



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

**TIERRA EN MOVIMIENTO,
ALTERNATIVAS PLÁSTICAS Y VISUALES EN BARRO**

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN ARTES VISUALES

PRESENTA:
Elena Somonte González

DIRECTORA DE TESIS:
Mtra. María del Rosario Guillermo Aguilar (FAD)

SINODALES:
Mtro. Margarito Leyva Reyes (FAD)
Dr. Horacio Castrejón Galván (FAD)
Mtra. María del Carmen Rossette Ramírez (FAD)
Dra. María Tania de León Yong (FAD)

Ciudad de México, abril 2018.



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.

A mi madre, a quien agradezco profundamente haberme formado como lo hizo, y con quien me hubiese encantado compartir este otro importante ciclo de mi vida.

Agradezco a:

La UNAM, por ofrecer tantas oportunidades extraordinarias y permitirme aprovecharlas.

Al Posgrado en Artes y Diseño, por aceptarme y por facilitarme el vivir esta experiencia.

A la FAD y a la ENAP, por concederme el privilegio de pertenecer a la comunidad estudiantil y a la planta docente, siendo ambas lo que ha marcado mi trayectoria profesional.

A mi querida tutora y directora de tesis Rosario Guillermo, por ser alguien imprescindible desde mi juventud y hasta la fecha, aportando con su conocimiento a esta investigación mientras me ha acompañado por este camino con cariño, paciencia y tolerancia.

A mis sinodales Carmen Rossette, Tania de León, Margarito Leyva y Horacio Castrejón, estimados compañeros de quienes valoro la enriquecedora contribución de sus puntuales opiniones, comentarios y sugerencias, vertidas a lo largo del proceso de desarrollo de la investigación.

A quienes, del Posgrado en C.U. y en la Academia de San Carlos, me explicaron y guiaron con paciencia y profesionalismo, para continuar adelante, realizar los trámites y lograr graduarme.

A mis alumnos, por haberme enseñado tanto a lo largo de todos estos años y, a los que utilicé de ejemplo para cierto inciso de la tesis.

A mis amigos escultores, ceramistas, artistas que han tocado el barro y que, sin la generosa aportación de sus relatos, experiencia y obra, esta tesis no sería lo que es.

Agradezco de todo corazón:

A Pablo, porque sin él en mi vida no hubiesen sido posible la mayoría de los sucesos, pero específicamente, la narración de esta investigación. Reconozco su apoyo surgido del amoroso esfuerzo por entender lo que implicó estudiar el posgrado y desarrollar una investigación.

A Emilia, por ser la mejor y la más dedicada correctora de estilo que exista, pero, sobre todo por ser mi compañera solidaria, con quien compartí las alegrías y angustias de este proceso, recibiendo su apoyo y amor incondicional en todo momento.

A Nicolás, por su enorme generosidad, creatividad, sensibilidad y entrega en todos los escenarios en los que aparecemos juntos en la vida en general y en este ciclo en particular, conformando felizmente el gran equipo que somos.

A Ene, por su eficacia al diseñar con tal dedicación esta tesis.

A Alesita (Mónica Alejandra Galván), por creer en mí, acompañarme en todo momento e impulsarme con tanto afecto por este camino del estudio.

ÍNDICE

PREFACIO	8
INTRODUCCIÓN	10
CAPÍTULO I: INMOVILIDAD Y MOVILIDAD EN LA ESCULTURA	12
1.1 Apuntes sobre Escultura	13
1.1.1 Breve indagación del devenir escultórico. Ubicando a México en el siglo XX	18
1.1.2 El manejo del espacio en la escultura	28
1.2 La pérdida del pedestal.....	31
1.2.1 Desarrollo de una teoría escultórica desde el hacer.....	35
CAPÍTULO II: SINTIENDO Y MIRANDO.....	39
2.1 El barro y la intuición.....	40
2.1.1 Experiencia táctil que fomenta la creatividad.....	45
2.1.2 Uso contemporáneo del barro como medio alternativo.....	54
2.2 La animación, inquietud de observar objetos en movimiento.....	71
2.2.1 La tecnología estimula nuevos registros de la imagen.....	76

CAPITULO III: EXPLORACIÓN TÁCTIL-DIGITAL.....	90
3.1 Antecedentes de este proyecto de investigación.....	93
3.2 Buscando alternativas plásticas y visuales con barro.....	103
3.2.1 Proceso de las piezas y argumento reflexivo.....	104
3.3 Tierra en movimiento. Animando la materia.....	122
3.3.1 Reflexiones sobre el movimiento y la estaticidad	127
CONCLUSIONES.....	128
FUENTES DE INVESTIGACIÓN.....	132
LISTADO DE IMÁGENES.....	136

PREFACIO

El texto que a continuación presento es resultado de los estudios de maestría en Artes Visuales con orientación en Escultura que realicé. Durante este tiempo, he tenido la posibilidad de construir una investigación teórica-práctica cimentada en los más de 30 años en los que he estado dedicada a la docencia y como confidente del barro. La experiencia de regresar a las aulas, no como profesora, sino como alumna, me otorgó la oportunidad de hacer un análisis detallado de mi proceso creativo, algo que entendía a partir del hacer, pero que se nutrió considerablemente gracias al apoyo recibido durante el desarrollo de mi peculiar búsqueda.

Los conceptos que hasta ahora he manejado han sido generados desde el uso directo del material, al construir la obra y al transmitir mi experiencia docente-profesional. Esto se ha complementado con la oportunidad de dedicar tiempo específico a desarrollar un trabajo de investigación con rigor y entusiasmo, abriendo una nueva vereda dentro de mi trayecto sensitivo, así, el encuentro de referencias que tiene relación con mis intenciones artísticas me acercó a teóricos, escultores, animadores y agentes de otras disciplinas, lo que ha generado un diálogo abierto, sustentando este recorrido intuitivo. *Tierra en movimiento, alternativas plásticas y visuales en barro* es una manera de compartir mis vivencias, pensamiento, método y procesos, esperando que sirva en algún momento para aquel interesado en trazar un recorrido por sus procesos, con el fin de entender y disfrutar su propio trayecto. Este texto es una narración conformada de recuerdos, aludiendo al barro y al disfrute de hacer lo que he hecho y lo que felizmente, sigo haciendo.

Debo un especial reconocimiento al Posgrado, a los maestros, compañeros y situaciones que me han guiado a la reflexión, por darme la oportunidad de llevar a cabo una exploración sobre mi quehacer a partir de evocar el pasado, comprendiendo qué es lo que me constituye. Considero que somos producto de las vivencias: de lo que vemos, del entorno y de la manera en cómo nos relacionamos con éste y con los demás. Influidos por nuestra formación, lo que determina en gran medida nuestras acciones, sentimientos y pensamiento.

Las presentes cavilaciones me llevan a darle sentido a lo que he dedicado la mayor parte de mi existencia: construir y expresarme con el barro. El ejercicio de análisis implicado en una investigación de maestría me ha hecho cobrar conciencia de la experiencia que el tiempo me ha brindado, tanto en la práctica artística al llevar mis procesos creativos a la materia y a los demás, como profesora. Las inquietudes y los procesos realizados han ampliado las acciones escultóricas, desarrollando en las piezas otros lenguajes que se ven correspondidos con la animación; vinculación que no es azarosa, sino una consecuencia natural de mis vivencias, reflejándose en mi desarrollo personal y en mi quehacer artístico.

Así pues, por medio de relatos e imágenes, traigo a cuenta la memoria, haciendo una relación entre las disciplinas y los materiales que me representan y que han sido indicadores de los temas que componen esta investigación.



1. *El tiempo se me va de las manos*, Elena Somonte (1998) Escultura en cerámica

INTRODUCCIÓN

La presente tesis busca, desde la estaticidad de la escultura, encontrar otras alternativas plásticas y visuales por medio del barro, hablando a partir de la experiencia personal, como productora y como docente, por lo que se consideró propicio basarla en el devenir particular. Dicha búsqueda encontró salida en el movimiento, del ya de por sí maleable material, a través de la animación.

Esta investigación está dividida en tres capítulos, sustentados, además de en los recuerdos de vivencias, primordialmente en los siguientes autores con quienes comparto ideas y conceptos: Javier Maderuelo, José Luis Brea, Gastón Bachelard y Jan Svankmajer. El trabajo se realizó a partir de una exploración por el recorrido que han llevado ciertas disciplinas a través de la historia, así como en la indagación del barro, como eje medular del presente estudio, mencionando artistas referentes de imprescindible importancia en los temas que ocupan esta investigación, la que concluye finalmente, en la producción personal plástica y visual.

El primero de los capítulos: *Inmovilidad y movilidad en la escultura* está apoyado en un marco histórico, así como en uno teórico para sustentar distintos aspectos de la escultura y lo que a ésta le confiere, como lo es: el espacio; los cambios que ha habido en la concepción del mismo y en el devenir de esta disciplina a lo largo del tiempo, ubicándola a partir del siglo XX en México. También se habla de las maneras de concebir la escultura, de construirla y de apreciarla, a través de los sentidos y con la ayuda de materiales, enlazándolo con mi concepción de lo que implica el trabajo de taller como docente.

Sintiendo y mirando es el título del Capítulo II, apartado dedicado al barro: material de por sí alternativo, cargado de simbolismo que trae consigo la memoria colectiva y la individual. Sensaciones que se comprenden y comparten, de viva voz, con algunos profundos conocedores de este material. La arcilla evoca historias antiguas y recientes, debido a que acompaña al planeta desde su formación, al ser humano desde las primeras expresiones y a mí, desde mi primera infancia. En este capítulo se presentan distintos artistas con propositivas maneras de usarlo, aprovechando los diversos momentos de la materia y del

proceso creativo, y está dedicado también a la animación, práctica artística que surge de otras disciplinas e inicia a principios del siglo XX, pero debido al interés del ser humano por representar el movimiento, sus antecedentes se presumen de mucho tiempo atrás.

En el tercero y último de los capítulos: *Exploración táctil-digital*, está expuesta mi manera de construir, tanto las ideas como la obra, partiendo de los antecedentes a este proyecto de investigación-producción, además de la preocupación por ciertos temas, la forma de abordarlos conceptual y formalmente, y el interés por la materialidad y los procesos creativos, donde, a través de la guía del barro se fueron desarrollando las animaciones, con el fin de mover la tierra como un encuentro final de las prácticas alternativas que desde hace tiempo buscaba.

CAPÍTULO I: INMOVILIDAD Y MOVILIDAD EN LA ESCULTURA

Poco después de acabar la preparatoria, con 18 años de edad, tenía claro que quería estudiar Artes, la impaciencia se apoderó de mí. Quería iniciar a la brevedad, no podía esperar a que se abriera la convocatoria de nuevo ingreso a la entonces Escuela Nacional de Artes Plásticas; aún faltaba tiempo para los registros y papeleos previos al nuevo curso. Con el ánimo de anticipar mi experiencia como estudiante de arte decidí meterme de oyente en dos talleres que marcaron mi vida: dibujo con Aceves Navarro y escultura en cerámica con Gerda Gruber y un poco después, con Rosario Guillermo, como profesora adjunta de Gerda.

Las clases de dibujo eran una gozada. El tiempo transcurría sin darse cuenta. Nosotros, con una especial soltura y concentración, experimentábamos con manchas, volúmenes y sombras sobre el papel, mientras el denso humo del cigarro de la mayoría de los que ahí apiñonados estábamos, envolvía las poses o los movimientos de Eme¹; a quien descubríamos con nuestros trazos.

Mientras tanto, en el taller de escultura en cerámica, trabajábamos codo con codo en un espacio mínimo, en el cual Gerda continuaba preparando al activo grupo de escultores ceramistas provenientes de la Academia de San Carlos y a quienes ingresamos ya en Xochimilco. Fue ahí donde la compenetración me agarró con las manos en la masa. Estuvimos poco tiempo en ese espacio². El taller de cerámica se mudó al que desde entonces funciona como tal, el Taller 111. Éste se encontraba en la parte final de la escuela, marcando su límite, hasta ahí llegaba la construcción de la ENAP en 1982. ¿Sería premonitorio? ¿La cerámica, o sea, el barro era el contorno de mi desarrollo profesional? En tal momento sentí que no tenía caso seguir buscando; ese era -y ha sido desde siempre-, mi material.

Comprendí la inmovilidad y la movilidad a partir de mi intimidad con la escultura cerámica, como lo veo, estas cualidades pueden integrarse al panorama de experiencia-memoria que comparto. Arnheim aborda

¹ Eme fue la voluptuosa y extraordinaria modelo de siempre, de Gilberto Aceves Navarro, en sus clases de dibujo en la ENAP. Por lo menos de 1981 al 83.

² Al dejar dicho espacio, ese dio lugar al taller de producción de grabado, Carlos Olachea.

el tema del movimiento en su libro *Arte y percepción visual* (1984) haciendo la siguiente reflexión:

Distinguimos entre cosas y sucesos, inmovilidad y movilidad, tiempo y atemporalidad, ser y devenir. Estas distinciones son cruciales para todo arte visual, pero su significado dista mucho de ser obvio. Decimos que el aeropuerto es una cosa, pero la llegada de un avión es un suceso. Los sucesos son casi siempre actividades de las cosas. (p.409)

Coincido con él, haber elegido la escultura como disciplina es una cosa, el encontrarme con el barro como elemento de expresión fue el suceso que ha perdurado, desarrollando a su vez otros, como esta investigación.

