, sin que supiéramos bien a bien de dónde salió.

A todo esto, ¿cuál es la relevancia del azúcar como material escultórico? En mi opinión es la misma que la de cualquier otro material, tomando en cuenta sus características físicas y sus posibilidades discursivas. No estoy proponiendo —ni creo que nadie lo haga nunca— que el azúcar se considere un material noble, y que las técnicas para moldearlo y modelarlo sean curriculares en las academias de arte. Me parece, sin embargo, que la exploración de materiales alternativos —y éste, paradójicamente, tiene un largo historial de producción artesanal— deben ser estudiados y contemplados por los artistas a la hora de pensar en sus próximas piezas. El arte, particularmente el contemporáneo, puede potenciar exponencialmente sus cualidades discursivas a la hora de la selección del material que lo compone, puesto que, según la semiótica y la semiología, *todo significa*. ■



Imágenes:

1. *Castillo de Cenicienta* (reproducción de 2015) / Pastillaje, pasta y glas / s/m
2. *Japonés*, 1980 / Pastillaje, pasta y glas / s/m
2. *San Basilio*, 2003 / Pastillaje, pasta y glas / s/m

Procedencia: Archivos del Instituto del Arte Mexicano del Azúcar

3



Jorge Armando Ortega del Campo

Alfeñiques o máscaras mortuorias (políptico), 2014

Retratos de personas que padecen diabetes y otras enfermedades derivadas de la obesidad, elaborados en pasta y pastillaje de azúcar

Medidas variables

1 pieza de 45 x 38 x 15 cm y 7 piezas de 35 x 28 x 15 cm
Esta configuración mide 138 x 125 x 38 cm

3. Proyecto escultórico: Alfeñiques

La convergencia de estas tres situaciones verbales del Discurrir (dianoia, razonar), el Ocurrir (acontecer, sorpresa) y el Incurrir (cometer, arriesgar), puede proporcionar una forma de ver las cosas en la que la rigurosidad del arte investigador y la frescura del acto creador convivan de forma tan natural, que pueda reconocerse que rigurosidad se da en espontáneo y que emotividad es la que hace posible el rigor. Bien entendido que nunca toda creación fue investigación ni toda investigación fue creación; ni que rigor y frescura sean sinónimos respectivos del investigar y el crear, sino también sinónimos cruzados.¹

Juan Fernando de Laiglesia

Hablamos exténsamente sobre la historia del azúcar en el capítulo anterior, y hacerlo nos permitió vislumbrar múltiples posibilidades de interpretación del azúcar como material escultórico. Para decidir cuál es la posibilidad más adecuada, el espectador puede valerse de los paratextos, de los que también hablamos con anterioridad en el capítulo 1, y sus funciones de anclaje y relevo para seleccionar cuál de los muchos referentes del azúcar funciona mejor en el contexto en que la escultura se encuentra colocada. Sin embargo, y a riesgo de parecer reiterativo, me gustaría volver a revisar ciertos aspectos generales del azúcar. El azúcar comercial o sacarosa, es un carbohidrato que puede ser extraído de algunas plantas, principalmente de la caña de azúcar, para ser destinada, tras ciertos procesos industriales, al consumo humano. Desde que se tiene registro de su uso, se le ha encontrado con diferentes grados de pureza, que van del caramelo oscuro a un blanco inmaculado; siendo éste último el más apreciado, particularmente por razones estéticas,² aunque existan otras

razones para apreciarlo. Su sabor causó furor en Europa en los primeros años de la era industrial. Se le usaba como regalo de los ricos y poderosos a sus favoritos. Se le asociaba con la noción de hospitalidad, protocolo y ritual. Los diversos significados del uso del azúcar “Se relacionaban también con la voluntad y la intención de los gobernantes de la nación, y con el destino económico, social y político de la nación misma”.³

Mientras la dieta europea iba cambiando, también se transformaban costumbres, valores, tradiciones y la imagen que de sí misma tenía la gente. Sobre este respecto opina Sidney W. Mintz:

Si nos preguntamos, de forma similar, qué significaba el azúcar para el pueblo del Reino Unido cuando se convirtió en parte fija y (a sus ojos) esencial de su dieta, la respuesta depende en cierta medida de la función del azúcar mismo, de su significado para ellos. En este caso el “significado” no ha de ser simplemente “leído” o “descifrado”, sino que surge de las aplicaciones culturales a las que se prestó el azúcar mismo, de los usos para los que se lo empleó. El significado es, en breve, la consecuencia de la actividad. Esto no quiere decir que la cultura sea

¹ GRUPO DE INVESTIGACIÓN NUEVOS PROCEDIMIENTOS ESCULTÓRICOS. *¿Qué es la escultura, hoy?: 1er Congreso Internacional Nuevos Procedimientos Escultóricos, Valencia 2002: 13, 14 y 15 de Noviembre de 2002* (España: Universidad Politécnica de Valencia, 2003), 13.

² Sidney W. Mintz, *Dulzura y poder / El lugar del azúcar en la historia moderna* (México, Siglo XXI Editores, 1996), 115.

³ Mintz, *Dulzura y poder*, 200.

*sólo comportamiento, o pueda reducirse a él. Pero no preguntarnos cómo se plasma el significado en el comportamiento, leer el producto sin la producción, es volver a ignorar la historia.*⁴

Las primeras manifestaciones de escultura en azúcar —y las más importantes incluso ante nuestros días— fueron llamadas *sutilezas*. Esta denominación incluía desde pequeñas flores, hasta enormes maquetas de edificios, retratos de personas a tamaño natural, complicadas alegorías e incluso artefactos con mecanismos integrados que dotaban a la sutileza de movimiento. Es desafortunado, aunque natural, que parezcan no existir registros gráficos de la espectacularidad de las sutilezas. Sin embargo, sí se cuenta con numerosos relatos y anécdotas de ellas. Para muestra, la de la sutileza que se exhibió y degustó en la coronación de Enrique IV:

*Una sutileza de san Eduardo y san Luis armado, ambos con cota de malla, sosteniendo entre ambos una figura parecida a la del rey Enrique, de pie, también con cota de mallas, y un escrito que pasa entre los dos diciendo: “Contemplad. Caballeros perfectos bajo una misma cota”.*⁵

Y es que en esos tiempos el azúcar no era *cosa de pobres*. Como en realidad no lo eran la mayoría de las cosas. La producción artesanal de casi todos los bienes, hasta antes de la Revolución Industrial, hacía prohibitivo para el grueso de la población mundial adquirir productos que ahora nos parecen indispensables para el día a día (por lo menos en la mayor parte de Occidente, no debemos olvidar que nuestra realidad no es la misma para el mundo entero). Mientras la industria del azúcar se modernizaba, era más común encontrarla en más hogares de Europa y América. El azúcar perdió su aura de poder y exclusividad mientras la clase burguesa iba adueñándose de los protocolos y costumbres que la nobleza, el clero y la aristocracia habían hecho convencionales en torno al consumo de esta sustancia. “El azúcar refinado se volvió, así, un símbolo de lo moderno y lo industrial. Pronto fue visto como tal, y penetró en una cocina tras otra, acompañando o siguiendo la ‘occidenta-

⁴ Mintz, *Dulzura y poder*, 41.

⁵ Mintz, *Dulzura y poder*, 128.

lización’, la ‘modernización’ o el ‘desarrollo’”.⁶ Como muchos otros productos, el azúcar no sólo ha mutado en cuanto al modo en que es percibido por la gente que la utiliza, sino que es un punto de referencia muy relevante en la transición de un tipo de sociedad a otra. Fernando Ortiz incluso se refiere a ella como la *hija favorita del capitalismo*.⁷

Para los mexicanos en general, el modo de percibir el azúcar tiene, paradójicamente, sus particularidades. Decíamos en el capítulo anterior que la Nueva España y la producción a gran escala de azúcar aparecieron prácticamente al mismo tiempo. La mezcla de productos nativos y de los ultramarinos generó una riquísima variedad gastronómica que nos enorgullece a todos. Con el tiempo, el gusto mexicano por los dulces conventuales o tradicionales, por el pan dulce, el chocolate y el mole, por mencionar pocas cosas, ha devenido en un altísimo consumo de bebidas azucaradas y dulces industriales; en general, en una dieta hipercalórica que, acompañada de un estilo de vida sedentario y una terrible economía, han convertido a México en el segundo lugar mundial de obesidad. Al igual que ocurrió en la Europa colonizadora, el azúcar y los dientes ennegrecidos que produce el exceso en su consumo, pasaron de ser símbolo de estatus social, a característica de las clases socioeconómicas bajas.

En México, el azúcar también está relacionado con problemáticas sociales y ecológicas asociadas al campo y al cultivo de la caña azucarera. Para Julio Baca del Moral y Aureliano Pacheco Aparicio, uno de los principales problemas asociados con la producción de piloncillo es la sobreexplotación de recursos naturales y su consiguiente deterioro:

*Las causas son las prácticas agrícolas inadecuadas como la roza-tumba-quema, el sobrepastoreo, la contaminación del agua, la falta de educación ambiental, de apoyos e incentivos para la conservación de los recursos naturales por desinterés de las instituciones gubernamentales, la falta de sensibilización y capacitación para aprovechar los recursos de manera sustentable.*⁸

⁶ Mintz, *Dulzura y poder*, 246.

⁷ Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar* (Madrid: Cátedra, 2002).

⁸ Beatriz Scharrer Tamm, *Un dulce ingenio / El azúcar en México* (México: Conaculta, 2010), 180.

Aparte, está la situación económico-laboral de los productores de caña, la crisis de los ingenios azucareros empeñados en producir más de lo que el mercado les demanda con la consecuente disminución de precio que, de cualquier modo, no golpea a la mafia de intermediarios que manejan a capricho los márgenes de pago por tonelada para el productor, así como lo que se cobra a revendedores.

3.1.

Origen del proyecto

El significado del azúcar entonces es agrícolce. Todas las referencias anteriores tienen un peso específico importante a la hora de generar una posible lectura del azúcar como material escultórico. Como razón de ser del presente proyecto de investigación-producción he decidido enfocarme principalmente en dos aspectos particulares: la obesidad relacionada con el consumo del azúcar y la tradición de los alfeñiques.

Según la OCDE,⁹ México tiene la segunda tasa de obesidad más alta de entre sus países miembros, sólo después de Estados Unidos, con casi uno de cada seis adultos padeciendo diabetes.¹⁰ Esta misma organización, asegura que México es el segundo país entre sus miembros con la tasa más alta de sobrepeso, dejando a Chile en el primer lugar.¹¹ Los siguientes datos nos ayudan a comprender mejor cuál es la situación de la salud de los mexicanos relacionada con enfermedades derivadas de la obesidad:

- 292 de cada 100,000 personas murieron de enfermedades cardiovasculares.
- 728 de cada 100,000 personas morirán antes de los 70 años.
- 15.9% de la población padece diabetes.
- 23.8% de los diabéticos se encuentran en el rango de edad entre 40 y 59 años.
- 5.9% de los diabéticos se encuentran en el rango de edad entre 20 y 39 años.

⁹ Organización para la Cooperación y Desarrollo Económicos.

¹⁰ OCDE. *Estudios económicos de la OCDE México / Enero 2015 / Visión general* (Autor, 2015), 35.

¹¹ OCDE. *Cardiovascular Disease and Diabetes: Policies for Better Health and Quality of Care / June 2015* (Autor, 2015), 1.

Mencionamos en el capítulo anterior que las enfermedades derivadas de la obesidad son la primera causa de muerte en México, con alrededor de 200,000 casos por año, y cómo esta cifra es tres veces mayor a la de decesos relacionados con la violencia criminal en todo el sexenio pasado (1 de diciembre de 2006-30 de noviembre de 2012).¹² Esto quiere decir que, a lo largo de un año, por cada ejecución que ocurre mueren 3 personas por cardiopatías y diabetes. Estos datos dejan ver un panorama desolador. La obesidad en México es una epidemia que cuesta no sólo miles de vidas, sino también millones de horas hombre en pérdidas por incapacidad, y miles de millones de pesos en cuidados médicos.

En lo que tiene relación con el lado brillante del tema, me quedo definitivamente con los alfeñiques, y de la infinidad de formas en que estos se manifiestan, escojo a las calaveras de azúcar. Las tradiciones del Día de Muertos, con toda su complejidad, están muy relacionadas con la comida y con la idea de que nuestros difuntos queridos regresarán por una noche, entre otras cosas, a degustar el alma de los alimentos que más gozaban en vida. Las calaveras de azúcar, por otro lado, están destinadas al consumo de los vivos. Ya sea que uno mismo la compre o que se trate de un obsequio, hay una poética enorme en el acto de devorar un cráneo con nuestro nombre escrito: “Una autofagia en desafío a un destino inevitable, un humor negro para sobrevivir las ausencias”.¹³ Al degustar el dulce azucarado nos consumimos a nosotros mismos. Al disfrutar del azúcar estamos engullendo nuestra propia muerte.

Relacionando estos dos tópicos es que surge la idea de mi proyecto de investigación-producción. Se trata de un políptico de siete retratos. Seis de ellos son amigos cercanos que padecen diabetes o enfermedades derivadas de la obesidad, quienes —no sería nada raro— están además relacionados con el mundo del arte. El séptimo elemento se trata de un autorretrato que simboliza las personas de mi familia que han padecido diabetes: mi difunto abuelo materno, un tío también fallecido y una tía que aún vive.

Existe un tercer elemento importantísimo y definitivo a la hora de concebir mi pro-

¹² 64,786 ejecuciones, según el Sistema Nacional de Información Estadística y Geografía.

¹³ Scharrer, *Un dulce ingenio*, 112.

yecto, se trata de la técnica a utilizar. Aprendí a hacer escultura en azúcar en un pequeño curso de una semana que tomé en el Instituto del Arte Mexicano del Azúcar, fundado por Marithé de Alvarado. Desde antes del curso ya vislumbraba el gran potencial de poder trabajar con sacarosa como material escultórico, pero no del modo que hacen los muy experimentados escultores de azúcar, de los que hay muchos y muy buenos a lo largo y ancho del mundo. No me interesaba hacer un alarde de virtuosismo en faisanes que parecen vivos, flores que semejan tersura y humedad, o en grandes y detalladas réplicas de edificios icónicos. Sinceramente, no planeo dedicarle años de mi vida a aprender y perfeccionar el oficio. Lo que me atraía poderosamente eran las cualidades expresivas que una pieza hecha de azúcar pudiera contener, no por parecer algo más, sino precisamente por lo que sí es.

3.2.

Las fórmulas basadas en azúcar: Pasta, pastillaje, fondant y glas

Durante el curso de arte en azúcar, aprendí a utilizar cuatro fórmulas tradicionales, cada una con características distintas, que las hacen ideales para algunas tareas y no tanto para otras. Las cuatro son utilizadas comúnmente en repostería para elaborar *toppings* de pasteles. El pastillaje junto con la pasta de azúcar, el fondant y el glas, conforman un conjunto de técnicas para moldeado y modelado de objetos con diferentes posibilidades plásticas. Como he dicho con anterioridad, la intención de utilizarlas para realizar esculturas con ellas, responde a las interesantes posibilidades discursivas que permite que el significado de una pieza se enriquezca, acote o expanda, a partir de relaciones que se pueden establecer con la naturaleza de los materiales y los significados de la obra. Me limitaré a mencionar cuáles son las fórmulas sin explicar el modo de prepararlas, no sólo porque existe abundante literatura sobre el tema, sino porque no es el propósito de este proyecto servir de manual para la producción de esculturas en azúcar. Se trata de hacer un análisis de las aportaciones discursivas del material escultórico a la pieza final. Me limi-

té a la investigación de éstas cuatro fórmulas, de las cuales decidí utilizar dos, por ser aquellas cuyas cualidades resultaban útiles para este proyecto específico. Hay otras formas de utilizar el azúcar que ni siquiera contemplé, porque ya imaginaba que sus propiedades no eran las más adecuadas, pero que para otros proyectos podrían ser las mejores opciones. Algunos ejemplos de ello son: el caramelo, el algodón de azúcar, el azucarillo, el piloncillo, la melaza, etcétera.

Pasta de azúcar

La pasta de azúcar se elabora con azúcar glas y goma tragacanto. Es la fórmula indicada para trabajar detalles y hacer modelado, por su gran plasticidad, aunque su resistencia no es tanta. Su consistencia se parece mucho a la de la plastilina epóxica y, al igual que ésta, una vez que ha sido modelada tiende un poco a colapsarse, a contraerse y a perder detalle. Se utiliza para figuras macizas o huecas, y para moldeado cuando es fresca, así como para estructuras orgánicas modeladas cuando se ha dejado reposar.

Pastillaje

Ésta fórmula se elabora con azúcar glas, azúcar refinada y grenetina. Su elaboración es un poco más compleja que la pasta, ya que requiere de muchos cuidados a la hora de disolver la grenetina en un jarabe cuya pureza es muy delicada. Se le utiliza en placas, principalmente. Aunque empieza a endurecer muy rápidamente cuando se enfría, debido a la grenetina. Su tiempo total de secado y endurecimiento es muy largo y se extiende exponencialmente según su grosor. Las placas deben poder disipar la humedad por ambos lados, por lo que es necesario darle vuelta varias veces durante el secado. Si uno de los lados de la placa no *respira*, la fórmula comienza a separarse en fases, formando una capa de azúcar y una de gelatina, dejando la placa inservible, por lo que no se recomienda para ser usada con moldes. Su resistencia es muy alta, no así su plasticidad, por lo que usualmente se le utiliza para la construcción de estructuras de soporte.

Glas

El glas se elabora con clara de huevo, limón y azúcar glas. Para fines escultóricos se utiliza principalmente como adhesivo, para pegar entre sí dos o más partes hechas de pasta o

pastillaje. También se le utiliza para dibujar sobre otros elementos si se le aplica con una duya de punta muy fina. Asimismo, utilizando las diferentes puntas de la duya, se le puede usar para hacer flores, hojas y diversas texturas. Uno de sus usos más interesantes es el de la creación de delicadas estructuras de filigrana. Si se le utiliza sin colorante, tiende a ponerse amarillento con el tiempo.

Fondant

El fondant es una fórmula que se utiliza exclusivamente en repostería, y es una sustancia que nunca termina de endurecer, por lo que se privilegia para esculturas que serán degustadas o están destinadas a ser efímeras y no es una buena fórmula para esculturas perdurables. Es una limitación desafortunada ya que es la más maleable de todas las fórmulas. El auge reciente de programas de pastelería y decoración de *cupcakes* da múltiples ejemplos de su empleo.

3.3.

Proceso y resultados

Hay alusiones a diferentes temas en mi proyecto. La más directa es el título: *Alfeñiques*, haciendo una clara referencia a las figuras de azúcar típicas del Día de Muertos, que han sido tan mencionadas a lo largo de este documento. Además, cómo se menciona anteriormente, también quiero hacer una referencia al acto de autofagia que simboliza el comer una calavera con el propio nombre escrito en la frente.

Otra referencia es la de las máscaras mortuorias. Su empleo ha sido común por distintas culturas, en diversos países, cuando la cara de un difunto no puede ser exhibida, o cuando se busca la trascendencia después de la muerte. Aunque, en la actualidad, en Occidente no las utilizamos, hemos instituido prácticas que las sustituyen. Por ejemplo, el maquillaje o cerrar el ataúd y presentar una fotografía de cómo era en vida la persona que será sepultada.

Cada retrato fue trabajado a partir de un molde del rostro de los modelos, hecho con venda de yeso. Este aspecto es importante, aunque las vendas de yeso no son el mejor material que existe para tomar un registro fiel de un rostro, y sólo nos arroja volúme-

nes básicos, era importante simbólicamente haber tomado directamente la impresión de la cara de cada persona. No quise utilizar, por ejemplo, alginato, ya que éste documenta también la expresión, que suele ser de mucha tensión cuando se le coloca un fluido espeso sobre los ojos y la boca; y por la dificultad de respirar a través de popotes. Necesitaba que la expresión del retratado manifestara la serenidad de los muertos.