1.1 Apuntes sobre Escultura

El arte siempre estuvo presente en casa, mis padres nos inculcaron el gusto por observar y hacer objetos. Desde temprana edad tuve aproximaciones con diferentes disciplinas artísticas asistiendo a unas clases de arte muy completas, con Silvia H. González, artista plástica y excelente profesora. La tarde de los viernes estaba reservada para vivir esa práctica que tanto me llenaba; mis hermanos, que se llevan poca diferencia de edad iban en un horario y yo, en otro. Experimentábamos con las disciplinas y materiales que nos ofrecía Silvia, complementando la parte práctica con sesiones donde presentaba al grupo diapositivas, mientras nos hablaba del autor, de la época o del estilo que refirieran estas imágenes que proyectaba, último viernes de cada mes. Además de preparar una magna exposición cada dos años, con nuestras obras, mismas que ella seleccionaba³.

Mis primeros acercamientos al arte fueron así, a los cuatro años. En la adolescencia dejé las clases con Silvia, pero la semilla del arte ya había germinado, el ánimo por seguir trabajando con la materia seguía presente y derivó en mi predilección hacia la escultura, no titubeé en manifestarme a través de la cerámica, atesorando el proceso que la compone.

³ Hoy en día diríamos que Silvia era la curadora.



Modelar con arcilla y petrificar esa forma, ofreció una comprensión contundente de las posibilidades que aguardaban en este elemento, que parecía tan simple.



2. *Elefante con pájaro encima*, Elena Somonte
(1967) Figurilla cerámica

Mi continuo proceso de producción hizo cotidiano entender las cualidades particulares del barro, distintas a las de otros materiales comúnmente empleados para la práctica de la escultura, trabajar con arcilla es diferente al acto de tallar en madera o cincelar la piedra, porque aquí la cercanía es total, empezando desde su preparación, donde se establece una proximidad incomparable, “antes de usarla, la pasta debe hallarse en estado plástico, es decir en condiciones adecuadas para trabajar. [...] siempre deberá amasarse prolongadamente hasta que resulte agradable el tenerla entre las manos”. (Fernández Chiti, 1994, p.49)

Más de 30 años de trabajar escultura en cerámica, estableció una compenetración indisoluble de mi percepción entre imagen-materia, la cual, entendía por medio de la práctica escultórica y que reafirmé al leer *Las tres eras de la imagen* (2010) de Brea donde se desarrolla claramente el binomio, expresando lo siguiente:

[...] la imagen producida como <<inscrita>> en su soporte, soldada a él. Indisolublemente apegada a su forma materializada, bajo este régimen técnico la imagen tiene que ocurrir sustanciada en objeto -cuadro, grabado, dibujo, bajorrelieve, escultura- del que resulta inseparable, en el que se encuentra incrustada, sin el cual no puede darse. La imagen-materia es una imagen <<encarnada>>, digamos que para la eternidad -o cuando menos, <<para la duración>>-. (p.11)

Dicha categorización de la imagen-materia, permite intuir que la “eternidad” a la que se refiere Brea, depende de cómo y en qué esté realizado el objeto, es decir, la materia con la que está construida la obra.



3. Figura masculina sedente con decoración polícroma (200-900 d.C.) Nayarit

Así, el soporte da permanencia y fijación, suspende el tiempo, para contarnos una misma historia. La contundencia al verla y encontrarnos con los detalles que fueron elaborados en otros tiempos diferentes al nuestro nos permite generar un momento atemporal, sin reemplazar o modificar la intención primaria de esa presencia material. “Las culturas más primitivas encontraron en ella (en la escultura) una forma de explicarse y representar su entorno, ubicándose de paso en un universo de tres dimensiones” (Aceves, 2000, p.19); y yo encontraba en esta cualidad espacial, el catalizador para decidir continuar mis exploraciones matéricas, con el barro como guía.



Entré como alumna regular a la ENAP en el año de 1982, sumergida en la sinergia de las ganas por experimentar y expresar mi propio imaginario, construía piezas como una necesidad casi fisiológica por concretar las formas que habitaban en mi interior. De repente, el taller se llenó de mi obra; parecía que era el momento indicado para enseñarla a los demás. Esto sucedía en una época en que, en la Ciudad de México, surgieron varios espacios alternativos donde se discutía sobre arte, abriendo lugar a nuevas propuestas. Eloy Tarcisio y Guillermo Santamarina, alias “El TinLarín”, hicieron del departamento de Eloy, un espacio de exposiciones, ubicado en un edificio de la calle Licenciado Primo Verdad ubicada en el Centro Histórico de la Ciudad de México. Este lugar se volvió espacio de encuentro por gente próxima al arte, como: el mismo Eloy, María Guerra, Dominique Liquoise, Dominique Legrand, Mario Rangel Faz, Carlos Somonte y Vicente Rojo Cama⁴, en el que se generaba un ambiente singular donde la escultura dialogaba con la poesía, la fotografía, la danza y el teatro, entre otros. Éste era un grupo inquieto en indagar las posibilidades expresivas más allá de la técnica de cada disciplina; la estimulación generada entre charlas, exposiciones y reuniones reafirmaron que el barro era más que escultura para mí.

Eloy, al ver parte de la producción que había generado en la ENAP, me invitó a hacer mi primera exposición individual en su espacio, advirtiéndome que el sitio no tenía la infraestructura adecuada para exponer escultura, por lo que recurrí a María Maldonado para pedirle en calidad de préstamo, unas bases, ya que, en ese tiempo había adquirido recientemente la KIN, galería que despuntaba con fuerza⁵.

Sin entender bien por qué, María quería ver mis piezas antes de darme las bases; situación que me llenaba de nervios, porque –en ese entonces, María- era una mujer seca y severa. Nos dimos cita en la ENAP. Al contarles a mis compañeros sobre la visita, generosamente me ayudaron forrando las mesas y los caballetes con papel, para disponer sobre éstos la obra, adaptando el taller como espacio de exposición.

⁴ Varios de ellos, conformaban el colectivo Atte. La Dirección.

⁵ Pequeño y acogedor espacio que se encontraba, en aquel momento, en la calle de Amargura, en San Jacinto.



4. *Bañista desnuda*, Elena Somonte (1984)
Escultura en cerámica

A María le gustaron de tal manera mis piezas que me propuso exponer en la KIN, pero con la condición de que no las presentara en ningún otro sitio, asegurándome difusión y venta. Tuve muchas dudas y se lo planteé a Eloy para conocer su opinión, quien, sin pensarlo dos veces, me recomendó aceptar lo que María me proponía. De esta manera tuve mi primera exhibición individual, conformada por alrededor de cuarenta esculturas, resultado de más de tres años de riguroso trabajo. Éxito rotundo: muestra con casa llena y venta total de la obra, el mero día de la inauguración.

Esa noche, nos fuimos montón de amigos y familia a festejar a casa, nomás llegar me entró un profundo sentimiento, desbordándome en llanto que duró largo rato. En ese momento me era difícil ponerlo en palabras. Pero lo fui entendiendo, me invadía una gran tristeza por desprenderme de todas esas formas diversas, llenas de historia y de color, las cuales sentía que había parido, después de tanto tiempo, de tanta entrega y que, de un momento a otro, se me iban, dejándome un enorme hueco.

Me fui inmiscuyendo en la escultura casi sin darme cuenta. Cada experiencia por mínima que fuera, me



aportaba la sorpresa necesaria y la certeza de haber elegido correctamente esta disciplina, de entre las demás.

1.1.1 Breve indagación del acontecer escultórico. Ubicando a México a partir del siglo XX

Para hablar de nuestro devenir escultórico es obligado remontarse a la época precolombina. Para ello, las exploraciones y análisis de investigadores como Paul Westheim, Jorge Alberto Manrique o Justino Fernández por mencionar algunos, nos ofrecen herramientas para poder argumentar que nuestros antepasados productores, elaboraban sus piezas con la intención más próxima de "reconocer la concepción del mundo y las intenciones creadoras". (Westheim, 1980, p.16)



5. Primera pieza de la Colección Stavenhagen⁶
Material lítico tallado

A nuestros antepasados les regía su cosmovisión y politeísmo, de esta manera los objetos construidos estaban dedicados a los múltiples dioses que veneraban; creadores de cada elemento de la naturaleza.

⁶ La Colección Stavenhagen es un extraordinario y vasto conjunto de piezas precolombinas, conformado desde una estética personal y un visible interés por admirar las expresivas representaciones de la vida cotidiana de aquel entonces. Dichas piezas fueron recolectadas por Kurt y Lore Stavenhagen, (alemanes que migran a México tras la persecución judía) y cuidadosamente resguardadas por su hijo Rodolfo Stavenhagen, (Sociólogo y defensor indigenista) y por sus familiares, quienes la donaron al Centro Cultural Universitario Tlatelolco de la UNAM, en 2011.

Tras la llegada europea al continente americano se sincretizaron todos los aspectos de la vida diaria, incluidas las expresiones plásticas, dando un giro total en la concepción, la manera de construir y en la elección de los materiales a utilizar. Todo se reorganizó a partir de emular la enseñanza occidental. Dice Rosario Guillermo, en su *Breve introducción a la Historia de la escultura en cerámica en México* (2010):

El celo evangelizador de los frailes y sacerdotes católicos los lleva a reprimir la elaboración de imágenes de las antiguas deidades indígenas, especialmente las realizadas en el material más recurrido: el del barro. A causa de ello, el clero se dedicó a dirigir la espiritualidad indígena [...] hacia una nueva religión, en la cual, además, las imágenes se elaboraban con “materiales nobles”, como mármol, bronce, oro. La prohibición indígena de elaborar imágenes religiosas en barro [...] hizo languidecer la tradición cultural de representar vivencias cotidianas y religiosas a través de objetos y figuras en arcilla. (p.15 y16)

Así, la elaboración de piezas que hasta entonces cumplía la función de dar cuerpo a los dioses que adoraban, viró hacia la estética impuesta por la colonia española, cuando el quehacer artístico se fundamentó en los estatutos desarrollados en la Real Academia de San Carlos (de las Nobles Artes de la Nueva España fundada en el año de 1781), los cuales estaban a su vez, elaborados y aprobados, por la Real Academia de San Fernando en Madrid, donde, en el caso de la escultura, seguían los preceptos concebidos para elaborar formas clásicas, utilizando materiales nobles, para dar permanencia a las formas. El peso matérico guiaba la agobiante búsqueda por la excelencia escultórica, ocasionando la anulación de posibles exploraciones creativas.

Los escultores europeos promovían una enseñanza basada en el rigor disciplinar, “no sorprende que profesores académicos se sintieran obligados a impulsar a los jóvenes alumnos al estudio diligente de las obras maestras del pasado”. (Gombrich, 2012, p.480)

El principal anhelo era acercarse a la perfección, emulando los cánones estéticos surgidos en Egipto o Grecia desde una percepción hierática e inmóvil. Pensar en la estaticidad de la escultura, da la oportunidad de retomar el binomio imagen-materia evocado por Brea. Las esculturas vienen del pasado cargadas de



memoria, generando una especie de tiempo estático. Debido a que las piezas funcionan como contenedores de información y de memoria, la contundencia matérica determinó su condición representativa. Se comprende que, a partir de la utilización de materiales perdurables que dieran forma a esas imágenes-materia, ha sido posible trascender en el tiempo, heredando todo lo que compone a esa imagen, forma u objeto, generando reflexiones que permiten el continuo desarrollo de esta disciplina.

Es parte de la condición humana desear permanecer en el tiempo y una manera de hacerlo es a través de las imágenes, esto se practica desde épocas remotas ya que, gracias al uso de los materiales estables utilizados para expresar idearios sensibles, hemos podido reconocernos y entender el pasado. Actualmente se sigue indagando en otros recursos con los que la obra pueda permanecer o disfrutarse, aunque la pieza en sí no esté frente al espectador o no exista ya, como es el caso de la inclusión de herramientas tecnológicas para hacer registros de obras efímeras.

A finales de 1800 la escultura dio giros de extrema importancia, inquietudes presentes en las exploraciones materiales y conceptuales que han consolidado la construcción del pensamiento contemporáneo. Uno de los grandes aportes de la escultura del siglo XX, fue el cuestionamiento del artista a las intenciones de la disciplina, logrando que la representación mimética, tan arraigada del pasado, dejara de ser prioridad, recurriendo a otros procesos y a otras formas de presentación. La búsqueda de permanencia del objeto dejó de ser únicamente matérica, el artista la encontró en lo sensitivo y en lo reflexivo.

El hecho de que la escultura hiciera reflexiones más allá de la materia logró iniciar un diálogo entre la pieza, el escultor y el espectador en varios niveles, estimulados por los sentidos. El olfato, el gusto y el oído participan en la escultura, pero de primera intención, tenemos la vista y el tacto. El tacto hace un recorrido por el objeto, el cual se mueve entre el exterior de lo que toca y el interior de lo que siente, despertando y/o depositándose en la imaginación. La vista, "cubre" al objeto en su totalidad a través de la mirada, recurriendo al conocimiento y al reconocimiento, a través de la razón. Mientras el tacto interpreta lo que siente, la vista confirma lo que ve.

Para tratar de comprender el acercamiento visual con la escultura, podemos hablar de los distintos tipos de visión: ver, observar, mirar y contemplar, aunque parezcan sinónimos, no lo son. Hacer esta diferenciación ayuda a considerar las capacidades evocativas del proceso creativo o conceptual, desde el hacer escultura. A grandes rasgos plantearé aquí las diferencias, las cuales expone muy claramente Fernando Zamora en su *Filosofía de la imagen* (2008):

- **Visión:** Es uno de los cinco sentidos. El que ve, únicamente capta o recibe las imágenes; no hay interpretación, pensamiento o emociones que involucren a este acto. Para un ser que comienza a ver, la imagen que ve se convierte en espejo de quien le mira.
- **Observación:** Con el fin de analizar o estudiar lo observado, el sujeto tiene un total desapego con relación a lo que observa. Actúa con la distancia con la que lo haría un científico y generalmente utiliza diferentes herramientas, ya sean objetos o elementos teóricos, para apoyar su observación.
- **Mirada:** *Al mirar hay un acto de involucramiento y de interpretación de lo que se está mirando. [...] la mirada es por definición intencionada. [...] la mirada es la visión más la intención, el interés y la interpretación. Un ojo electrónico ve; un ojo humano, aunque sea miope, mira.*
- **Contemplación:** En la contemplación no se necesita el apoyo del conocimiento, ni de la imaginación, ni de la interpretación. En este acto, no hay distancia entre lo que se contempla y quien lo contempla. El sujeto se amalgama con la imagen y se vuelven uno sólo. *Él, el contemplador [...] <<ve con los ojos del alma>>, cierra los ojos para contemplar con mayor intensidad, y puede incluso quedarse ciego con esa finalidad.* (p.250)

Dentro del Arte Moderno de principios del siglo XX, las artes plásticas aceleraron su constante transformación hacia la búsqueda de experiencias creativas, abordando en la práctica, nuevas problemáticas sobre el espacio y referenciando materiales antiguos e integrando la experimentación con otros. El desarrollo técnico y conceptual de nuevas disciplinas, puso de manifiesto el cruce entre unas y otras (tradicionales y



experimentales). Estas transformaciones alimentaron los posicionamientos creativos del siglo XX, logrando con su inercia el acercamiento a la tecnología, abriendo espacios de exploración y diálogo, extendiéndose por occidente y llegando a América.

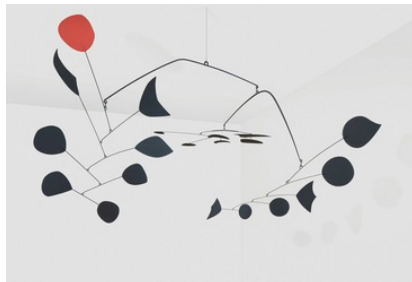
La pintura y la escultura se volvieron fenómenos paralelos que se expresaron de manera original, sintetizando y abstrayendo la representación formal, a través de distintos procesos artísticos. Aprovechando las aportaciones geométricas del cubismo, tres escultores contribuyeron a la creación de nuevas formas: Brancusi, Julio González y Gargallo, ofreciendo posibilidades artísticas que beneficiarían al lenguaje de toda una generación.

La necesidad de proponer al espectador nuevas maneras de ver y sentir la escultura ha conducido a generar un interés por el fenómeno de la <<presentación>> en detrimento de la <<representación>>, y a provocar un deslizamiento de la estética de la creación hacia una estética de la recepción, en la que se pretende del espectador una predisposición más activa que la mera contemplación distante de la obra.
(Maderuelo, 2010, p.81)

En el surrealismo, ya fueran escultores o pintores, el arte se apropió de otros problemas, como la propuesta de cambio en cuanto al acercamiento del espectador a la obra, lo cual, aunque había sido publicado por Hildebrand en su texto a finales del siglo XIX, era por fin aplicado por los artistas, de manera consciente en sus piezas, contrastando con la actitud pasiva de contemplación que existía por parte del público hasta entonces. Estas ideas y procesos llegaban, desde Europa, por diferentes medios a México, donde el surrealismo tuvo una especial acogida, en el que se exploró el uso de elementos comunes o cotidianos, aplicándose a las distintas disciplinas plásticas y visuales, generando objetos con un estilo fantástico u onírico.

La escultura, importada de Europa o Estados Unidos tras las vanguardias, revisaba los valores que hasta entonces la conformaban. Todas estas convenciones fueron trastocadas, lo que trajo consigo grandes modificaciones. Un ejemplo contundente es la obra del escultor americano Alexander Calder, en los años

veinte, inspirado en la obra pictórica de Miró y Mondrian. Calder generó la escultura cinética y espacial con sus móviles y estables. Plasmando los elementos de sus referentes a través de su particular visión, en formas materializadas con lámina y alambre, ofreciendo un innovador concepto formal y de contenido, volviéndose inspiración para otros artistas y otras corrientes que surgen décadas más tarde. Cada una de sus piezas es un reto de ritmo y equilibrio, donde el movimiento, ya sea del espectador alrededor de la misma o de las piezas en sí, es el factor básico de la obra.



6. *Triumphant Red*, Alexander Calder
(1959-1965) Ensamble de lámina, varilla y pintura

Durante la década de los treinta algunos escultores en Europa experimentaron con el uso de materiales, la construcción y el ensamblaje fueron técnicas que se posicionaron en el tratamiento de la escultura, dando como resultado nuevos lenguajes que tendían hacia la geometrización y quienes siguieron trabajando con materiales tradicionales hicieron de igual manera otro tipo de modificaciones importantes: deformaron la figura, la segmentaron y horadaron. Es así como todos ellos otorgaron al vacío o al hueco una parte imprescindible del todo. La escultura convirtió su espacio interior y el espacio circundante como parte de sí misma, conceptualizándolo e integrándolo como un material más con el cual trabajar, ya que ocupó todo lo que de ella se percibía; los reflejos y las sombras que ésta emitía se volvieron suyos, ampliando y modificando la obra, según el punto de vista o el ángulo del observador. Esta búsqueda generó en el artista un interés por conocer los oficios que le sirvieran para desarrollar y construir él mismo sus ideas, dando como resultado piezas expresionistas de variados formatos. Esculturas de acción donde la técnica,



la herramienta y el gesto del autor quedaron impresos. Como máximos exponentes encontramos a Julio González, Eduardo Chillida, Henry Moore y Jorge Oteiza.



7. *Consejo al espacio V*, Eduardo Chillida
(1993) Acero

Los acontecimientos artísticos surgían a partir del anterior, sin importar geografías, se daban puntos de encuentro que alimentaban la energía creativa. En México prevalecía el trabajo individual de muralistas yescultores como: Francisco Zúñiga, Ángela Gurría, Luis Nishizawa, González Camarena, Germán Cueto, Luis Ortiz Monasterio y Chávez Morado, por mencionar algunos; quienes basaban el contenido de su obra en el reflejo de la problemática social y política que se vivía en el país, desde la Revolución.



8. *Río Papaloapan*, Ángela Gurría
(1970) Hierro esmaltado

Dentro de los artistas que se fueron posicionando en la segunda mitad del siglo XX, encontramos a: Mérida, Goeritz y Gerzso, quienes utilizaron la abstracción y la geometrización de la forma, en contraposición a la temática, como crítica a la academia y al nacionalismo representado en el arte desde los años veinte. Dentro de sus propuestas plásticas, encontramos el considerable aumento del formato en la escultura sacándola al espacio público, con lo que hicieron visible su innovador estilo de producción. Con ello lograron hacer escultura arquitectónica o arquitectura escultórica geométrica y/o abstracta, cuando hasta ese momento sólo eran representados en el espacio público, héroes patrios o alusiones a formas prehispánicas.

Apoyados e influenciados por los artistas geómetras antes mencionados, los jóvenes, prolíficos productores de ese momento, tanto mexicanos como extranjeros que radicaban en el país, modificaron su lenguaje y estilo oponiéndose al sistema a través de su arte, capturando la atención del público y de los críticos, ganando terreno rápidamente y representando así, al arte mexicano de esa época. A esta nueva generación estando ya constituida, se le dio el nombre de "Ruptura". Dicho grupo estuvo conformado por el mismo Mathias Goertiz y por: Helen Escobedo, Lilia Carrillo, Beatriz Zamora, Manuel Felguérez, Juan Soriano, Fernando García Ponce, Vlady, Federico Silva, Hersúa, Vicente Rojo, Roger von Gunten, José Luis Cuevas, Gabriel Ramírez y Alberto Gironella, entre otros varios. Encontramos además, otro imprescindible referente: Gilberto Aceves Navarro, quien, aunque no pertenecía al grupo de Ruptura, era de la misma generación. A todos ellos les unía el innovador estilo de su obra, caracterizada por una gran síntesis formal, ya fuera figurativo abstracto, geométrico, o puramente abstracto.

La obra geométrica y abstracta que va de los 50 a los 70 en México, es heredada de la estética europea de la Bauhaus, del expresionismo americano y fincada en algunos casos, en las formas geométricas mesoamericanas. Ésta, no fue producida con una ideología política, sino con una meramente intelectual, basada en la libertad de la imaginación y en el interés por presentar este tipo de obra pública, monumental o de gran formato. Encontramos a Mayagoitia y a Sebastián, como importantes referentes geométricos mexicanos, posteriores a la generación de Ruptura.



El tratamiento y las exploraciones escultóricas seguían efervescentes en México luego de la represión que se vivió a fines de los 60 y a principios de los 70, propiciando férreas discrepancias con lo establecido -el sistema y las instituciones-, dejando con ello evidentes cambios en la reflexión sobre la validez del arte como: la desmitificación del mismo, así como de los medios de exhibición, difusión y comercialización; lo que hizo a los artistas unirse en grupos y modificar su discurso y su lenguaje plástico, incursionando en procesos críticos sobre su producción insertándolos en su momento, lo que dio como resultado obras alternativas. Este nuevo arte fue sacado a las calles acercándolo a las masas, al plasmar desde la gráfica, imágenes de temas sociales tanto en los muros de la urbe, como también, a través del innovador arte postal o de libros de artista, que circulaban por distintas partes del mundo. Por otro lado, los artistas al alejarse del arte tradicional realizaron performance, ambientaciones e instalaciones.

Como referentes de los grupos de esa época, se pueden encontrar a: Suma, Proceso Pentágono, Tepito arte acá y No grupo, entre otros. Dentro de los escultores figuraban: Sebastián, Hersúa y Moyao, por mencionar algunos. Avanzando la década de los 80, los grupos se deshicieron y los artistas de esta década trabajaron de forma individual, construyendo y produciendo formas, como si quisieran dar otra oportunidad al objeto, validándolo nuevamente. Como referentes escultóricos de formas orgánicas, encontramos a: Rosario Guillermo, Gerda Gruber, Tosia Malamud, Ivonne Domenge, Naomi Siegmann, Waldemar Sjölander y Antonio Nava, por nombrar a algunos, y dentro de los figurativos tenemos entre otros a: Reynaldo Velázquez, Francisco Toledo, Adolfo Riestra y a Germán Venegas.

Finalizando los 80, los jóvenes artistas de ese momento crearon espacios alternativos tanto de producción como de exposición, entre los que encontramos: La Quiñonera, Temístocles 44, Salón des Aztecas, etc. Donde participaron, con diferentes propuestas, artistas como: Héctor y Nestor Quiñones, Rubén Ortíz, Diego Toledo, José Miguel González Casanova, Guillermo Santamarina, Gabriel Orozco, Mónica Castillo, Claudia Fernández, Sofía Taboas, Melanie Smith, Lourdes Cué, Aldo Flores y Felipe Ehrenberg.

También, dentro del país, entre los 80 y 90, la escultura en cerámica tuvo una importante presencia, gracias

al impulso ejercido por Gerda Gruber y otras personas como Alberto Díaz de Cosío, quienes además de compartir sus conocimientos, generaron convocatorias, certámenes y festivales referentes a esta disciplina. Como ejemplos de esta floreciente época para la cerámica, tenemos a: Miriam Medrez, Maribel Portella, Aurora Suárez, Mariana Velázquez, Gloria Carrasco, Diana Mendieta, Rosario Guillermo, Paloma Torres, Elena Somonte, Enrique Rosquillas, Javier del Cueto, Adolfo Riestra, Hugo Velázquez, Román Garza, Javier y Jorge Marín, Marco Antonio Vargas, Gerardo Azcúnaga, Javier del Cueto, Adán Paredes y Gustavo Pérez, entre muchos.

El impulso que logró la cerámica propició tanto en los artistas como en el medio académico, la propagación e interés por trabajarla y experimentar con ésta, como también lo fue por parte de los promotores, del público y de los críticos, situándola en una posición importante dentro de la escultura de ese momento. Posterior a esa generación se formaron⁷propositivos escultores en barro como: María José de la Macorra, Edna Pallares, Jimena Granados, Carmen Rossette, Ana Gómez, María Ezcurra, Gabriela Brash, Laura Gamboa, Miguel Ángel Padilla, Francisco Esnayra, Abel Zavala, etc. Aunque actualmente siguen surgiendo en México serios e interesantes festivales y convocatorias, el apoyo y la difusión que ha tenido hasta nuestros días el uso del barro dentro de las artes, ha sido en ocasiones lenta y complicada, sin embargo, ha logrado insertarse firmemente en múltiples disciplinas y áreas, en México y el mundo.