Tomando en cuenta esas dos referencias como hilo conductor, el proceso de elaboración de cada una de las piezas del políptico ocurrió como se describe a continuación:

1. Lo primero fue hacer el molde en venda de yeso. El proceso es conocido por muchos escultores. Consiste en colocar pequeños parches de venda remojada en yeso fresco sobre el rostro del modelo, que ha sido previamente untado con vaselina. Para este caso particular, no se utilizaron popotes en las fosas nasales y se cubrieron los ojos con un pañuelo de papel impregnado de vaselina, para seguridad del modelo. Como mencionaba antes, este paso del proceso está más relacionado con la idea de tener una especie de fetiche de la persona retratada y menos con un registro fidedigno de sus rasgos.
2. Una vez que se obtuvo la máscara de yeso, se hizo un vaciado en plastilina para obtener una impresión en positivo de los volúmenes básicos del rostro del modelo. El vaciado en plastilina fue trabajado posteriormente, teniendo como referencia fotografías de frente, perfil y tres cuartos del modelo. Dichas fotografías eran de la persona recostada y con los ojos cerrados, con expresión serena.
3. Al positivo en plastilina se le sacó un molde de silicón, que sí registrara con fidelidad los rasgos del prototipo. A una capa delgada de silicón se le colocó encima otra capa de fibra de vidrio y resina, que le sirviera al molde de estructura de soporte durante el vaciado.
4. Después de espolvorear el interior del molde de silicón con fécula de maíz, se le introdujo pasta de azúcar extendida en una hoja gruesa, de unos 5 mm. Fue nece-

sario presionar con cuidado en cada uno de los recovecos para asegurar un buen registro de los detalles del molde.

5. Una vez extendida la pasta de azúcar, se aplicó dentro espuma de poliuretano, para que sirviera de estructura de soporte para el vaciado durante el desmolde. Habiéndose endurecido la espuma, hubo que recortar la parte que sobresalía de ella tras haberse expandido, de modo que al desmoldar la pieza pudiera colocarse sobre una superficie plana con estabilidad.
6. A la figura desmoldada se le suele dejar a que se seque por lo menos veinticuatro horas, aunque yo la dejé más tiempo para que seicara totalmente. Es importante desmoldar la pieza, puesto que el silicón del molde no dejaría que seque del todo.
7. Una vez seca la figura, hubo que proceder al ensamblado. Cada uno de los retratos fue montado en un marco ovalado, así que había que trabajar sobre una base de unicel recortada con la forma del marco. A la base de unicel se le cubrió con una capa de pastillaje de 5 mm de espesor. El unicel fue adherido al pastillaje con una capa de goma tragacanto hidratada.
8. La figura del rostro fue pegada a la base de unicel con cilindros de pastillaje cubiertos de goma tragacanto y, para trabajar con más seguridad, las dos piezas fueron unidas con tornillos introducidos por detrás de la base.
9. La base se introdujo al marco ovalado, al que hubo que untar por dentro con goma tragacanto hidratada. Posteriormente se enterraban en la base las rosas y hojas hechas con pasta de azúcar.
10. La parte trasera del marco fue clausurada con un ovalo de cartón ilustración adherido con pegamento blanco. La pieza completa fue puesta a secar durante quince días, para asegurar que toda la pasta y el pastillaje hubieran secado y endurecido. Se colocaron armellas en el marco.

3.4.

Análisis del proyecto

Antes de continuar, es importante mencionar que el análisis que hago del resultado de la pieza terminada, resultado de mi proyecto de investigación-producción, es, naturalmente, mi muy particular punto de vista. Otra persona que vea una imagen de la pieza sin haber leído este documento completo, o alguien que la vea en alguna sala de exposiciones o, simplemente, que no sea el autor de la misma, puede dar una lectura fundamentalmente distinta.

3.4.1.

Características paratextuales

¿Qué se puede ver en la pieza *Alfeñiques o máscaras mortuorias*?

En primera instancia, vemos siete rostros de personas que no parecen tener una relación claramente definida. Ya sea que las piezas se encuentren colocadas formando un hexágono, o en una línea horizontal, podemos ver que una de ellas es más grande que las otras seis, como si tuviera mayor jerarquía. Esto nos deja ver que existe alguna diferencia entre ella y el resto que es importante para la lectura de la pieza. Es algo que no pensaríamos sí, por ejemplo, cada una tuviera un tamaño diferente o si las contempláramos de forma aislada. Cada uno de los siete elementos comparte, fuera de la diferencia en dimensiones, los mismos elementos. Un rostro al centro, una configuración radial de rosas y hojas, y un marco ovalado. Todo es de color blanco sin acabados aparentes, por lo que puede deducirse que la pieza no requiere de información cromática para ser interpretada y que es importante que se pueda ver el material *desnudo*. Todos los rostros tienen los ojos cerrados, como si estuvieran durmiendo. Todo esto es el mensaje denotado de la pieza. Aquello que puede verse a simple vista.

Por otro lado, tenemos el mensaje connotado, aquél que nos da información específica de aquello que vemos y que nos ayuda a interpretar con mayor precisión o profundidad qué es lo que una obra de arte nos dice.

Paratextualmente, la primera información complementaria que recibe el espectador se encuentra en la ficha técnica de la pieza. Primero se toparía con el nombre de un servidor, por ser autor de la obra: *Jorge Armando Ortega del Campo*. No soy un artista conocido a lo largo y ancho del país, por lo que la mayoría de los espectadores de la escultura no podrán obtener mucha más información de este dato específico, a menos que haya una cédula que explique algo de los autores de las piezas en la exhibición en la se presenta. Sin embargo, si ocurriera el caso de que el espectador fuera una persona que conoce mi trabajo previo, probablemente sabría que cuando hago escultura ésta suele discurrir sobre lo erótico y los oficios considerados tradicionalmente como femeninos; y que el común denominador en todo mi trabajo, escultórico o no, es el miedo hacia la *Otredad* y la relación de los opuestos. Un detalle importante que podría ver una persona que me conoce es que el rostro central, con más jerarquía dentro de la composición, es un autorretrato.

El segundo dato de la ficha técnica es el título: *Alfeñiques o máscaras mortuorias*. Un alfeñique, no sólo es un caramelo o una figurita de azúcar, también se refiere a una persona delicada o enfermiza, probablemente por lo frágil y quebradizo del caramelo. El tercer dato sería la descripción de la pieza: “Retratos de personas que padecen diabetes y otras enfermedades derivadas de la obesidad, elaborados en pasta y pastillaje de azúcar”. El título, junto con la descripción, permite comprender con mucha claridad la idea general de la pieza. Primero, podemos asociar tanto el primer significado de alfeñique (figurilla de azúcar) con los rostros que vemos porque comparten materia prima, al igual que el segundo (persona delicada) puesto que se trata de hombres y mujeres enfermos. Al saber que son máscaras mortuorias podemos pensar en las calaveras de azúcar, con lo que cobran sentido las flores que rodean cada rostro, a modo de corona fúnebre. Las coronas funerarias, que en sus orígenes tenían la intención de honrar a los difuntos, además de ocultar el mal olor del cuerpo en descomposición con el aroma de las flores, han adquirido mucha complejidad en su significado. La forma redonda que siempre ha caracterizado a la corona o la guirnalda, ahora representa la vida eterna —puesto que el círculo no tiene principio ni fin—, a dios, la eternidad, los ciclos, etcétera. Las flores que

conforman a una corona fúnebre también llevan un significado asociado. Lo más común es encontrar arreglos con claveles, gladiolas, azucenas o crisantemos, en principio porque son algunas de las flores más baratas, pero también porque significan respeto, recuerdos, pureza y dolor, respectivamente. El precio de las rosas las hace poco comunes en coronas funerarias, sin embargo, cuando se les encuentra en una, particularmente en color blanco, su significado es de reverencia y humildad.

El significado de la pieza es bastante siniestro. Si bien está producido con mucho cuidado y detalle, procurando dejar fuera elementos que pudieran resultar desagradables a la vista y, en general, tratándose de objetos estéticos, se trata de esculturas agoreras que anticipan la muerte más o menos temprana de los retratados. El elemento de respeto y reverencia queda evidenciado en el tratamiento formal de cada una, así que puede suponerse que se trata de personas estimadas por el autor. A fin de cuentas, el alfeñique es un juguete que se le deja como ofrenda a los difuntos queridos en el Día de Muertos. La asociación entre azúcar y diabetes, así como entre enfermedad y muerte, queda contundentemente establecida, particularmente para quien está informado sobre las estadísticas de mortalidad en México. En nuestro país, la obesidad, que produce diabetes, es una enfermedad que alcanza actualmente la condición de pandemia. Como hemos dicho antes: será la causa de la muerte prematura de millones de personas. En México no solamente nos reímos de la muerte, también nos la comemos.

3.4.2.

Tres ejemplos de interpretaciones del proyecto y sus variaciones discursivas

Haremos a continuación un experimento que se trata de observar cómo puede variar el discurso de la pieza *Alfeñiques o máscaras mortuorias* según cambia su contexto. Como es imposible observar en un documento las situaciones contextuales y paratextuales que sí tendría en el marco de una exposición en un espacio físico lo que haré es colocarla junto a otras dos piezas en tres conjuntos diferentes y opinar sobre cuál podría ser una posible lectura del conjunto.