Hacer un brevísimo recorrido en el devenir escultórico desde el siglo XX, me hace entender el desarrollo que ha tenido en los últimos tiempos, desde otro lugar. Desde adentro, al considerarme como parte del ecosistema artístico, a partir de mi inserción como oyente a la ENAP, en 1981.

⁷ Muchos de ellos formados (por mí), en el Taller de Escultura en Cerámica de la entonces ENAP-UNAM.



1.1.2 El manejo del espacio en la escultura

A finales de los años sesenta, se dio una polarización entre el objeto tradicional y el discurso no objetual, lo que dejó como resultado la ebullición del arte procesual, que minimiza el interés por el resultado final de las piezas, apelando al proceso creativo/constructivo. La escultura se volvió inclusiva, al aceptar géneros y disciplinas, materiales, estéticas formales, conceptuales, creativas y metodológicas, que dieron lugar a nuevas prácticas y lenguajes, ocasionando desdibujar sus fronteras, expandiéndola; como bien apunta Rosalind Krauss desde fines de los 70.

"(...) todos los pasos intermedios -garabatos, bocetos, dibujos, obras inacabadas, modelos, estudios, pensamientos, conversaciones- son interesantes".

(LeWitt, 1967, p.79-83)

Opuesto a la búsqueda contundentemente material de la escultura en tiempos anteriores, el arte conceptual apostó a mirar la experiencia, como un acto primordial; valorando los procesos convirtió al arte en uno más experiencial, espiritual y reflexivo, como el de Joseph Kosuth y Joseph Beuys, quienes transmitían su sentir con el *performance* y el *happening*, donde lo que se puede reproducir no es la obra en sí, sino la idea, el concepto o las características de las mismas, desarrollando cercanía con otros medios de expresión.

De la adaptación de las nuevas disciplinas con las tradicionales, surgieron procesos que unificaban las técnicas aprendidas en la academia, con los llamados medios alternativos. Pensamientos sugerentes generaron la necesidad de llevar el arte a otros sitios, donde el artista construía una relación provocativa entre el público y el espacio intervenido, más allá del museo o la galería.

La instalación surge como un arte espacial que transforma el entorno donde está montado. Generalmente existe por y para el espacio en el cual fue generada. Ésta aparece desde la década de los veinte con propuestas creadas por El Lissitzky o Kurt Schwitters con sus Casas Merz (*Merzbau*); género que a lo largo de la historia ha ido cambiando de nombre (ambientación, ambiente, intervención, instalación, etc.), y de intención (estética, plástica, de protesta social, política o institucional), según la época y el lugar.

A fines de los 50 encontramos a Ives Klein y a Allan Kaprow, quienes nombran a sus instalaciones, *Ambientes*.



9. *Du Phénomène à la Bibliothèque*, Joseph Kosuth
(2006) Instalación

En la década de los 70, la mayoría de las veces la obra era efímera, careciendo de permanencia, haciendo imprescindible la utilización de medios que permitieran su registro, desde entonces el uso de tecnologías como la fotografía o el video, se han hecho inseparables.

Hoy en día, recurrir a ciertas disciplinas o materiales, procurando la creación de piezas únicas, hacen que el simbolismo de este tipo de imágenes se potencialice, al ser singulares y estáticas en su instante/tiempo retenido, en un momento en que la vida transcurre a tal velocidad que no para, no se detiene, influyendo a su vez a las imágenes actuales, aquellas que, en constante transformación no descansan, sumidas en la tecnología y en su reproductibilidad.

Pero ¿qué sigue sucediendo con las disciplinas que se hacen presentes a través del material contundente, sin que haya una herramienta intermedia como la tecnología? Valdría la pena traer al tema la pregunta: ¿Qué es la escultura?, Lessing expuso que "es un arte que tiene que ver con el despliegue de los cuerpos en el espacio". (Krauss, 2010, p.9)





10. *Venus peinándose*, Elena Somonte
(2007) Escultura en cerámica

Para mí, la escultura es la forma que en la imaginación reside y que, con la ayuda del material elegido, se vuelve tangible, concreta. Es una disciplina que trabaja con el volumen, el espacio y el tiempo, a través de la disposición de las formas dadas por el material.

Toda la teoría escultórica se ha desarrollado en función del material con el que se ha realizado y la utilización de otros materiales, con otras posibilidades y otros modos de construcción, no sólo ha cambiado su teoría y sus hábitos, sino que ha puesto en peligro la propia definición de escultura.

(Maderuelo, 2012, p.156)

Los objetos realizados inciden en el espacio desde el momento que son construidos en la tridimensionalidad y/o la volumetría, sin embargo, no es el único campo para concretar la espacialidad y en esa reflexión está sustentada esta investigación.

1.2 La pérdida del pedestal

En 1994, Javier Maderuelo publica el texto titulado *La pérdida del pedestal*⁸. El nombre elegido fue muy sugerente, refiriéndose a las prácticas escultóricas contemporáneas. Con ello Maderuelo reabrió la posibilidad de pensar desde la teoría, con Adolf von Hildebrand y desde la práctica, basándose en Auguste Rodin, retomando la acción -escultórica- que estos dos artistas, exploraron noventa años antes.

Rodin, uno de los principales representantes de la escultura postimpresionista, cambió con su obra los conceptos, los temas, las formas y maneras de construir; rechazó el férreo academicismo, dando importancia a otros valores escultóricos, como la psicología o el movimiento, intenciones que aplicó hábilmente en las representaciones de los personajes que esculpía, haciendo notorio el lenguaje propio de la materia, al evidenciar las características del material en bruto, donde su habilidad como escultor en el modelado, talla o desbaste, visibilizan las acciones concretas, sugerentes e intensas, presentes en el resultado que deja la innovadora manera de presentar sus piezas, sin la base o pedestal.



11. *La Mujer en cuclillas o Lujuria*, Auguste Rodin
(1881-1882) Barro modelado y cocido

⁸ Texto conformado a partir de las reflexiones recogidas en las sesiones del Seminario que impartió en el Círculo de Bellas Artes en Madrid los días 31 de marzo, 1, 2 y 3 de abril de 1992.



En cuanto a Hildebrand, su aportación para la transformación de la escultura contemporánea está basada en su texto *El problema de la forma en la obra de arte*⁹, donde apunta la necesidad de profundizar en la comprensión de la misma, hablando por primera vez sobre el espacio, pone en palabras la importancia que implica el recorrido que el observador realiza alrededor de las piezas para lograr, sólo de esta manera, mirarlas o visualizarlas en su totalidad. En dicho texto, encontramos temas como: *Representación visual y representación del movimiento* y *La representación espacial y su expresión en la apariencia*¹⁰.

Es así como, estos dos escultores no sólo transformaron los conceptos del arte en general, sino que iniciaron una nueva forma de pensar, de construir y mirar la escultura. Sus pensamientos y acciones influyeron en muchos artistas y específicamente en la escultura de principios de siglo XX, impulsando el rompimiento con las tendencias anteriores, a partir de la exploración, la búsqueda y la experimentación plástica, técnica y discursiva; entrando en un huracán de posturas, ideas y acciones.

Toda teoría, tratados, planteamientos y procesos son valiosos e influyen en los modos de hacer, dependiendo del contexto y necesidad que se tenga dentro del propio devenir creativo, para aprovecharse en mayor o en menor grado. Puedo decir que he tenido la fortuna de experimentar mis particulares revoluciones e introspecciones teórico-prácticas, enfocando mis procesos al barro y dándome la oportunidad de probar con otros materiales. Hace unos años tuve la suerte de cumplir un deseo personal: el trabajar con dimensiones mayores a las que habitualmente recorro.

En el 2012 fui invitada por la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda” a participar en el Primer Simposio Internacional de Escultura en Masaroca del 15 de octubre al 1 de noviembre, representando a la ENAP. La escuela facilitó sus instalaciones, los materiales y orientación sobre el uso de la Masaroca, material que hasta entonces había sido empleado exclusivamente para la construcción. El reto consistía en construir con este material, una escultura de por lo menos 150 cm, en escasos 17 días.

⁹ Título original *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, (1988), edición Tomás Bretón, Editorial Antonio Machado, Madrid.

¹⁰ Algunos temas que conforman el índice del libro *El problema de la forma en la obra de arte* de Adolf von Hildebrand.

Haber sido parte del simposio, fue una experiencia digna de recordar. La complicidad compartida con colegas nacionales e internacionales fue única, todos estábamos ante la expectativa de utilizar un material novedoso para hacer escultura, ya que éste presentaba un conjunto de elementos, procesos y sistemas, para múltiples aplicaciones en tema de construcción, reparación e impermeabilización.



12. Cartel promocional del Simposio Internacional de Escultura en Masaroca (2012)

El “Súper Material”¹¹ fue reconocido científicamente por sus estructuraciones; ya que tiene altas capacidades de resistencia general, física, química y mecánica, y gracias a su extraordinaria plasticidad, hace posible llevarlo a la escultura.

Jamás había hecho una pieza que pasara de 1 metro, desde que Pablo, mi pareja, me conoció, siempre me cuestionó por qué no hacía crecer mis piezas, construyéndolas en un formato mayor. Sobre todo había una de ellas, una mujer descansando, que años atrás Pablo había imaginado, por lo menos de tamaño natural. A mí también me sedujo siempre la posibilidad de construir en grande, pero por distintos motivos, nunca lo había podido llevar a cabo. Este era el momento adecuado, la esculturota de la mujer dormida, estaba por ser construida. Me apoyaron ex alumnos del taller todos los días que duró su construcción, para lograr acabarla a tiempo. El simposio en sí y la relación con la gente, fueron una enriquecedora experiencia de la

11 Invento creado por el escultor Carlos Fernández García, quien patentó internacionalmente, la tecnología Masaroca. Información obtenida del portal web: <http://masaroca.com.mx/nosotros/>



que aprendí cantidad. Me gustaron la técnica y el material, pero valoré más aún el barro y reconocí por qué el tamaño con el que me acomoda trabajar es mucho menor al realizado en esa escultura.

Presenté la maqueta de la pieza a escala, con el fin de que la escultura midiera 90 x 320 x 145 cm, una mujer que descansa sobre sus brazos. A cinco días de que acabara el simposio, Maciel Liévano y Ale Galván, quienes me ayudaron en la construcción, contemplaban la pieza ya casi acabada, y se les ocurrió que aquella no era una mujer cualquiera, sino una sirena que, con el cuerpo sumergido en el pavimento, sacaba de la superficie su cola. Me compartieron su idea, y emocionadas¹², Ale y yo dimos paso a marchas forzadas para construir lo más rápido posible, la cola de 170 x 120 x 100 cm; quedando finalmente una inmensa sirena que, imaginando las partes de su cuerpo ocultas dentro del mar de cemento, ocupaba un espacio de casi seis metros de largo¹³.



13. Proceso de construcción de la pieza y su resultado, Elena Somonte (2012)

12 Las sirenas han sido personajes recurrentes en mi obra.

13 La escultura fue montada sobre un espejo de agua, en un espacio privilegiado de los que conforman el paseo escultórico de la Ciudad Cooperativa Cruz Azul, Hidalgo, México.

1.2.1 Desarrollo de una teoría escultórica desde el hacer

Generalmente he elaborado mi obra dentro del taller, compartiendo mi quehacer plástico con los alumnos. Considero que producir dentro del aula es didáctico y enriquecedor, ya que lo concibo como un intercambio de información; una manera más de llevar a cabo la transmisión de experiencias.

Mi intención al construir dentro del taller es, entre otras cosas, la de dar al alumno más herramientas como: el experimentar en las distintas formas de relación con el material, poniendo en práctica los valores y cualidades del barro, demostrándoles que prácticamente, cualquiera de las maneras que elijan para resolver los obstáculos a los que se enfrenten, son viables; mostrándoles sobre la marcha, cuál es la mía, así como la de otros referentes. Este método trae consigo distintas reacciones y acciones de reciprocidad que fomentan reflexión, análisis y diálogo.

El taller es un punto de encuentro y discusión donde se da valor a toda idea, al interés personal, inquietud o propuesta de los involucrados. Se aborda la espacialidad y los conceptos escultóricos, revalorando la materialidad a base de sentirla, trabajarla por medio del reconocimiento en el hacer. Cada día de taller hay un momento que se desarrolla más o menos de la misma manera, les hablo de material y de sus particularidades, mientras recorro el espacio comentando y mirando qué construyen, y cómo lo hacen.

Haciendo memoria de mi experiencia como alumna del mismo taller, recuerdo que Gerda y yo tuvimos alguna que otra diferencia, sobre todo cuando iniciaba mi acercamiento al proceso cerámico. Seguro mi conducta era necia, movida por las ganas de tocar y construir con el material, y ella, un poco intransigente, continuamente me recordaba que tenía que seguir los métodos propuestos, porque éstos, tenían una razón de ser. En una ocasión, ambas actitudes chocaron: Gerda nos pedía realizar el ejercicio geométrico y yo quería construir un pez: grande, gordo y zoomorfo, donde lo geométrico no tenía cabida. Me dijo que para poder hacer el pez que tanto quería, tenía primero que aprender las técnicas básicas, practicando con los ejercicios de construcción. Gerda, con la tremenda experiencia que tenía, insistía con firmeza que, si no hacía el ejercicio, ninguna forma construida en barro, me saldría. Retadora, decidí saltarme el ejercicio,



haciendo el pez directamente. Mientras luchaba por construirlo, ella pasaba de uno en uno revisando y haciendo comentarios a los demás; conmigo, como si no existiera. Hice montón de intentos y jamás me salió aquel pescado. Gerda tenía razón, sin técnica, la arcilla se vencía. Entendí mi lección y aunque no realicé el ejercicio geométrico, hicimos las paces.