Ejercicio 1

Las tres piezas de este conjunto son de mi autoría y todas fueron pensadas como series —aunque la pieza de *Alfeñiques* terminó convirtiéndose en un políptico—. *VPH* (virus de papiloma humano) pertenece a la serie *Pequeños monstruos* que reproducía en esculturas blandas tejidas a ganchillo, diecisiete parásitos del ser humano. Dicho proyecto surgió de la idea de tratar de neutralizar uno de mis temores más grandes, convirtiendo los repulsivos referentes originales (bacterias, virus, gusanos) en objetos atractivos y *abrazables*. En esa serie hay alusiones al proceso de reproducción humana, desde la referencia al coito y las enfermedades de transmisión sexual, hasta el parto, pasando por la gestación e incluso la costumbre de tejerle ropa al niño por nacer. El virus de papiloma humano es la denominación que recibe un grupo de virus, de los cuales, una parte puede producir diversos tipos de cáncer. El 99% de los casos de cáncer cervicouterino está relacionado con una infección de VPH, así como un porcentaje importante de cáncer anal y de boca y faringe. El contagio se produce por contacto.

El *objeto inútil No. 1* se trata de diecisiete matamoscas que tienen bordadas cada uno, en los orificios de su paleta, las letras que componen la frase “SEÑOR, TEN PIEDAD.” (incluyendo los signos de puntuación y los espacios). Es la pieza que da origen a la serie *Objetos inútiles*, cuyo objetivo era hacer imposible el uso de objetos utilitarios mediante la intervención o decoración con imaginería religiosa, de modo que hacer uso de ellos se convirtiera en una especie de acto sacrílego. Entonces quedarán transformados en objetos de culto —como ocurre, por ejemplo, en las *apariciones* del rostro del

cristo en tortillas, de la virgen de guadalupe en manchas de humedad y otras configuraciones formales fortuitas donde la pareidolia nos hace ver *milagros*—.

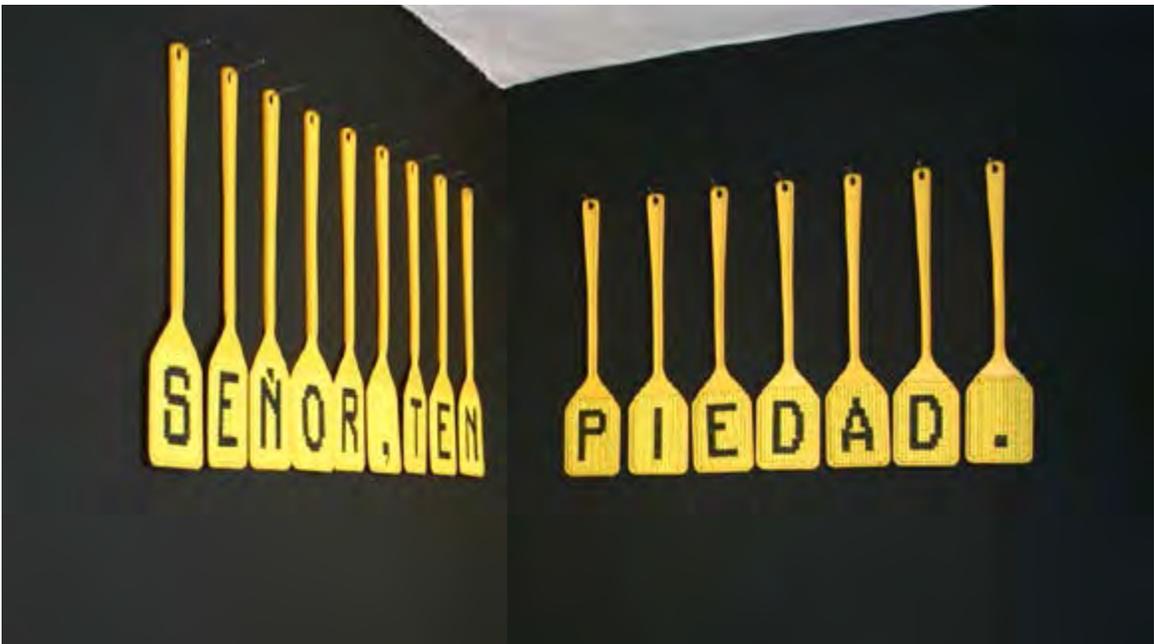
La lectura que puede hacerse de estas tres piezas juntas tiene cierto aire trágico y moralino. Las dos primeras piezas nos hablan de enfermedades que bien pudieron haber sido producidas por prácticas hedonistas (lujuria y gula) y la tercera se interpreta como el castigo divino. El estado de ánimo que deja este grupo de piezas es muy parecido al de fábulas de transgresión, como la historia de Sodoma y Gomorra, el mito de Prometeo o el propio Apocalipsis. Para nadie es un misterio el morbo que le produce al ser humano ver a sus semejantes castigados por comportamientos que cada quien considera perversos, y que tienen que ver con los referentes —o prejuicios— de cada uno; aunque el cristianismo, específicamente el catolicismo, nos ha hecho vivir a muchos la culpa de una manera más bien estandarizada. La idea de matar insectos —del matamoscas— es fácilmente relacionable con diversos relatos de exterminio, no sólo porque puede resultar sencillo matar sin remordimiento a una mosca, sino porque la presencia de estos bichos es común cuando se dejan cuerpos insepultos (como en las guerras o las epidemias). Los más agoreros, incluso podrían pensar en el colapso de las colonias de abejas y la hambruna que le seguiría, y que sería consecuencia del abuso de recursos naturales y de trastocar el equilibrio ecológico con prácticas consumistas demasiado voraces. Este grupo de obras tiene el tufillo apocalíptico de los fanáticos religiosos y algo de activista ecológico extremo, aunque también mucho de razón.



Jorge Armando Ortega del Campo
Alfeñiques o máscaras mortuorias (políptico), 2014
Retratos de personas que padecen diabetes y otras enfermedades derivadas de la obesidad, elaborados en pasta y pastillaje de azúcar
Medidas variables (1 pieza de 45 x 38 x 15 cm y 7 piezas de 35 x 28 x 15 cm)

Jorge Armando Ortega del Campo
VPH, 2012
Estambre acrílico, relleno sintético, madera
80 x 80 x 20 cm

Jorge Armando Ortega del Campo
Objeto inútil No. 1: Señor, ten piedad, 2007
Rafia y matamoscas
Medidas variables (18 piezas de 43 x 9 x 1 cm)



Ejercicio 2

El cuadro de *San Serapio*, de Francisco de Zurbarán, representa al santo atado de manos, en una posición lánguida pero sin desfallecer. Serapio era un monje mercedario. Su orden se dedicaba a negociar el rescate de prisioneros cristianos en poder de los musulmanes, ya fuera pagando rescates u ofreciendo a alguno de sus miembros como rehén a cambio de la libertad del cristiano cautivo, todo esto con el propósito de que no peligrara la fe de los creyentes secuestrados. La historia de Serapio cuenta cómo, en su última redención, se ofreció como parte del rescate de varios cautivos a unos piratas sarracenos. El resto del rescate no llegó a tiempo y Serapio fue martirizado. Se le ató a una cruz, le arrancaron las entrañas y lo desmembraron, convirtiéndolo así en protomártir de su orden. En el cuadro podemos ver a Serapio antes de su martirio, con su hábito inmaculado y sin un detalle sanguiinario en la composición en la que domina el color blanco. En un acto reverente, el autor evita caer en la tentación de apelar al morbo del espectador, como era común en la Contrarreforma. La composición es perfecta en sus proporciones. La cabeza del santo se encuentra exactamente donde la espiral áurea lo indica. La actitud del retratado es la de digna resignación ante el suplicio que, seguramente sabe, le espera.

En el video *Desnudo con esqueleto* de Marina Abramovic, del que aquí se muestra un *still*,¹⁴ se puede ver a la artista recostada boca

arriba, desnuda, en el suelo, con las rodillas levantadas. Sobre ella yace también un esqueleto en la misma posición. El esqueleto parece animarse al ser puesto en movimiento con el sube y baja del pecho mientras la artista respira y parece de este modo estar insuflándole aliento vital, aunque ambos rostros no están frente a frente sino mirando juntos en la misma dirección. La vida y la muerte existen simultáneamente en este cuadro en el que la autora y su alter-ego descarnado respiran al unísono. El ciclo de inhalar y exhalar es agitado, y parece ocurrir con dificultad. Posiblemente como el de alguien que está a punto de soltar su último aliento. La dupla vida y muerte es un tema recurrente en la obra de Marina Abramovic, y aquí se aborda con particular sencillez.

Las obras que se presentan en este conjunto hablan de la proximidad de la muerte. Virtualmente conforman un *memento mori* de luminoso contraste. En este tríptico no vemos simplemente el conflicto entre Eros y Tánatos, sino que la idea de la muerte domina el conjunto. El patrón de los enfermos, próximo a su martirio, flanquea a siete máscaras mortuorias de enfermos crónicos, y Marina ejecuta un *vanitas* animado. La diferencia de soporres no resulta chocante sino complementaria, y nos recuerda que la fragilidad de la vida ha sido una de las principales inquietudes del ser humano en toda su historia. En las tres piezas, la blancura del sujeto parece desvanecerse en la oscuridad que lo rodea, como si estuvieran apenas resistiendo el final que se avecina.

¹⁴ Un cuadro extraído de una secuencia en video.



Jorge Armando Ortega del Campo
Alfeñiques o máscaras mortuorias (políptico),
2014
Retratos de personas que padecen diabetes y
otras enfermedades derivadas de la obesidad,
elaborados en pasta y pastillaje de azúcar
Medidas variables (1 pieza de 45 x 38 x 15 cm
y 7 piezas de 35 x 28 x 15 cm)

Francisco de Zurbarán
San Serapio, 1628
Óleo sobre lienzo
120 x 103 cm
Wadsworth Atheneum, Hartford, Estados Unidos
Procedencia: [https://es.wikipedia.org/wiki/San_Serapio_\(Zurbar%C3%A1n\)](https://es.wikipedia.org/wiki/San_Serapio_(Zurbar%C3%A1n))

Marina Abramovic
Desnudo con esqueleto, 2005
Video (registro de acción)
15'46"
Procedencia: <http://www.li-ma.nl/site/catalogue/art/marina-abramovic/nude-with-skeleton/9280>



Ejercicio 3

Amor es el pastel que Marithé de Alvarado preparó para su boda. No es un pastel cualquiera, su tamaño es monumental y su preparación llevó seis meses. En una singular estructura arquitectónica que combina con mucha peculiaridad detalles neoclásicos y modernistas y despliega una legión de personajes vestidos de túnicas que tienen cierto aire a escultura clásica. Ésta es una de las obras emblemática de la autora en la que hizo derroche de todo su conocimiento y habilidad. *Amor* es una pieza costumbrista que nos muestra la estética que la clase media-alta de la época consideraba elegante y sofisticada.

Monja celestial, de Amber Eagle, es una cabeza femenina que representa con primor churrigueresco a una monja coronada. En las órdenes monacales femeninas, se acostumbraba coronar a las novicias que profesaban sus votos perpetuos en una ceremonia que establecía su unión con cristo, una curiosa combinación de orden sacerdotal y matrimonio. Las coronas de cada una cobraban forma según la riqueza de la orden a la que la monja pertenecía y su gusto personal, pero todas coinciden en una espectacular profusión floral y la *Monja celestial* de Eagle no es la excepción. Esta pieza tiene en la parte superior del tocado un conjunto de cinco nichos con *quiños* en su interior. Dentro del más grande de ellos, que se encuentra al centro, se puede observar un sagrado corazón. Las monjas no sólo eran coronadas en el momento de profesar, sino también al morir, en una especie de consumación de sus esponsales con dios. De este modo, la coronación es al mismo tiempo, una vez más, matrimonio y unción. La mitra de la *Monja celestial* aloja un diorama en su interior, se trata de un paisaje dividido por un río en el que un lado es un páramo rebosante de vida, con árboles frondosos y floridos. Al centro de éste lado de la escena hay un corazón formado

con pétalos rojos. Hay un puente que conduce al otro lado del río y en cada extremo hay un árbol. En la parte del paisaje en la que es primavera hay otro árbol con flores. A su vez, en el otro extremo del puente, en la parte en la que es invierno, está un árbol desnudo con sus ramas escarchadas. En la mitad invernal de esta especie de escenario, hay un perro —que tradicionalmente simboliza fidelidad, pero que también se creía que acompañaba a los muertos al más allá—, una pequeña hoguera —que suele simbolizar devoción y atención—, y un esqueleto abrigado con una capucha azul, que sostiene un ramo de rosas rojas, como si se tratara de un regalo de bienvenida a ese gélido entorno de pinos nevados, donde a pesar de la adversidad hay dos pequeños matorrales floreciendo, uno a su diestra y otro a la siniestra.

Las tres piezas en conjunto generan una sinergia muy particular, que recuerda el tema de las tres edades del hombre: la juventud, la madurez y la vejez. Además, funcionan como una especie de trilogía sobre los sacramentos en los que se establece muy claramente una secuencia que va del matrimonio a la orden sacerdotal y la unción de los enfermos —sería interesante integrar otras cuatro piezas para complementar los siete sacramentos—. La lectura de este grupo nos habla del acontecer natural de la vida, en la que todo lo que ocurre está de algún modo predestinado y se vive con ingenuo optimismo. Las referencias religiosas son contundentes y recuerdan mucho la actitud de Job no sólo ante la adversidad, sino también ante la bonanza. No puedo dejar de mencionar que el acabado terso y casi porcelanizado de las tres piezas del grupo, así como su profusión de detalle, independientemente de que todas están hechas con azúcar, resulta casi empalagoso. Como a veces resulta con alguna persona que de tan feliz fastidia.■



Marithé de Alvarado

Amor, 1987

Pasta de azúcar, pastillaje, glas, fondant, madera, papel estaño, bizcocho
230 x 220 x 220 cm aprox.

Procedencia: Archivos del Instituto del Arte Mexicano del Azúcar



Amber Eagle

Monja celestial, 2002

Pasta de azúcar y glas policromados
50 x 25 x 25 cm aprox.

Procedencia: <http://ambereagle.weebly.com/sugar.html>

Jorge Armando Ortega del Campo

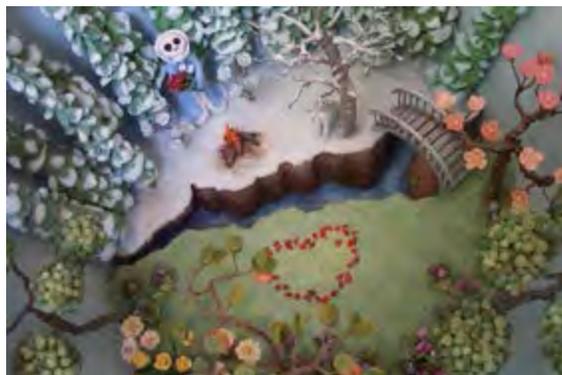
Alfeñiques o máscaras mortuorias (políptico), 2014

Retratos de personas que padecen diabetes y otras enfermedades derivadas de la obesidad, elaborados en pasta y pastillaje de azúcar

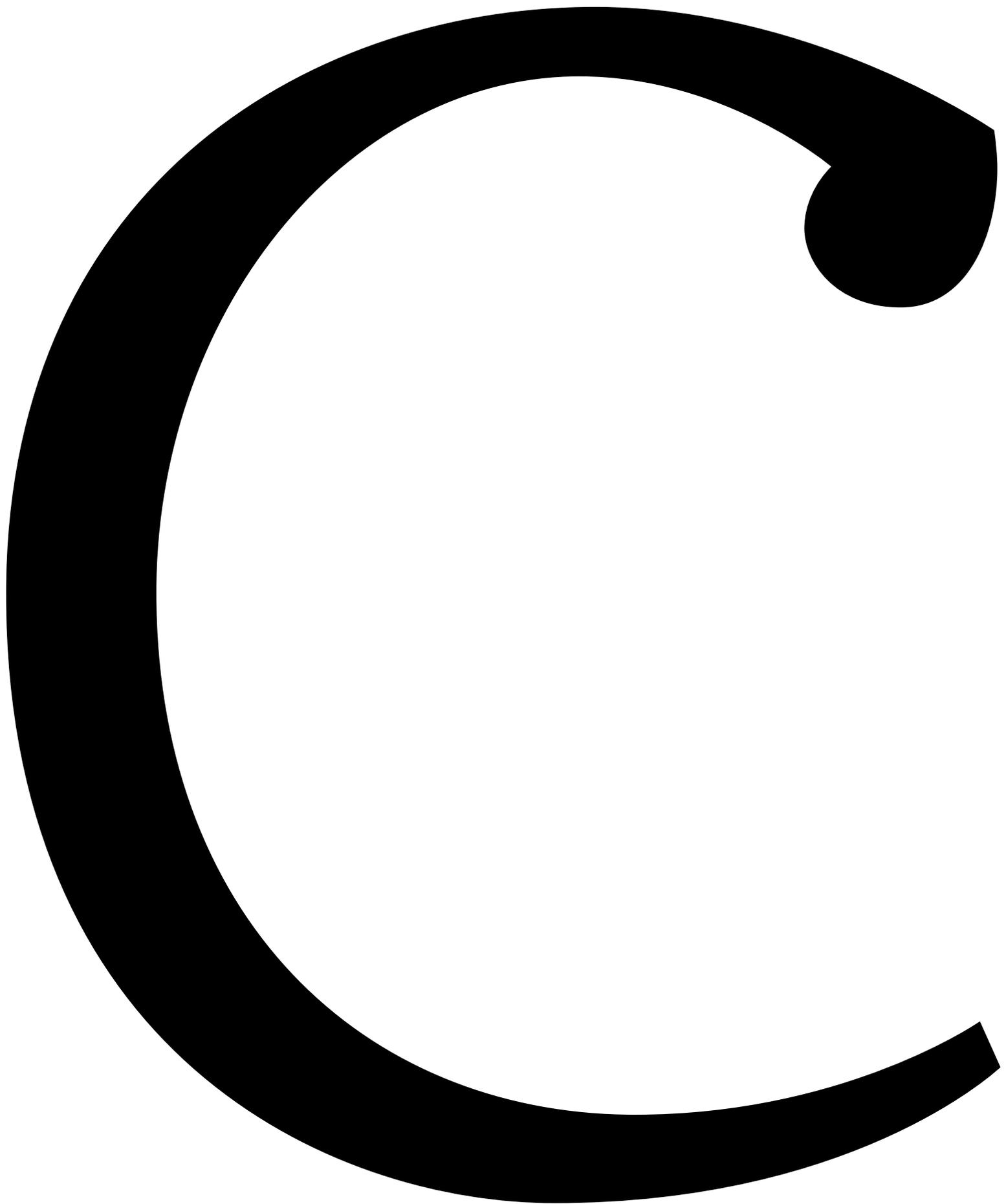
Medidas variables (1 pieza de 45 x 38 x 15 cm y 7 piezas de 35 x 28 x 15 cm)

Esta configuración mide 291 x 45 x 38 cm





Amber Eagle, *Monja celestial*, 2002 (detalles)
Procedencia: <http://ambereagle.weebly.com/sugar.html>



Conclusión

*No vemos las cosas tal como son, las
vemos como somos nosotros.*

Anaïs Nin¹

Este es el punto del presente proyecto de investigación-producción en el que convergen todos los temas que se han estudiado: la escultura, su historia, funciones, materiales, la semiótica, la semiología, los paratextos y el azúcar con todas sus posibilidades referenciales. Lo que pretendo exponer en este documento son, a través del estudio de la escultura en azúcar *como ejemplo*, las cualidades significativas de los materiales escultóricos. Es decir, aquello que se puede inferir o interpretar sobre una escultura a partir del material con el que está hecha. Hemos visto que no en todos los casos revisados resulta fundamental la selección del material a la hora de articular un discurso. Incluso hay esculturas que no discurren sobre un tema particular y se elaboraron en algún material específico por razones totalmente distintas a las conceptuales, relacionadas más directamente con su funcionalidad o características específicas como pueden ser su resistencia estructural, su coeficiente de restitución, su dureza, su fragilidad, su impedancia, su plasticidad, etcétera. En la escultura artística, sin embargo, el discurso es importante.