Prácticamente vivía en el taller, al acabar la licenciatura lo lógico para mí, era realizar el servicio social en ese espacio. Gerda, después de llevar diez años dando clase, decidió que ya era momento de finalizar su labor ahí y se fue a Yucatán donde puso un reconocido espacio para realizar residencias artísticas, proyecto con el que hasta la fecha continúa, además de trabajar en su propia obra. A Rosario Guillermo, quien era profesora adjunta, enseguida de la noticia de Gerda, le hicieron una interesante propuesta fuera de la ENAP, por lo que decidió irse también, no sin antes preguntar entre los alumnos del taller, si a alguno de nosotros le interesaba quedarse a cargo y ninguno más que yo, dijo "yo". Gerda, antes de irse, gestionó la posibilidad de que hiciese ahí mi servicio, después de batallar y ya sin ella en la escuela, lo conseguimos. Sentí que ese fue el último regalo que me dio. Estuve poco tiempo llevando sola el taller, enseguida llegó una mujer, ex alumna de Gerda, quien venía a encargarse del turno matutino: Fanny M. Morell. Nos llevamos muy bien inmediatamente.

Treinta años después de estas anécdotas, reafirmo que cada acción que se iba presentando afianzaba mi estrecha relación con la escultura en cerámica. Acabé mi servicio social, a Fanny le dieron el nombramiento de jefa de Difusión Cultural de la Escuela, consiguiendo que me contrataran como adjunta, para estar pendiente de los alumnos mientras ella atendía lo necesario de aquel departamento.

Mi primera generación me puso muy nerviosa: todos eran hombres, un tanto machos y otro tanto, misóginos. El más joven de ellos tenía treinta y tantos, mientras que yo, veintitres y muy poca experiencia. Evidentemente no me hacían el menor caso, así que opté porque cada uno trabajara en su obra, lo cual resultó mucho mejor. Después de ese grupo, los recuerdos de las vivencias con las siguientes generaciones son todas muy gratas. Nueve años más tarde, Fanny renunció, dejándome a cargo del turno matutino.

Por muchos años impartí clase en varios sitios, cada uno con características propias: gente de distintas edades, géneros y clase social. Mientras más experiencia adquiría, mayor era el valor que otorgaba a la Escuela y a quienes conformaban el taller de la ENAP, cada año escolar. Hasta la fecha podría decir que el perfil de los alumnos de la ENAP no tiene comparación y sin dudarlo desde siempre, lo he preferido. Aprecio lo que día a día se va logrando entre todos y los resultados que se van obteniendo, tanto individuales como grupales.



14. Vista del interior del Taller 111 (2013)

Desde mis reflexiones y prácticas escultóricas he entendido los métodos, los procesos y resultados como fundamentos escultóricos, al momento de enfrentarme a la materialidad. Sin embargo, la experiencia docente me ha llevado a rescatar los diversos caminos y medios de hacer escultura, defendiendo las capacidades de cada individuo y su propia sensibilidad. Dentro del proceso creativo, existen infinidad de formas de hacer escultura, de apreciarla y de entenderla; mi camino escultórico se ha formado de la pasión por hacer, del gusto por el barro, de la inquietud infinita por compartir, dar y recibir, siendo la parte docente la que ha aglomerado todo lo anterior. A través de ésta, me convierto en cómplice de los otros procesos de los que soy testigo, confidente de sus acciones, de lo que he tenido la fortuna de ver, dar y obtener de los alumnos.





15. Foto Integrantes de varias generaciones del taller de Escultura en Cerámica (2010)

No hay una sola manera de construir ideas y formas, tenemos materiales, técnicas, disciplinas y medios, que nos dan herramientas y como tal, sabremos y decidiremos cómo y cuándo empleárlas. Entiendo que, en la docencia, el trabajo de taller es un entramado confeccionado por conocer, compartir y respetar las distintas maneras de hacer y de discernir, de elaborar los procesos, de construir la intención, la imaginación y el pensamiento, entre todos y cada uno de: los alumnos, colegas, amigos e interesados que conforman el espacio del taller.

CAPÍTULO II: SINTIENDO Y MIRANDO

Es aquí donde el tacto empieza a enredarse en el laberinto de la mistificación y sus esfuerzos por identificar el objeto se ponen, contra su voluntad, al servicio de la imaginación (...). La experimentación practicada sobre los objetos táctiles muestra que la percepción debida al tacto se proyecta sobre el espectáculo que ofrece a la mirada interior. (Svankmajer en Palacios, 2012, p.139)



16. *Mirando y tocando*, Elena Somonte trabajando en una pieza de barro (2015)

Hace poco en una conversación con mi padre, entre anécdotas y charlas haciendo una especie de juego o de ejercicio de memoria para hablar del pasado, hizo un comentario sobre mi personalidad, que me dejó pensando. Sin dudarlo ni un poco, aseveró que, si tuviese que describirme, podría hacerlo desde mi necesidad de experimentar a través del tacto, a través de *sentir* lo que me rodeaba.

Soy la menor de tres hijos, era curioso que tuviese esa percepción sobre mí, creo que nunca me había detenido a pensar en ello. Las palabras de uno de los hombres que más me conoce, me dieron motivos para reflexionar un largo rato. Meditando sobre el asunto reafirmé cuán cierta era su apreciación: el tacto ha sido muy importante en mi formación sensible. Primero el tacto y enseguida o de forma paralela, la vista.



En el acto no se es consciente de las cosas que te llevan a momentos definitorios de la vida. Me sorprende gratamente poder hacer un recorrido por mi mapa sensitivo y recordar cómo estos sentidos han sido los básicos, tanto en mi desarrollo personal como en el desenvolvimiento sensible-artístico que me acontece. Este análisis me hizo comprender que entiendo los sentidos como plataformas de exploración creativas, sin dar un valor mayor a uno que a otro. Para mí se complementan, cumplen funciones que otorgan valor a las cosas que hago, materiales e inmateriales, por ejemplo, entiendo la experiencia como un valor inmaterial, donde se generan elementos significativos que formarán parte del bagaje y criterio, mientras, el valor material está en la obra que resulte y cada pieza da posibilidad de compartir con los demás, mi imaginario.

Sintiendo y mirando es una manera metafórica de referirme a mi práctica profesional e individual, de crear, generar e indagar mi proximidad al quehacer escultórico apoyándome en diversos elementos, en este caso, en el uso de la animación, como herramienta creativa que explora otras maneras de accionar mi producción.

En este capítulo menciono los motivos concretos que dan sustento al trabajo de investigación aquí presentado; el sentido del tacto está representado por el barro, y el de la vista, por la animación.

2.1 El barro y la intuición

Seguí en la ENAP y en el taller de escultura en cerámica hasta concluir la carrera, mi producción escultórica brotaba en grandes cantidades. Siempre me impresionó el hecho de tener en la cabeza una imagen y que, en una especie de propulsión a chorro, ésta se fuese materializando de un momento a otro. Cuando me encuentro en momentos productivos, lo que menos quiero es cortarlos, sin embargo, no es factible que una forma hecha en barro de cierto tamaño se construya en una sentada, ya que la materia con la que se está trabajando es maleable y generalmente la construcción de la pieza es en hueco, es por esto que, si se le pone más material del que pueda soportar su propio peso, se vencerá¹⁴.

¹⁴ A este hecho lo comparo a cuando uno se excede de alimentos o bebidas: hay un momento en que todo va bien, pero existe un trago o un bocado del que uno se arrepiente. Ese que provoca un terrible malestar, del cual ya no hay vuelta atrás. Lo mismo sucede en la elaboración de una pieza en barro: hay una porción, que por pequeña que sea, puede tirar la obra y acabar con el trabajo

Muy pronto aprendí a entender al barro, guiada por la intuición y por mis sentidos. Me serví de dichos recursos, para evitar ese triste y frustrante suceso que es el desplome de la obra; por lo que construía varias piezas al mismo tiempo e iba trabajándolas una a una y de a poco en poco, hasta terminarlas. Obteniendo finalmente un buen número de piezas para quemar.



17. *Entre el barro y yo, el entendimiento* (2012)

En el proceso de construcción se dan momentos para reflexionar, tener el material en las manos, trabajarlo profundamente y de manera continua, da cabida a consideraciones que se evidencian en esa acción, revelando, por ejemplo, las distintas maneras en que se pueden percibir los objetos, según el área de donde surja su análisis. Las que me ocupan en este caso, siendo el campo de las artes plásticas y visuales, son las refiriéndome con ello a las imágenes que aprehendemos a través de nuestros sentidos, conformándose así de ciertas cualidades, valores o características, las cuales serán percibidas a través de éstos.

“Ese (el tacto) fue el primerísimo contacto emocional (que tuvimos) con el mundo externo, antes incluso de que pudiéramos verlo, olerlo, oírlo o gustarlo.” (Palacios, 2014, p.144)

Sin embargo, parece ser que el sentido de la vista es el más apreciado en varias culturas del mundo.

realizado.



Podemos entender que, a diferencia de la vista, el tacto en su recorrido por el objeto se mueve entre el exterior de lo que toca y el interior de lo que siente, despertando y/o depositándose en la imaginación.

El barro es un material de tal versatilidad que una de sus tantas características, es la de incidir en el acontecer sensorial despertando a los sentidos una vez que se entra en contacto con éste, invitando a aprovechar de distintas maneras sus propiedades. Con el fin de argumentar la amplitud de sus capacidades, bien valdría mencionar que su viabilidad y permanencia facilitó la propagación de los usos y costumbres en el desarrollo de las civilizaciones, remitiéndonos, a través suyo, a épocas remotas. Una cita de Paul Westheim, rescatada del libro *Escultura y cerámica del México antiguo* (1980), permite entender la relación del barro con el crecimiento de ciudades, culturas e imaginarios colectivos:

Al correr de los tiempos otros estratos han venido cubriendo la capa de la tierra en que se encuentran aquellos restos del barro que, como ya dijimos, permanecen intactos. Así la cerámica ha llegado a ser el más importante recurso auxiliar de una rama de la arqueología: la cronología de las diferentes civilizaciones. (p.52)

El entendimiento de las civilizaciones anteriores no sólo se da por medio de conocer los objetos que fabricaron, se puede también intentar empatizar con las sensaciones que experimentaron al interactuar con la materia, lo que generará otros procedimientos de apreciación y de acercamiento. El ser humano por naturaleza, ha organizado los materiales desde su experiencia al relacionarse con ellos, haciendo efectiva su función de acuerdo con las actividades cotidianas, por eso se puede deducir que el barro, a lo largo del tiempo, ha cumplido de facto con las necesidades encomendadas, dándole múltiples usos a sus cualidades para diferentes acciones, como pueden ser: en lo ritual o religioso, en lo utilitario, la ciencia, el arte, lo lúdico o recreativo y en beneficio de la naturaleza, por nombrar algunas de estas.

Ante la difícil tarea de determinar los motivos que llevaron a las primeras civilizaciones a la utilización del barro, porque no existen registros exactos que proporcionen el momento, el lugar, los usos, ni la manera en que sucedió, podemos intuir cómo fue el acercamiento al material: queriendo conocerlo, sintiéndolo y

dándole forma, hasta llegar a su desarrollo funcional y a otras imprescindibles necesidades. Es por lo que considero, que en la propagación del uso de la arcilla fue fundamental la curiosidad humana y gracias a ésta se descubrió su naturaleza y características como una suerte de fórmula alquímica, añadiéndole una carga simbólica a la transformación, física y química presente en los diferentes estadios por los que pasa. Rosario Guillermo en su *Breve historia de la escultura cerámica en México* (2010), ayuda a situarnos en la cerámica desde el ser y el quehacer:

Nace como práctica humana utilitaria del hombre, así como de una necesidad de expresar las vivencias espirituales y las creencias religiosas de las diversas culturas del México Antiguo. En la actualidad, al observar los objetos propios de la rica cerámica perteneciente a la antigüedad, no sabemos si la vasija y el objeto ritual fueron modelados simultáneamente o si la una dio lugar al otro, o se generaron ambos sin ninguna liga coincidente. Es difícil saber con precisión si la vida antecedió al rito o viceversa, de modo que lo sagrado pareciera constante desde un origen quizá perdido en los tiempos. (p.13)



18. *Urna del Dios Viejo*, Protoclásico, Monte Albán II
(100 a.C.-200 d.C.) Cerámica pigmentada



El barro es un material que habla, haciendo perceptibles a los sentidos aquellos cambios que presenta en las distintas condiciones de humedad. Estimo que estas transformaciones han sido comprendidas por el ser humano, a base de observar, de sentir, de mirar y de experimentar con la plasticidad; propiedad inherente a la arcilla, lo que ha permitido el aprovechamiento de las capacidades que la dotan sobre los cambios que puede sufrir la materia infinitas veces, hasta antes de someterla a cierta temperatura, con lo que pierde definitivamente la maleabilidad, confiriéndole resistencia y permanencia. La plasticidad incita a la búsqueda y exploración permitiendo hacer conexiones creativas, desde esta disciplina técnica. Es complejo captar las condiciones propias del barro de manera teórica, se debe sentir. Haciendo uso de los sentidos se entiende que estos cambios en la materia son inevitables y así, uno se vuelve aliado de sus distintos momentos, desde el amasado hasta su transformación en cerámica.