Hay veces en las que al escuchar una canción que sabemos nos gusta la encontramos sublime y conmovedora, otras veces la misma canción puede parecernos algo sosa. La canción —si hablamos de una grabación específica— no ha cambiado y es siempre igual, lo que cambia es el contexto y es lo que nos hace percibir la misma pieza de manera diferente. Así pasa con el arte y con todo lo que percibimos en el mundo. Lo que interpretamos tiene que ver con el objeto que se percibe así como con su contexto y con nuestros referentes personales, puesto que una misma cosa, en un mismo contexto, también puede ser percibida de manera diferente por dos espectadores distintos. En cada discusión hay dos versiones distintas, si no es que más, puesto que cada parte puede hablar sólo de su particular punto de vista.

*Existe únicamente un ver perspectivista,
únicamente un conocer perspectivista; y*

¹ Frase atribuida.

*cuanto mayor sea el número de afectos a los que permitamos decir su palabra sobre una cosa, cuanto mayor sea el número de ojos, de ojos distintos que sepamos emplear para ver una misma cosa, tanto más completo será nuestro concepto de ella, tanto más completa será nuestra objetividad.*²

La anterior frase de Nietzsche describe maravillosamente al arte en toda su subjetividad. Es precisamente el ser multívoco y polisémico lo que hace al arte tan interesante y digno de estudio, análisis y, por supuesto, contemplación. Pequeñas variables de perspectiva producen variaciones en la lectura de una obra, de cualquiera de las artes y cualquiera de sus soportes. Aunque en este documento me he enfocado en lo que el material puede aportar al significado en el caso de la escultura, utilizando a modo de ilustración el ejemplo del azúcar, no es sino un botón de muestra que sirve para aproximarse a cualquiera de los materiales utilizados en la escultura y a los demás elementos textuales y paratextuales de la obra artística en general.

Revisamos en el capítulo 2 un pequeño cúmulo de artistas mexicanos y extranjeros quienes han trabajado con el azúcar como materia prima en la producción de escultura artística. Los métodos utilizados por cada uno de ellos para la elaboración de su obra son sumamente distintos, así como sus temáticas, a pesar de que todos utilizaron el mismo material. El azúcar como materia significa algo fundamentalmente distinto para cada artista y cada pieza. Sin embargo, en todos o casi todos los casos era el material ideal para la escultura que cada uno tenía en mente, y da para muchos más temas. Por supuesto, el material seleccionado, sea azúcar o cualquier otro, es sólo uno de muchos factores que determinan la lectura final de la pieza. No es nada más el material sino lo que el material representa, además del acabado, los colores, las texturas, el marco histórico en el momento de su creación tanto como en el momento

² Friedrich Nietzsche, *Genealogía de la Moral* (España: Editorial Alianza, 2006), 155.

de su interpretación, la iluminación, el espacio, relaciones escalares... el contexto, para acabar pronto.

En la escultura, todo significa algo *siempre*, aunque no siempre signifique lo mismo. Esta frase presenta el resultado del proyecto de investigación-producción que en este momento tiene usted en sus manos. Cuando se habla de una obra escultórica artística hay un cúmulo de signos, dentro y alrededor de la misma, de los que el espectador puede echar mano a la hora de interpretarla, que no son sólo la forma, el color, el tamaño y la textura. Asociados a la misma pieza y dependiendo de los referentes de los que la persona que la interpreta disponga están su título, la historia del autor, las piezas que éste ha elaborado antes, los textos que se han escrito sobre él y ellas. Alrededor de la pieza están el espacio en la que ésta es contemplada, la cantidad de luz, otras obras que lo acompañan, el color de los muros, las características físicas de la base que la sostiene, la historia del edificio donde se está exhibiendo, el contexto social y político del lugar donde la pieza se muestra, la colección a la que la pieza pertenece, la fecha de creación y de exhibición; además de factores que tienen que ver con el espectador como su edad, formación, historia, humor y sus acompañantes. De entre todos los factores que pudieran influir en la interpretación de la pieza, hay realmente pocos que están bajo el control del artista y, entre ellos, la selección de materiales es uno que puede tener un gran peso en la lectura de una pieza escultórica y que representa una gran oportunidad para establecer relaciones intertextuales y paratextuales con el discurso de la obra. La obra de arte —dice Lotman— “es una estructura compleja de subestructuras recíprocamente intersectadas, con repetidas penetraciones de un mismo elemento en distintos contextos constructivos” Y más tarde agrega: “cuanto mayor es el número de regularidades que se intersectan en un punto estructural dado, tanto más individual parece ese texto”.³

Hay esculturas en las que el material es preponderante en su discurso, hay otras en las que, si se hubiera elegido, un material distinto hubiera dejado inalterado el significado de la pieza. Lo importante, en cualquier caso, es estar consciente como artista/escultor de todos los recursos de los que es posible valer-

³ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética* (México: Porrúa, 2003) 493.

se para estructurar un discurso bajo la forma de obra escultórica, y no dejar la lectura enteramente como responsabilidad del espectador, esperando que éste se vacíe por completo sobre el objeto escultórico y le asigne un significado más o menos azaroso y dubitativo. Ciertamente es que el espectador tiene que hacerse cargo de lo que entiende pero, indudablemente, el artista debe hacerse cargo de lo que dice y de cómo lo dice.

“Cuando el sabio señala la luna, el necio mira al dedo”. Este proverbio —presumiblemente chino— es particularmente cierto cuando nos referimos al material en la escultura. Para entender una pieza, el soporte es un factor determinante debido a aquellas ideas a las que la materia se refiere. Casi nunca nos dice lo mismo, por ejemplo, una escultura de bronce que una de plástico termoformado, incluso si formalmente son iguales, si las hizo el mismo artista y se utilizó el mismo molde. “Al elegir [el escultor] el material que quiere emplear para la forma, ha de respetar sus cualidades inherentes y formales e impregnarlo de su personalidad para transformarlo en algo más que materia.”⁴ La naturaleza del material escultórico seleccionado es parte fundamental de la interpretación que el espectador hace de la obra y —como se menciona antes— es una de las pocas cualidades de una pieza artística sobre la cual el creador tiene absoluto control. En la mayoría de los casos, la selección del momento en el que la pieza va a ser leída, el lugar, la iluminación, o incluso el humor que en el momento de la contemplación tenga el espectador, escapan a las facultades del autor.

*En realidad, no sólo forma y materia, sino sujeto y objeto, exterior e interior se elaboran mutuamente. No sólo la materia sino nuestros deseos y culturas se incorporan a esta dialéctica. Por eso, no podemos considerar la materia como un instrumento sino como una mediación.*⁵

La escultura no habla de forma y materia, sino que se vale de la forma y la materia para hablarnos, a fin de cuentas lo importante no es

⁴ Elena Blanch González, “Espacio”, en *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico* coordinado por Paris Matía (Madrid: Ediciones Akal, 2006), 15.

⁵ Consuelo de la Cuadra, “Forma y materia”, en *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico*, coordinado por Matía, 49.

lo que nos dice, sino la forma en la que lo hace. En palabras de Bill Viola: “La materia *supera* su estricta materialidad sin por ello abandonarla y adquiere el rango de objeto de arte, objeto que deja de ser cerrado y mudo siendo a la vez cerrado y mudo. *Lo material es desenmascarado como apariencia, no como realidad*”.⁶

¿Cuál es la forma en la que asimilamos el significado de una escultura cuando somos espectadores de ésta si “el texto es compacto, cerrado y organizado —dice Genette—, mientras el extratexto [paratexto] es difuso, aparentemente abierto, aparentemente organizado.”⁷ Aparentemente, la única posibilidad parte de un análisis de lo que vemos comenzando por los aspectos más específicos y puntuales de la pieza, a partir de éstos se pueden integrar más y más elementos del contexto en el que el *texto-escultura* se encuentra ubicado, hasta el punto en el que decidamos detenernos, puesto que el contexto y el paratexto son solamente limitados por las dimensiones del propio universo. Una de las claves de este contexto, y un conveniente punto de partida, es el material del que la escultura está constituida. Según Luis Doñate Baréa:

[...] pensar la escultura *no ha de tornarse inevitablemente en una relación de causa-efecto establecida entre sujeto y objeto, ni tampoco en la invención de nuevos modos de hacer, ni siquiera en la creación de propuestas inéditas, sino también en el destino final de todo ello. No es sólo un problema de intertextualidad el que apuntamos, es, asimismo, un problema de contextualidad, en el que cabe analizar los condicionantes sobre las que se desarrolla la práctica del arte [...]*⁸

Como escultor, por otro lado, la selección del material con el que produciremos una escultura nos plantea una coordenada de origen a partir de la cual podemos establecer, si es esa nuestra intención, dentro de qué pará-

⁶ Bill Viola, *Reasons for Knocking at an Empty House. Writings 1973-1994* (Estados Unidos: Robert Violette, The MIT Press y Anthony d'Offay Gallery, 1995), 104.

⁷ Citado en: Beristáin, *Diccionario de retórica y poética* (México: Porrúa, 2003) 206.

⁸ GRUPO DE INVESTIGACIÓN NUEVOS PROCEDIMIENTOS ESCULTÓRICOS. *¿Qué es la escultura, hoy?: 1er Congreso Internacional Nuevos Procedimientos Escultóricos, Valencia 2002: 13, 14 y 15 de Noviembre de 2002* (España: Universidad Politécnica de Valencia, 2003), 102.

metros se ubica la propuesta formal y conceptual que perseguimos mediante el proceso creativo. Ontológica y epistemológicamente, la materia nos provee de un asidero —paradójicamente conceptual— a partir del cual generamos discursos y contenidos.

A decir de Fernando de Laiglesia: “Fabricar, siempre que no sea mera actividad reproductiva o repetitiva, es crear. Fabricar es, entonces, al plantear un problema de manera convincente. Presentar una hipótesis, una pregunta inteligente ante un espectador atento”.⁹ —Tal vez una pregunta retórica—. Probablemente el punto más relevante de la presente investigación sea sugerir que entre las posibilidades metalingüísticas del arte quepa la de proponer códigos nuevos. Si bien en un principio estos códigos no funcionan con una sintaxis clara o definida del todo, y pertenecen a convenciones establecidas entre muy pocas personas —tal vez sólo entre el artista y un único espectador—, se deja vislumbrar la posibilidad de que los códigos propuestos evolucionen y se expandan a convenciones tan amplias como las del lenguaje y que, probablemente, éste haya comenzado —¿por qué no?— como una forma primitiva de arte.