La cerámica es de las expresiones artísticas más antiguas y al mismo tiempo continúa siendo vigente, ya que con el barro se sigue expresando el pensar y el sentir, dando forma a la creatividad. Los diferentes usos de éste ofrecen un abanico de posibilidades inventivas y creativas, que enriquecen a gran variedad de disciplinas.

El barro es retomado como material escultórico con mucha potencia, a mediados del siglo XX dentro de las varias transformaciones que tuvo el arte en ese momento; se hizo evidente la agitación por experimentar e incluir elementos desdeñados por algunos agentes del medio artístico, el uso del material y la exploración de las sensaciones fomentó cambios en el concepto de la escultura, aprovechando y valorando todas las propiedades de la materia, para crear y expresar con él, desde otras disciplinas artísticas.

2.1.1 Experiencia táctil que fomenta la creatividad

Pertenezco al barro, a la cerámica, a sus volúmenes y su textura. Mi vida, inmiscuida en todo lo que implica este material, se dividió en la producción y en el transmitir a los demás mi experiencia y enamoramiento por él, intentando hacer más adeptos a la masa. Confieso que no necesito esforzarme mucho, el barro abraza y la mayoría de quienes lo tocan, se quedan con él. Han pasado muchas generaciones por el taller, formadas por individuos extraordinarios, con quienes he hecho y mantenido entrañables relaciones. Alumnos con intereses diversos y varios convertidos en grandes artistas. La mayoría, seres que en su curiosidad experimentaron creativa y valientemente la manera de hacer, exaltando las propiedades del barro en la forma de abordar su materialidad.

Este material cambiará una y otra vez desde que se origina en la naturaleza. En forma de roca primero, se descompondrá en polvo sediento y seco, con ayuda del agua -según la cantidad-, tornará su consistencia a la de lodo líquido o a la de una masa homogénea, hasta que el aire lo deshidrate volviéndolo compacto y duro. Las transformaciones que ha sufrido pueden ocurrir infinitas veces, sin embargo, cuando la temperatura intervenga, lo transformará permanentemente, respetando la forma obtenida, sin que el aire ni el agua puedan alterarlo nunca más.

En las producciones artísticas es indispensable la labor del productor, creador o artista para que el material sea transformado en un objeto artístico y aunque éste estará condicionado por su materialidad; la mano sensible de quien proyecta su particular visión, lo hace ser. Las características y propiedades del barro son las que lo conforman como un material alternativo, convirtiéndolo entre otras cosas, en uno más de los materiales escultóricos. La relación que se establece entre el escultor y el barro pasa por varios estadios, el proceso cerámico está colmado de rituales, en cada paso se va uno adaptando hasta llegar a una sintonía peculiar. Hablar del hecho procesual con la cerámica es posible a partir de las fases presentes en la producción, siendo la primera, la del reconocimiento.



El primer contacto se da con el amasado. Experimentar la sensación de hundirse en la materia, en su sensual humedad que se habrá de modificar poco a poco, apoyando todo el peso del cuerpo en las palmas, contra el barro; apretándolo, presionándolo y revolcándolo sobre la superficie seca. Conduciéndolo y guiándolo en una especie de baile, hasta conseguir la consistencia adecuada¹⁵. Una vez decidido el punto de humedad de la mezcla, se culmina el proceso de amasado con el acto de azotar el material contra una superficie plana o bien, golpeándolo para que exhale el aire que pudiese existir en su interior, haciendo de éste un acto de lealtad y compenetración, ya que, para el barro una burbuja de aire contenida en sus paredes sería fatal. Si eso sucediese, el aire aguardará hasta que en alguno de los siguientes procesos se abra paso, encontrando a como dé lugar una salida, rompiendo las paredes en forma de grietas o si llega a ser hasta la quema, hará estallar la pieza.

El génesis de una obra comienza con la relación entre el escultor y el barro. El amasado da paso al siguiente estadio cerámico, el de la construcción, dando nacimiento a la forma. Al entrar en acción las manos o el sentido del tacto sobre el material, éste ayudará a que se pose en lo más íntimo, para volver tangible esa forma que habitaba en la mente. El tacto deja un efecto sobre la materia, que alimenta la imagen sensible de quien crea, formando un diálogo. En la construcción, las manos y ese espacio afectivo concentrado en el interior de la materia se vuelven cómplices, para actualizar y transformar la idea, en lo que más tarde será una escultura, ocupando el espacio. Gaston Bachelard refiere en su libro *La tierra y las ensoñaciones del reposo* (2006): “Veremos cómo las primeras imágenes llenas de candidez y muy reales del interior de las cosas, de la inserción de las semillas, nos llevan a soñar con una intimidad de las sustancias”. (p.15)

Al inicio de este proceso, el barro estará experimentando su etapa de formación, la cual concibo como su primera infancia: al comienzo, estará absolutamente retentivo a lo que el escultor le designe, para guardarlo con cuidado en su memoria. El escultor, a su vez sensibilizado, aprenderá entre otras cosas, a escucharle mirándolo, a observarle con el tacto y a conocerlo profundamente, sintiéndolo. De esta manera

¹⁵ La decisión dependerá del escultor, según las características de la forma que se creará. Con la experiencia, se reconoce y se define el valor de la consistencia.

el autor en el presente periodo está atento al barro para percibir su cansancio y sus necesidades, con el fin de solucionarlas antes de que su peso o la forma misma, le vengzan.

Al contacto con el barro, las manos del escultor se vuelven autónomas, sienten y actúan; deciden si tocan suave y acarician, si presionan o aprisionan su material. Piensan, se detienen y observan, nerviosos y ágiles los dedos, se mueven sintiendo y reconociendo todo el paisaje, la textura de la piel y el volumen de su cómplice, quien ofrece su suavidad y humedad a las manos, dejándose hacer prácticamente lo que sea, siempre y cuando esté lo suficientemente hidratado, para que la forma guarde en su memoria lo que se le asigne para su construcción: más volumen, extraer material, cortar, pegar, rayar o borrar, y así el barro da libertad absoluta al escultor en la decisión sobre su creación, aceptando incondicionalmente lo que se le esté confiando.

Si la edificación de la pieza es cerrada, deberá ser hueca por dentro, en esta oquedad se guarda la temperatura de la quema y los secretos que el escultor con el material concilió desde su construcción, todo ello será liberado por un orificio que se le haya dejado, evitando válvulas de presión que podrían reventar la pieza si no se ha tenido la precaución de preverlas.

Está en su naturaleza transformarse constantemente ante los cambios físicos que sufre. En la deshidratación, irá perdiendo poco a poco la maleabilidad y plasticidad, al igual que la docilidad que existía al inicio, ante los cambios que el autor en su forma y en su construcción hacía. En esta etapa, la pérdida de humedad genera en el material una especie de rebeldía, por lo que se le podría llamar la adolescencia del barro. En este periodo hay una permanente imposición de voluntades, tanto del creador como del material.

Este es un momento decisivo en la construcción, si se decidiera cambiar algo en la pieza, habría conflicto, pues la implacable memoria del barro se haría aparente en forma de quejido, abriendo constantemente grietas en su superficie, hasta que finalice el secado; tercer estadio del proceso, que requiere de un tiempo de observación y cuidado. Ya no hay posibilidad de seguirle dando forma a la materia. Es tiempo de espera y paciencia hasta conseguir que esté totalmente seca para poder pasar a la siguiente fase. No es prudente



acelerarlo, se debe hacer con lentitud y de acuerdo al tiempo del barro, se recomienda cubrir la pieza con paños húmedos o plásticos, los cuales paulatinamente se le irán retirando para que se deshidrate poco a poco y si en el camino aparecen grietas, poder resanarlas antes de que la humedad se pierda, pues una vez sucedido este otro cambio en la materia no se podrá hacer nada, ya que habría que humedecer la pieza nuevamente para resanarla, lo cual sería un gran riesgo.

Una vez seca totalmente, la pálida pieza podrá ser estibada¹⁶dentro del horno. En esta etapa la pieza será abandonada dentro del horno, a la suerte, al azar de un montón de circunstancias y elementos que la afectarán visiblemente a la hora del resultado. La temperatura transformará su dureza y color en el transcurso de la quema, para que al concluir ésta, dé resistencia a la forma resultante y viveza, opacidad o brillo a la superficie.

Este último momento del proceso cerámico dejará al artista de lado, cómplices fuego y tierra estarán por un rato dialogando, mientras que las flamas harán un intercambio, modificando una vez más al barro. La espera del escultor se vuelve larga y excitante, concluirá con abrir el horno, toda una sorpresa -generalmente- gratificante, pues no se tiene control de lo que éste le devolverá, después de que la temperatura, de aquella danza que tuvo entre sus efectos envolviéndose dentro del horno, en forma definitiva, a cada elemento.

La cocción del barro es alquimia pura. En este estadio sucede la transformación más rotunda y permanente que haya experimentado la materia durante todo este pausado, largo, minucioso e íntimo proceso. "Puede estar enterrada durante milenios y jamás perderá su forma, ni tampoco su color, a no ser que haya sido insuficiente la cochura y defectuoso el material". (Westheim, 1980, p.52)

Los cambios en el uso y funciones, la evolución técnica y el desarrollo estético de este material, están ligados al momento histórico de cada civilización de la humanidad. La arcilla es un recurso natural que existe desde que se formó el planeta y que fue felizmente descubierta y trabajada por el ser humano,

¹⁶ Estibar es el acto de acomodar lo mejor posible la mayor cantidad, en este caso, de piezas en barro, dentro del horno.

volviéndola productiva desde tiempos remotos, depositando la memoria individual en cada una de las formas realizadas, en un acto personal que se extiende a uno colectivo, ampliándose y expandiéndose entre unos y otros.

Al barro, entre otras cosas, lo utilizaron, como ya se dijo, para expresar y comunicar al narrar historias con él, para que al desenterrarlo pudiésemos releer lo que hace tiempo ese otro quiso transmitirnos, a través suyo; volviéndolo inmortal, por medio de tornar permanentes las formas, convirtiéndolas en memorias contra el tiempo; en una promesa de eternidad, como bien dice José Luis Brea, en su libro *Las tres eras de la imagen* (2010). “Estas formas, vitales para transmitir y expresar, permanecen, trasgrediendo el tiempo y haciendo evidente que su sentido contenedor, aunque se modifique según la cultura y la época, es atemporal e inherente al ser humano”. (p.10)

Las imágenes, son un medio imprescindible que funcionan como hilo conductor de la historia del hombre y que al percibir las nos plantan en otra realidad, en la de la representación, que puede ser de la realidad misma, de la imaginación, del pensamiento, las ideas o los deseos. Juan García Ponce (2013) decía con respecto a la imagen: “todo es imagen y porque todo es imagen, la imagen puede estar ante las dos caras de la realidad: dentro del tiempo como presencia viva y fuera del tiempo como vida de la presencia”. (p.22)

Yo cambiaría el mero final de esta cita, ya que pienso que la imagen puede estar dentro del tiempo como presencia viva y fuera del tiempo como vida de la ausencia, pues en ausencia de la realidad, lo que queda es la representación de la imagen sustituyéndola, lo cual le otorga un gran poder que se potencializa cada vez que ésta es mirada o contemplada. Ya que, no es la realidad misma lo que se ve en las imágenes, éstas son entonces, la visión del ser humano de su propia realidad, que, según su momento, características o estilo, la representará de una forma específica y a su vez, quien la mire la aprehenderá en sí de otra manera quizá, pero siempre estará enriquecida, por la mirada depositada del artista que creó la imagen que se mira.

La obra del artista está constituida por lo que a él lo conforma como sujeto corpóreo, inteligente y



emocional, quien, por sus vivencias, su experiencia y su mirada dará forma al material, para generar la pieza. En el acto de crear va implicada la intención del artista por hacer visible-tangible su pensamiento y su deseo de vínculo con el otro, en su necesidad de comunicación y de transformación. Entre otras cosas, lo que el artista desea es registrar su mirada, volverla concreta sublimándola en la imagen, para que sea completada por quien la mire. Este otro sujeto corpóreo, inteligente y emocional, quien a su vez, por sus propias vivencias, será de alguna manera transformado al cumplirse con ello el deseo de vínculo del artista al producir su obra, pero también existe ese deseo por parte del observador, quien se vincula con el artista a través del objeto. Si la mirada que el artista deposita en la imagen no fuera captada por el otro, el acto de comunicar y transformar quedaría inconcluso.

Como menciona Gallano (2010): "Hay un sujeto corporal a ambos lados de la obra (...) todo lo que un sujeto es comparece en la elaboración y (cuando) produce la obra (...) todo lo que un sujeto es, (es) lo que aprecia (de) esa obra como espectador". (p.6)

Retomar la idea de vínculo que se establece entre el artista y el público, me llevó a reflexionar sobre la relación intrínseca que existe entre los que trabajamos con el barro; si es que compartimos sensaciones y sentimientos similares al entrar en contacto con la materia, y presumo que no es distinto a mi experiencia personal, ya que, son utilizados todos los sentidos, pero el tacto el principal, porque es en el que detona el impulso por la experimentación lúdica de su materialidad y las ganas de crear.