En el caso específico de la obra producida para este proyecto de investigación-producción, el modo en el que nuevos códigos son propuestos no pretende ser un parteagüas en la práctica escultórica ni mucho menos. Como en la mayoría de los objetos artísticos la propuesta consiste en proponer formas de establecer relaciones sintagmáticas entre los diferentes códigos de la escultura (morfológico y cromático e incluso en ocasiones tipográfico), de maneras que no se han explorado con anterioridad. Su finalidad es fundamentalmente servir como ilustración de las ideas que se presentan en este documento, así como demostrar que la escultura artística, al igual que cualquier obra de arte, puede proponer ideas y discursos mucho más complejos de lo que podríamos comunicar con el lenguaje. Sería sencillo decir, por ejemplo: si no tienes un estilo de vida saludable te puede dar diabetes y probablemente eso te cause la muerte. Sin embargo, la pieza *Alfeñiques o máscaras mortuorias* propone un discurso mucho más elaborado en el que se intersectan muchísimas referencias como pueden ser: los antecedentes históricos del azúcar, los conflic-

⁹ GRUPO DE INVESTIGACIÓN [...], *¿Qué es la escultura, hoy?*, 15.

tos entre Oriente y Occidente, la herencia cultural española (que a su vez hereda elementos de otras culturas), costumbres prehispánicas y sincréticas referentes a los rituales y tradiciones del Día de Muertos que además conllevan una pesada carga católica, referentes a la esclavitud que desafortunadamente sigue siendo vigente, códigos sociales de la Europa y América preindustriales e industriales, gastronomía nacional e internacional, la fallida relación progreso-sostenibilidad, costumbres funerarias antiguas y contemporáneas, alusiones a la infancia y la familia, la pandemia de obesidad que es particularmente perniciosa en México y cualquier otra alusión que a un servidor se le escapa pero que algún lector puede sacar a colación puesto que sus referentes personales pueden resultar pertinentes. Esto ocurre con el aparentemente sencillo gesto de utilizar azúcar para retratar a personas que padecen diabetes y otras enfermedades derivadas de la obesidad y rodear esos retratos de flores y hojas del mismo material.

Todo lo anterior es la esencia de la retórica: pensar en el receptor, tratar de comprender el contexto en el que el discurso de la escultura será percibido, meditar en el modo en el que los códigos serán utilizados y propuestos y los signos combinados, seleccionar las formas, elegir los materiales, utilizar las figuras retóricas más adecuadas para expresar las ideas y conceptos que nos interesa comunicar, ensayar las posibles combinaciones de los ejes sintagmáticos y pragmáticos para aspirar a que la pieza en la que trabajamos pueda ser interpretada de un modo que se aproxime al que nos gustaría y a su vez plasmarlo tratando que se parezca a eso que nos imaginamos antes de que adquiriera forma y sustancia.

Pensar en el arte, y específicamente en la escultura, como fenómeno no únicamente similar al lenguaje sino como mensajes que pueden ser leídos y comprendidos del mismo modo que entendemos a los diferentes tipos de textos que podemos interpretar, a su vez, de los más diversos sistemas portadores de significados que encontramos, no sólo culturalmente sino también en la naturaleza, hace posible para el autor/escultor abordar la actividad creadora desde el lugar del orador. Ello no significa que sea necesario imponerse limitaciones creativas o acotar la espontaneidad que pudiera tener el oficio sino que al contrario, permite considerar las infinitas posibilidades

retóricas de la creación artística que es difícil abordar de una forma sistemática y estructurada desde su propia naturaleza innovadora, cambiante y experimental. Por otro lado, acercarnos a la estructuración y comprensión del discurso artístico escultórico desde disciplinas centradas en el lenguaje y los diferentes sistemas de signos nos permiten tener lo mejor de ambos mundos. Podemos echar mano de la precisión de la lengua y la escritura además de los recursos retóricos del lenguaje literario y sus variadas e inmensas posibilidades significativas y semánticas. Y como, dice Beristáin:

Ello no significa que la retórica o el lenguaje figurado no estén presentes en los otros tipos de textos, sino que su presencia en el texto artístico es deliberada, constante y sistemática. Por ello se dice que el texto artístico está sobretrabajado, sobreestructurado, y posee una gran densidad, un exceso de significación.¹⁰ ■

¹⁰ Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*. (México: Porrúa, 2003) 493.

TF

Fuentes de consulta

Fuentes bibliográficas

- Albrecht, Hans Joachim. *Escultura en el Siglo XX / Conciencia del espacio y configuración artística*. Barcelona: Blume, 1981.
- Algara, María del Carmen. *Guía completa de la escultura, técnica y materiales*. España: Blume, 1982.
- Arredondo Mata, Zaira y Jorge Armando Ortega del Campo. *El diseño gráfico y sus interdisciplinas/ Puntos de convergencia entre diseño gráfico y literatura*. Tesis de licenciatura. México: Escuela de diseño de la Universidad de Guanajuato, 2003.
- Baena Paz, Guillermina. *Tesis en 30 días*. México: Editores Mexicanos Unidos, 2011.
- Barthes, Roland. *La retórica de la imagen*. Argentina: Tiempo Contemporáneo, 1972.
- Barthes, Roland. *La aventura semiológica*. España: Paidós, 1997.
- Barthes, Roland. *Mitologías*. México, Siglo XXI, 1999.
- Batteux, Charles. *Les Beaux Arts réduits à un même principe*. Francia: De l'Imprimerie de CH. J. B. Delspine, 1647.
- Beljon, J. *Gramática del arte*. Traducido por Martín Menchú Gómez. Madrid: Celeste Ediciones, 1993.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. México: Porrúa, 2003.
- Biedermann, Hans. *Dictionary of Symbolism, Cultural Icons & the Meanings Behind Them*. Estados Unidos: Meridian, 1994.
- Borja-Villel, Manuel J. *Els Límits del Museu*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1995.
- Borriaud, Nicolas. *Esthetique relationnelle*. Francia: Les presses du réel, 1998.
- Calvino, Italo. *Punto y aparte/Ensayos sobre literatura y sociedad*. Madrid: Siruela, 2013.
- Cámara, F. *Símbolos y signos gráficos: medios para una comunicación universal*. España: Ediciones Don Bosco, 1975.
- Crespo, Horacio. *Historia del azúcar en México*, tomo 11, México: Azúcar S. A., FCE, 1990.
- Dacal, José. *Estética general*. México: Editorial Porrúa, 1990.
- De Alvarado, Marithé. *Arte en pastelería mexicana*. México: Trillas, 1992.
- De Alvarado, Marithé. *Arte mexicano del azúcar enciclopédico ilustrado*. México: Autor, 2012.
- De Buen, Jorge. *Manual de diseño editorial*. México: Santillana, 2000.
- De Holanda, Francisco. *De la pintura antigua/versión castellana de Manuel Denis*. Madrid: Jaime Rates Impresor, 1921: disponible en http://dgb.conaculta.gob.mx/coleccion_sep/libro_pdf/11000026452.pdf
- De la Barreda, Arturo, Kyra Galván, Luis-Martín Lozano, Osvaldo Sánchez y Ercila Maqueo. *Hablando en plata/El Arte como Inversión*. México: Océano, Américo Arte Editores y UBS, 2002.

- De Saussure, Ferdinand. *Curso de lingüística general*. Argentina: Editorial Losada, 1945.
- Del Conde, Teresa. *Historia Mínima del Arte Mexicano en el Siglo XX*. México: Attame, 1994.
- Di Girolamo, Costanzo. *Lingüística y semiótica/La cultura del novecientos*. México: Siglo XXI, 1985.
- Dondis, Donis. *La sintaxis de la imagen*. España: Editorial Gustavo Gili, 1976.
- Eco, Umberto. *Signo*. España: Editorial Labor, 1980.
- Eco, Umberto. *La estructura ausente*. España: Editorial Lumen, 1989.
- Eco, Umberto. *Tratado de semiótica general*. España: Editorial Lumen, 2000.
- Eco, Umberto. *Cómo se hace una tesis*. España: Gedisa, 2001.
- Eco, Umberto. *La definición del Arte*. España: Destino, 2005.
- Esteban Lorente, Juan F., Gonzalo M. Borrás Gualix y María Isabel Álvaro Zamora. *Introducción general al arte: arquitectura, escultura, pintura, artes decorativas*. Colección fundamentos No. 64. Madrid: Ediciones Istmo, 1980.
- Estévez Kubli, Pablo Joaquín. *El ensamblaje escultórico: análisis y tipologías objetuales en el Arte Contemporáneo Mexicano*. México: UNAM, ENAP, 2012.
- Francastel, Galiene y Pierre Francastel. *El retrato*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995.
- Freeland, Cynthia. *Pero ¿esto es arte?/Una introducción a la teoría del arte*. Traducido por María Condor. Madrid: Cátedra, 2006.
- Frutiger, Adrian. *Signos, símbolos, marcas, señales; elementos, morfología, representación, significación*. España: Editorial Gustavo Gili, 1994.
- García Berrio, Antonio y Teresa Hernández Fernández. *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*. España: Editorial Tecnos, 1988.
- Garrido, Felipe. *El buen lector se hace, no nace*. México: Ariel, 2000.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- Genette, Gérard. *Umbrales*. México: Siglo XXI, 2001.
- Givone, Sergio. *Historia de la estética*. Madrid: Tecnos, 1990.
- Giraud, Pierre. *La semántica*. México: FCE, 1982.
- Giraud, Pierre. *La semiología*. México: Siglo XXI, 1987.
- Gómez Redondo, Fernando. *El lenguaje literario. Teoría y práctica*. España: EDAF, 1994.
- Gómez Redondo, Fernando. *La crítica literaria del siglo XX*. España: EDAF, 1996.
- González Ochoa, Cesar. *Función de la teoría en los estudios literarios*. México: UNAM, 1982.
- Grupo de Investigación Nuevos Procedimientos Escultóricos. *¿Qué es la escultura, hoy?: 1er Congreso Internacional Nuevos Procedimientos Escultóricos, Valencia 2002: 13, 14 y 15 de noviembre de 2002*. España: Autor, Universidad Politécnica de Valencia, 2003.
- Guasch, Anna María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. España: Alianza Editorial, 2000.