Reconozco los recorridos de mi propia emoción frente a los distintos momentos del proceso de creación, al que comprendo en primera instancia, a partir de la práctica, pero antes aún, de la idea primigenia que se gesta en la imaginación. El tiempo que dedico en construir una pieza, no tiene una medida clara o tangible. Hay una parte de mi ser emocional, de mi ser pensante y mi ser creador, que está ocupada en ello de manera constante. Acción que podría comparar con la de un embarazo; después de todo, esto es la gestación de algo.

A partir de mi experiencia me interesó conocer las de algunos otros, quienes en algún momento de su vida,

hubiesen experimentado con el material, ya que me parece imprescindible, para hablar de la experiencia táctil del barro que fomenta no sólo la creatividad, sino las ideas, las sensaciones y las emociones.

Agradezco con mucho afecto a los amigos colegas que compartieron conmigo las experiencias que ahora leerán¹⁷:

Mi experiencia con el barro, antes que con la cerámica, comienza entendiendo el espacio y el tiempo a través suyo. Por sus características físicas, en específico por la plasticidad, me otorgó la posibilidad de adentrarme a la escultura. Dónde por muchas tardes-noches me volaba la cabeza entendiendo los principios básicos de la tridimensión y resolviendo en propuestas escultóricas.

La cerámica llega después, y se convierte en un gran reto entender los procesos inherentes a la técnica, que me hacen tener consciencia de mis procedimientos. La quema u horneada, me hace cultivar el desapego. Aquí en la cerámica encontré un camino a la otredad, desde mi ser tallerista hasta el proyecto interdisciplinar. Las placas nos sitúan, el espacio nos contiene; creo que fue desde el modelado, sin duda es un lugar al que siempre vuelvo, sin importar en qué proyecto me encuentre, y en qué disciplina aborde, la cerámica estará presente.

María del Carmen Rossette Ramírez
Escultora, Académica e Investigadora

Vago en el mundo del arte, disfruto el hacer y exploro con diversos materiales, pero siempre el barro acaba dándome más de lo que espero y permitiéndome poner en forma aspectos de la vida que no corresponden al arte, temas comunes y cotidianos que al parecer a nadie asustan pero que con un poco de reflexión se pueden volver complejos y atemorizantes fantasmas: separar, perder, las fronteras, los deseos, los sueños, las heridas, el engaño.

Siempre, desde niña me gustó hacer, mantener las manos ocupadas, tejiendo, bordando, dibujando o haciendo piñatas, hablando mientras hacía, iba sanando por dentro, iba y voy ahora con mi trabajo

¹⁷ Las experiencias táctiles aquí vertidas, por los diferentes artistas, fueron resultado del ejercicio de reflexión que les solicité que realizaran para complementar este inciso de la investigación.



curando heridas recientes y añejas, propias y ajenas como van surgiendo, uso las manos para modelar, el barro me permite un sin fin de posibilidades, la suavidad y plasticidad para modelarlo contrastan con la dureza que adquiere después de ser quemado, me enamora el largo proceso: mezclar el polvo, hidratarlo y amasarlo, saberlo piedra molida, tener el poder de darle forma y volver a convertirlo en piedra, el azar y la incertidumbre de lo que el fuego hará con él nutren la emoción, los tonos, los colores que tomará, me gusta el barro, me gusta su olor, me gusta su textura e incluso su sabor, es el material que he elegido para volver público lo privado, volver colectivo lo individual y hacer extrovertida la introversión, salir de mí para encontrarme en otras y otros.

Jimena Granados
Escultora y Académica

La cerámica es fundamental para mí, ya que fue: motivación y origen de mi trabajo escultórico. Había estudiado la maestría en artes visuales y me dedicaba a la pintura -aunque no a una pintura muy convencional, ya que me interesaba más la fabricación del soporte que la pintura misma-, pero a pesar de ello, no había dado el salto a la tridimensión.

Fue hasta que vi una exposición de escultura en barro en el museo de Arte Moderno de la Ciudad de México (Tierra incógnita, 1992) que me entusiasmé por la escultura. Me aproximé al taller de cerámica de la entonces ENAP-Xochimilco (de donde eran egresados los artistas de dicha exposición) y aprendí, con Fanny Morel y Elena Somonte, las bases técnicas, temáticas y formales de dicho universo plástico.

Durante algunos años toda mi producción fue realizada en cerámica de alta temperatura. Mi obra más emblemática fue una serie de esculturas de personajes de inspiración prehispánica que considero marcaron el inicio de mi carrera como escultora. Con el tiempo, abandoné la cerámica para explorar otros materiales y posteriormente, otras nociones de lo escultórico.

Los conocimientos que adquirí en aquella época me han permitido mantener un manejo sensible de las cualidades matéricas, hápticas y cinestésicas en mi producción. La cerámica fue mi aprendizaje formal, mi formación académica.

Es la plataforma desde donde me lancé a explorar la vastedad escultórica.

La escultura es el contenedor de mi práctica artística pero mi comprensión de la misma, actualmente, tiene que ver con la de un territorio de experimentación que trasciende sus fronteras, por lo que mi obra puede materializarse en video, pintura, instalación, o cualquier otro medio que me resulte pertinente. Hago también una investigación sobre las distintas comprensiones que de lo escultórico existen, sobre todo, en el panorama contemporáneo mexicano.

Aurora Noreña
Arquitecta y Artista Visual

El barro para mí es la primera experiencia táctil, es lo primigenio, el material más dúctil y noble. Domesticarlo, apretarlo, amasarlo, llenarlo de agua, sumergir mis manos, compactarlo, abrazarlo en su humedad con la humedad de mis manos. Entender la tierra, esgrafiarlo, descubrir las formas, entender el punto de equilibrio, esperar con paciencia su secado, esperar la alquimia, para finalmente esperar el tiempo del fuego haciendo magia. Las primeras Venus fueron hechas de barro, ahora juego con las Venus contemporáneas en barro. Una Barbie, la Venus de nuestro tiempo...

Siempre me ha interesado el barro para hacer escultura. No soy ceramista, a quienes admiro profundamente. Básicamente soy escultora. Me atrapa la forma, con barro se construye, con piedra se talla, con bronce se atrapa la permanencia. Cada material me pide distintas formas.

María José Lavín
Artista Plástica y Escultora

Se llega a las cosas importantes, a los actos, a las vocaciones, de rebote, sin conciencia, a través de distintas circunstancias inesperadas. Así llegué hacia la escultura en cerámica.

Lo primero que me llamó la atención del barro, fue que se podía amasar. Para hablar de la experiencia táctil, pienso que las manos saben, y cuando estoy trabajando con las manos, en distintos momentos de la construcción de una escultura, las manos informan. Informan del tiempo del barro, del secado, de la



textura, de la rugosidad, de la cantidad de chamota que tiene el barro. Informan cuando está ya listo para modelarse, cuándo para tallarse, cuándo para lijarse. Esto sucede también al estar torneando: las manos informan del grosor de la vasija, de lo hondo del fondo, de cómo ensanchar los bordes o cerrarlos. Los ojos, en este sentido, están en segundo término y el tacto en primero. La escultura y las vasijas también, al igual que las construcciones de las mismas, se construyen para tocarse, no sólo para verse.

Luis Verdejo
Pintor y Artista Visual

2.1.2 Uso contemporáneo del barro como medio alternativo

Hasta hace aproximadamente una década, tuve alumnos que se quedaban por largo tiempo en el taller, a quienes sin solicitarles nada a cambio de manera espontánea, se entregaban, y apoyaban incondicional y responsablemente a las necesidades que hubiese, además de aportar y compartir con los demás, sugerencias, ideas y maneras de hacer. Los alumnos saben que quien necesite el taller para realizar un proyecto específico tiene la puerta abierta contando en todo momento con mi apoyo para realizarlo.

Como lo he comentado anteriormente, la dinámica del taller se ha desarrollado a través de un proceso interactivo y recíproco que ha generado una relación estrecha, entre los propios alumnos y de los alumnos conmigo, intentando conocer sus intereses personales, con lo que se ha logrado una valiosa retroalimentación. Mi formación docente estuvo influida por Gerda, de ella aprendí el respeto en la resolución que los alumnos deciden utilizar para sortear los retos y problemáticas que se les presenten y más aún, para desarrollar sus proyectos plásticos, de los cuales escucho atenta los planteamientos que exponen frente a grupo, fomentando entre todos el análisis del mismo, por medio de comentarios, cuestionamientos y crítica, con el fin de que reflexionen y lo sustenten de la mejor manera posible, para llevarlo a cabo. Mi acompañamiento se basa en libertad y apoyo, lo que me da a pensar que ello ha promovido en varios casos, la realización de proyectos originales y bastante disímiles entre cada uno.

Para ejemplificar lo anterior quisiera mencionar algunos proyectos que, debido a su proceso, desarrollo y

resultado, exploraron el uso del barro como medio alternativo de manera poco apegada a la tradicional, como sucedió con los siguientes casos: Edna Pallares construía grandes piezas de gruesas paredes a las que incrustaba bolas de periódico, esperando pacientemente el resultado que daría la desaparición del papel, en la quema. Después de la cocción, Edna sacaba del horno unas esculturas bien distintas a las que metía, ya que el fuego se las devolvía llenas de cráteres y oquedades de diversos tamaños.

Gabriela Brash hizo baldosas de barro que dejó caer sobre bolas de masa de pan crudo, respetando la deformación de las losetas al hacer evidente las grietas producidas por el volumen de la masa. Una vez quemadas las baldosas, las metió en un horno de pan con las porciones de masa debajo de estas, para que brotara al hornearse por entre las fracturas de la cerámica. La obra culminó en la elaboración de un políptico montado a ras de piso. Su propuesta valora estéticamente el comportamiento de la materia, haciendo referencia a su interés por cómo la naturaleza o la vida misma, busca la manera de hacerse presente a través de su expansión y movimiento.



19. *Mosaico*, Gabriela Brash
(2004) Modelado en cerámica y pan casero



Odette Fajardo es una joven performer, quien trabajó contundentemente con la materia. Se cubría con barbotina¹⁸, modelándola para modificar facciones, figura y peinado, obteniendo piezas que resultaban en autorretratos fotográficos, en los cuales ella se convertía en la impresión –fotográfica- de una escultura viviente de barro, realizando con ello una experimentación plástica que juega con la idea de la identidad cambiante y la constante autoconstrucción del ser, a partir de la noción escultórica.



20. *Aún soy moldeable*, Odette Fajardo
(2011) Experimentación plástica, performance.

Continuando el recorrido en los procesos alternos del barro dentro del taller, un grupo de cinco alumnos: José Manuel Buendía, Eduardo Juan Méndez, Juan Carlos Reyes, Miguel Sánchez y César Romero, formaron un colectivo para trabajar las características físicas y químicas del barro, encontrando en éste un material idóneo para exponer piezas, tanto en crudo como en cocido, conformando el proyecto *Memorias de la Tierra*. En la foto del preparativo para la imagen del cartel y en el cartel mismo, aparecen los integrantes con barro untado en el torso y la cara, haciendo una referencia del trabajo directo con el material.

¹⁸ Barro en una consistencia muy suave, entre pastosa y líquida, que dentro de sus funciones está la de servir de pegamento refractario del barro.



21. Preparativos para captar la imagen del cartel y
Cartel de la exposición *Memorias de la Tierra* (2013)

Alfredo Sánchez y Sofía López, metían en barbotina todo lo que encontraban a su paso, (ropa, sillas, cuadernos, etc.) convirtiendo los objetos en esculturas de barro que montaban en lugares estratégicos de la escuela. Como trabajo final de su proyecto personal, forraron con barbotina, hojas y pasto, el enorme muro del taller de hornos, extendiendo la naturaleza sobre la arquitectura.



22. *Abarcando el espacio*, Alfredo Sánchez y Sofía López
(2013) Intervención de una pared con barro húmedo y hojas



Ana Karen Martínez Maldonado, desarrolló una coreografía de danza sobre barro suave, con el fin de registrar el peso y el movimiento corporal al incidir sobre éste, con dicho baile. De la pieza lo que quedó fue el registro de la acción y las huellas sobre el barro sin quemar. Esta pieza llamada *Ritual*, habla sobre la creación de la vida simbolizándola, por medio de la danza y del barro.



23. *Ritual*, Ana Karen Martínez
(2017) Danza sobre barro de Oaxaca

Hago una especial mención a Miguel Ángel Padilla Gómez quien, por mucho tiempo, fue el segundo al mando del taller, equilibrando de gran manera el acompañamiento docente. Su personalidad, entrega, carisma y sus propios procesos creativos hicieron que los alumnos le confiaran las técnicas experimentales y audaces de sus proyectos.

La práctica docente de Miguel Ángel se desarrolló a la par de su prolífica obra, en la que llevaba al límite los materiales, por medio de la experimentación. La mayoría de sus piezas tienen gran carga matérica, logrando sorprendentes resultados, que, con su desbordada generosidad, compartió siempre a los alumnos.

Sus procesos son ejemplos perfectos de experimentación. Realizó diversas series a partir de las cualidades plásticas del material: imprimió basura en la superficie de las placas de barro a la que aplicó color: esmalte

o engobe¹⁹, haciendo resaltar la huella de la basura impresa, sobre el tono natural del barro (Imagen 24). Encontramos otra serie en la que presenta tela embebida en barbotina, que con varias capas cubrió objetos, que dejaba secar y endurecer, presentándolos al natural: sin quemar y sin pigmentar (Imagen 25). De igual manera, cubrió distintos elementos con varias capas de barbotina, esmaltándolos y quemándolos en técnica de Raku²⁰.