- Hoving, Thomas. *Arte para dummies*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2001.
- Ibáñez, Berenice. *Manual para la elaboración de tesis*. México: Trillas, 1995.
- Jakobson, Roman. *Ensayos de lingüística general*. Biblioteca breve No. 381. España: Seix Barral, 1975.
- Kandinsky, Vassily. *De lo espiritual en el arte*. México: Ediciones Coyoacán, 2001.
- Kloss Fernández del Castillo, Gerardo. *Entre el diseño y la edición, tradición cultural e innovación tecnológica en el diseño editorial*. México: UAM, 2002.
- Krauss, Rosalind E. *Pasajes de la escultura Moderna*. Traducido por Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Ediciones Akal, 1977.
- Krauss, Rosalind E. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 2002.
- Kristeva, Julia. "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela". *Intertextualité/Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Cuba: UNEAC. Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba, 1997.
- López Austin, Alfredo, Felipe Solís Olguín y Felipe Ehrenberg. *Cuerpo y cosmos/Arte escultórico del México precolombino*. Barcelona: Lunwerg Editores, 2004.
- López Eire, Antonio. *Esencia y objeto de la retórica*. México: UNAM, 1996.
- Lotman, Juri. *Semiótica de la cultura*. España: Cátedra, 1976.
- Lotman, Juri. *La estructura del texto artístico*. México: Siglo XXI, 1980.
- Llovet, Jordi. *Ideología y metodología del diseño*. España: Editorial Gustavo Gili, 1979.
- Maderuelo, Javier. *La pérdida del Pedestal*. Madrid: Cuadernos del Círculo de Bellas Artes, 1994.
- Matía, Paris, Elena Blanch, Consuelo de la Cuadra, Pablo de Arriba, José de las Casas y José Luis Gutiérrez. *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico*, Madrid: Ediciones Akal, 2006.
- Matía, Paris y otros. *Procedimientos y materiales en la obra escultórica*. Madrid: Akal, 2009.
- Mattelart, Armand. *La mundialización de la comunicación*. España: Paidós Comunicación, 1998.
- Mattelart, Armand y Michèle Mattelart. *Historia de las teorías de la comunicación*. España: Paidós Comunicación, 1997.
- McLuhan, Marshall. *La Galaxia Gutenberg*. España: Círculo de Lectores, 1998.
- Mintz, Sidney W. *Dulzura y poder/El lugar del azúcar en la historia moderna*. México: Siglo XXI, 1996.
- Morales, Elia del C. *Antología de textos para taller de experimentación plástica III semestre 2000-1*. México: UAM, 2000.
- Morales, José Ricardo. *Estilo, pintura y palabra. Ensayos de Arte*. España: Cátedra, 1994.
- Moreiro, Julián. *Como leer textos literarios*. España: EDAF, 1996.
- Morris, Charles. *Fundamentos de la teoría de los signos*. España: Paidós Comunicación, 1994.
- Mounin, George. *Introducción a la Semiología*. España: Editorial Anagrama, 1970.

- Muñoz Razo, Carlos. *Cómo elaborar y asesorar una investigación de tesis*. México: Pearson Education, 2011.
- Nietzsche, Friedrich. *Genealogía de la Moral*. España: Editorial Alianza, 2006.
- OCDE. *Estudios económicos de la OCDE México/Enero 2015/Visión general*. Autor, 2015; disponible en <http://www.oecd.org/economy/surveys/Mexico-Overview-2015%20Spanish.pdf>
- OCDE. *Cardiovascular Disease and Diabetes: Policies for Better Health and Quality of Care/June 2015*. Autor, 2015; disponible en <http://www.oecd.org/mexico/Cardiovascular-Disease-and-Diabetes-Policies-for-Better-Health-and-Quality-of-Care-Mexico.pdf>
- Olbricht, Hubert. *Zucker Museum*, Berlín: Druckhaus Hentrich, 1989.
- Orduño Bucio, Rodrigo. *El títere, la escultura en transición*. Tesis de maestría. México: FAD UNAM, 2003.
- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. Madrid: Cátedra, 2002.
- Otones, Cele y Elizabeth Pleck. *Cinderella Dreams: The Allure of the Lavish Wedding*. EE. UU. California Press, 2003.
- Panofsky, Edwin. *Estudios sobre iconología*. España: Editorial Alianza, 1972.
- Péninou, G. *Semiótica de la publicidad*. España: Editorial Gustavo Gili, 1976.
- Pérez Martínez, Herón. *En pos del signo: Introducción a la Semiótica*. México: El Colegio de Michoacán, 1995.
- Phaidon Editores. *30,000 años de arte*. Barcelona: Autor, 2008.
- Pomar, Maria Teresa. *Alfeñique*, México: Conaculta, 2012.
- Prieto Castillo, Daniel. *Elementos para el análisis de mensajes*. México: ILCE, 1982.
- Read, Herbert. *Las raíces el arte. Aspectos sociales del arte en una era industrial*. Buenos Aires: Infinito, 1971.
- Reis, Carlos. *Fundamentos y técnicas del análisis literario*. España: Editorial Gredos, 1985.
- Siebler, Michael. *Arte Griego*. Alemania: Taschen, 2007.
- Scharrer Tamm, Beatriz. *Un dulce ingenio/El azúcar en México*. México: Conaculta, 2010.
- Schimt, Siegfried J. *Teoría del texto*. Madrid: Catedra, 1977.
- Tapia, Alejandro. *De la retórica a la imagen*. México: UAM, 1991.
- Tapia, Alejandro, Antonio Rivera Díaz y otros. *Ensayos de diseño tipográfico en México*. México: Editorial Designio, 2003.
- Thuiller, Jacques. *Teoría general de la Historia del Arte*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Tolstoi, León. *¿Qué es el arte?*, 1898; disponible en http://www.antorcha.net/biblioteca_virtual/filosofia/arte/indice_arte.html

- Tomachevski, Boris. *Teoría de la Literatura*. España: Akal Editor, 1982.
- Torres, F. J. y J. I. González. *Guía básica para hacer trabajos de investigación*. México: ITESM, 1998.
- Toussaint, Florence. *Crítica de la información de masas*. México: ANUIES, 1975.
- Vilchis, Luz del Carmen. *Diseño/Universo de conocimiento/Investigación de proyectos en la comunicación gráfica*. México: UNAM, Centro Juan Acha, 1999.
- Villafañe, Justo. *Introducción a la teoría de la imagen*. España: Editorial Pirámide, 1985.
- Viola, Bill. *Reasons for Knocking at an Empty House. Writings 1973-1994*. Estados Unidos: Robert Violette, The MIT Press y Anthony d'Offay Gallery, 1995.
- Yllera, Alicia. *Estilística, Poética y Semiótica literaria*. España: Alianza Editorial, 1974.

Artículos

-Blanch González, Elena. "Espacio". En *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico*, coordinado por Paris Matía, 7-36. Madrid: Ediciones Akal, 2006.

-De la Cuadra, Consuelo. "Forma y materia". En *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico*, coordinado por Paris Matía, 37-66. Madrid: Ediciones Akal, 2006.

-De Mauleón, Héctor. "El gran olvidado del terremoto del 85", *El Universal.mx* (28 de septiembre de 2011 [citado el 30 de mayo de 2014]): disponible en: <http://www.eluniversal.com.mx/editoriales/54881.html>

-Frank, Priscilla. "Marc Quinn Discusses Self-Portraits Made Of His Own Blood (PHOTOS)". *Huffpost Art & Culture* (6 de agosto de 2012 [citado el 13 de diciembre de 2013]): disponible en http://www.huffingtonpost.com/2012/06/08/marc-quinn_n_1581132.html#s=1072834.

-Mendoza, Paulina. "Creatividad sin límites en *Las buenas intenciones*", *Correo* (21 de febrero de 2014 [citado el 25 de mayo de 2014]): disponible en: <http://www.periodicocorreo.com.mx/cultura/145073-creatividad-sin-limites-en-las-buenas-intenciones.html>

-Roseberry, W. "Balinese cockfights and the seduction of Anthropology". *Social Research* 49(4): 1013-1028, 1982.

-Rubio Domene, Francisco. "El Yeso". *Cuadernos de restauración*, n°6. 2006. 57-68.

-Smith, Roberta. "Sugar? Sure, but salted with meaning". *The New York Times* (11 de mayo de 2014 [citado el 21 de junio de 2014]). Disponible en: http://www.nytimes.com/2014/05/12/arts/design/a-subtlety-or-the-marvelous-sugar-baby-at-the-domino-plant.html?_r=0

-Tellez, Othón. "Tzompantli. La muerte en la obra de Ángela Gurría". *Mexicanísimo* (Sin fecha de publicación [citado el 13 de diciembre de 2013]): disponible en <http://www.mexicanisimo.com.mx/anteriores/no4/arte.html>.

-Viladas, Pilar. "Sugar High". *The New York Magazine* (1 de junio de 2008 [citado el 15 de enero de 2016]): disponible en http://www.nytimes.com/2008/06/01/magazine/01Style-matter-t.html?_r=1.

-Voon, Claire. "How Are They Keeping Rats Off Kara Walker's Sugar Sculptures?" *Hyperallergic* (10 de junio de 2014 [citado el 23 de junio de 2014]): disponible en: <http://hyperallergic.com/130365/how-are-they-keeping-rats-off-kara-walkers-sugar-sculptures/>

-Roseberry, W. "Balinese cockfights and the seduction of Anthropology". *Social Research* 49(4): 1013-1028, 1982.