24. *Serie Antropoceno*, Miguel Á. Padilla
(2006) Gráfica cerámica



25. *Serie Trashumantes*, Miguel Á. Padilla
(2014) Tela en barro

Miguel Ángel es un profundo observador, quien, en su búsqueda plástica aprovecha cada uno de los momentos de sus procesos creativos, transformándolos en piezas de arte; por ejemplo, se valía de los trapos que cubrían los tambos de materia orgánica empleados en las quemas de Raku, otorgándole un

¹⁹ El engobe es una arcilla coloreada, suele ser mate en baja temperatura y en alta puede tener cierto brillo. El esmalte contiene en su base vidrio, por lo que, cocido a cualquier temperatura, brilla.

²⁰ Técnica oriental de cocción cerámica que consiste en meter la pieza incandescente en un tambo con materia orgánica, la cual se prenderá fuego al contacto con la elevada temperatura de dicha pieza. Se procederá a cubrir el tambo con trapos mojados, con el fin de ahogar el fuego y reducir el oxígeno, logrando con ello, interesantes efectos en la pieza: si está esmaltada, éste se tornará metálico y sino, la cerámica se ahumará dando tonos negros o grises.



valor estético a la quemadura impresa en dichas telas, las que posteriormente tensaba en bastidores de madera, exhibiéndolas como un gran políptico o un mural. (Imagen 26).



26. *Solar*, Miguel Á. Padilla
(2013) Telas quemadas, montadas sobre bastidores de madera.

En todos estos ejemplos, podemos encontrar similitud en la búsqueda del comportamiento de la materia y el aprovechamiento, ante distintos procesos.

Ciertos artistas contemporáneos que hacen uso del barro para expresarse dentro de este oficio de búsqueda, la característica que más valoran es la de su plasticidad, por ello lo presentan así, sin quemarlo; con el fin de poderlo modelar, deshacer y construir infinitas veces, aprovechando su consistencia blanda para darle la forma deseada, utilizándolo siempre húmedo o dejándolo secar y que la forma quede ahí, con su frágil resistencia, aguardando para ser vista por el otro.

Presento aquí algunos referentes artistas plásticos que trabajan el barro de manera alternativa:

Miquel Barceló (Felanitx. Mallorca, España)

Para Barceló todo es pintura. Todo acto hecho por él es pictórico; por lo tanto, su trabajo con la arcilla, lo es también.

Tiene asumido que lo primigenio en la historia de la humanidad, encontrado de la creación artística hasta ahora, son representaciones hechas sobre barro, sobre limo; así, de manera natural este artista, con la memoria colectiva echada a andar en su inconsciente, trabaja de forma paralela con ambas disciplinas y tanto la manera de abordarlas como los resultados que obtiene en cada una de ellas, es en cierto sentido la misma.

Contrario a la mayoría de los productores, este artista trabaja de dentro hacia afuera; se mete a sus lienzos, los que generalmente pone en el piso, para que cómodamente pueda hundir su pincel dentro de la gran masa de pintura que pone en ellos. "Entro y salgo de mis cuadros, buscando algo que no siempre encuentro" (Barceló en Vicente, 2015), opina Barceló sobre su forma de crear.

Su manera de construir y modelar la arcilla, en esencia es parecida, ocurre que trabaja desde el interior de la pieza para lograr las formas, empujándolas desde dentro de ella, y desde abajo o desde detrás de la obra, si es que es bidimensional, ejerciendo su fuerza contra la arcilla, para modificar la superficie, que es lo que se verá desde el exterior.



27. Vase ½ Crânes, Miquel Barceló
(1999) Cerámica.



Porque como bien dice Barceló en el documental filmado en Mali, *Cuaderno de barro*: "La arcilla guarda la memoria de todo, de una caricia, un golpe, una marca".²¹



28. *Intervención en la Catedral de Palma de Mallorca* (2007)



29. *Cristo Resucitado*, Miquel Barceló (2000) Instalación.

²¹ *Cuaderno de barro* (2011), poético documental de 60" de duración dirigido por Isaki Lacuesta, que retrata lo que conlleva la realización del performance *Paso doble*, representado por el artista plástico Miquel Barceló y el coreógrafo Josef Nadj, sobre un escenario de barro húmedo, en Mali, África. El documental retoma y se apropia de los sonidos, los colores y las formas del lugar, además de los comentarios grabados a los protagonistas que aparecen en éste, como lo es esta cita.

En los enormes paneles contruidos de arcilla va haciendo emerger, a puñetazos y golpes, los volúmenes que quedarán petrificados de forma definitiva en la materia, si es que concluye por cocerla; para ello, trabaja de igual manera, de dentro hacia afuera y de atrás hacia delante.

Esta reflexión sobre su manera de trabajar al construir las formas, la pone en claras palabras cuando habla de *Paso doble*; performance realizado con el coreógrafo y bailarín Josef Nadj, en 2009. De manera concisa Barceló explica cómo fue que trabajaron juntos este proyecto: cuenta que Nadj le comentó que le gustaría estar dentro de sus piezas. Supongo que entendió el deseo de su amigo no como una metáfora, sino como algo natural, debido a su peculiar manera de crear. Es así que, en el performance se meten ambos a la forma y al material, para ser un todo entre ellos, la arcilla y el registro de sus enérgicas acciones y movimientos. Así sintetiza Barceló su *Paso doble*: "(...) es como un gran cuadro en el que ponemos nuestros cuerpos, es como una pintura original, originaria, en el sentido primitivo"²².



30. *Paso doble*, Miquel Barceló en colaboración con Josef Nadj (2009) Performance con barro.

Miquel Barceló es un artista con varias constantes en su quehacer, la experimentación es un sello propio. Recicla los desechos de sus trabajos, para obtener con ello otras obras. Aprovecha enormemente lo que

²² (2009) El 'paso doble' de Barceló, una de las estrellas en Venecia. La Vanguardia [en línea] Recuperado el 22 de septiembre de 2015 de: <http://www.lavanguardia.com/cultura/20090508/53699675487/el-paso-doble-de-barcelo-una-de-las-estrellas-en-venecia.html>



la naturaleza le ofrece, sometiendo su obra a la intemperie para que el entorno, como un material más y el elemento poderoso que es, interactúe sobre ella.

Los temas recurrentes en su obra son: el paso del tiempo, escenas cotidianas, la gente, el mar, el desierto y los orígenes, manteniendo la naturaleza presente en casi todos estos, ya que, además de que le apasiona, es un ser preocupado por el deterioro ambiental.

Javier del Cueto (Ciudad de México)

Formado como ceramista en Valencia, España; establece su taller en 1985 en la Ciudad de México, donde divide su producción cerámica de alta temperatura, entre obra utilitaria y obra escultórica con una marcada influencia de Oteiza, Chillida y de Baxterrechea, tres importantes escultores pertenecientes a la Escuela Vasca.



31. *Viajar dentro de casa*, Javier del Cueto
(2010) Piezas en cerámica

Del Cueto es un artista, que desde que inicia su incursión en el barro, la exploración y experimentación con este material ha sido una constante en su práctica, manteniéndola a base de un riguroso hacer dentro del taller, con lo cual ha logrado plasmar diversos estilos y expresiones en su vasta producción plástica.



32. *El sueño recurrente de Bruce Chatwin*, Javier del Cueto
(2011) Porcelana

Su variedad formal y técnica se acentuó en 1997 cuando el artista canadiense Ed Bamiling, impartió un taller al cual asistió, descubriendo gracias a ello, una nueva concepción sobre la técnica, el material y la disciplina, entendiendo otros conceptos sobre la escultura, la cerámica y las formas de construcción; todo esto a partir del barro-papel, una mezcla cerámica desconocida por él, que cambió radicalmente su visión y su producción. Dice el mismo Javier del Cueto, al respecto:

A mí me dejó completamente perplejo, parecía que debíamos olvidar todo lo aprendido hasta entonces y volver a empezar de nuevo. Siendo el mismo material era sin embargo completamente diferente, con menos restricciones; expandía considerablemente los alcances de la escultura en cerámica, así que uno mismo tenía que expandirse también. (Verdejo, 2002, p.88)



33. *Anudar el Aliento 8 y 2*, Javier del Cueto
(2010) Barropapel y engobe



Desde ese momento, su escultura cerámica ha ido transformándose: le quita la base, lo cual hace que sus pesadas y monolíticas formas pierdan volumen y se vayan fragmentando, dando lugar a muchas y pequeñas piezas modulares. Múltiples piezas seriales que dan libertad a su acomodo y disposición en el espacio. Al mismo tiempo de la producción de estas formas repetidas, va experimentando de manera empírica e intuitiva, en sus “embalsamamientos”; estructuras que fabrica o que va encontrando por ahí, a las que les enreda y/o cubre con telas empapadas en barbotina de barro-papel, ya sea natural o coloreada.

Dentro de esta incursión a través de otras maneras de utilizar el barro, quema algunas de las piezas embalsamadas y profundiza su experimentación, dejando otras sin concluir con el proceso cerámico, a lo cual comenta: “(...) inauguran para mí una nueva vertiente de investigación en el campo de la escultura en cerámica”. (del Cueto, 2010, p.15)

A partir del 2001 comienza a exponer en el mismo espacio, obra cerámica a lado de propuestas en crudo y no será sino hasta el 2012 que en su exposición en el Museo Anahuacalli, presenta únicamente piezas crudas, todas ellas de gran formato.

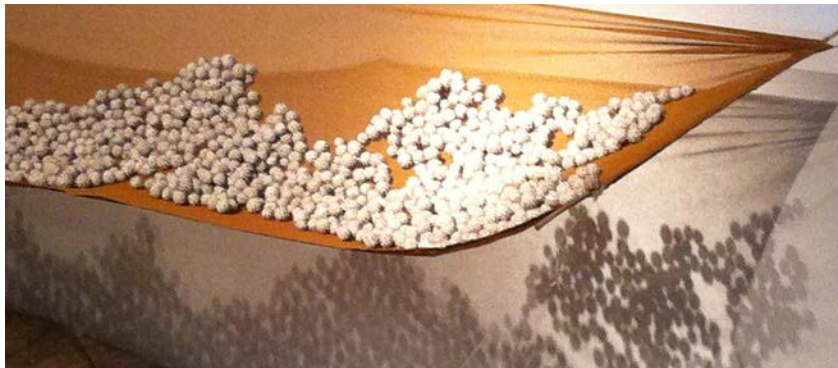


34. *El hueco de una montaña*, Javier del Cueto
(2012) Técnica mixta.



35. *Cordillera concava*, Javier del Cueto
(2012) Técnica mixta.

Este artista, no sólo explora la materialidad del barro, sino que indaga formalmente en varios conceptos escultóricos como, por ejemplo, ejerciendo ambivalencia entre el formato de su obra y la ligereza de la misma, obteniéndola por medio de la disposición en el espacio o por la posición que cada pieza ocupa. El color que aplica en ellas y el tratamiento formal que logra, a partir de conectar el interior con el exterior por medio de cortes, de aberturas o por las cualidades propias de los materiales utilizados, les otorga un poético juego de luces.



36. *Cordillera de montañas desmontables*, Javier del Cueto
(2012) Yute y semillas.

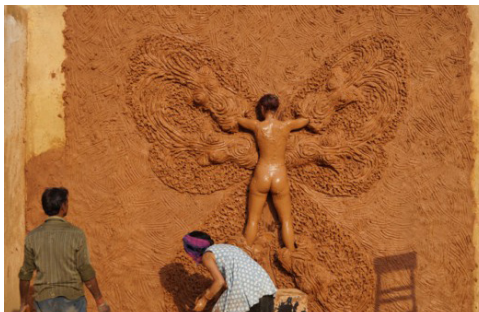


Anindita Dutta (Nueva Delhi, Titabar, India. Radica en E.U)

Esta artista comenzó haciendo escultura en cerámica. Su obra fue transformándose de manera natural y paulatina, conformándose de una mezcla de escultura, performance e instalaciones -escultóricas- las cuales crea por medio de grandes cantidades de barro suave, con en el que cubre todo, impregnando la materia con su energía y su intención.



37. *From Maya*, Anindita Dutta
(2014) Performance con barro húmedo



38. *Flight*, Anindita Dutta
(2015) Registro del performance

Lleva ya una década utilizando el barro –húmedo- como su material de expresión, tornándose en parte imprescindible de su discurso plástico y conceptual, logrando transmitir con él la unificación entre su pensamiento y su emoción, sintetizando el proceso creativo de sus potentes acciones, en el resultado que obtiene de éstas, captándolas por los registros que hace, a través de fotografías y videos.



39. *Limitation*, Anindita Dutta (2015) Performance con barro húmedo y preparativos

Las características y naturaleza del barro le son propicias para expresarse y representar temas universales, y complejos sobre aspectos del ser humano y de ella misma, en los cuales ha reflexionado profundamente, descubriendo que la manera de representarlos debía ser en cierta forma, catártica. Lo cual consiguió



realizando sus performances, trabajando con la materia como medio y como fin:

De las cosas que más rescato del barro es debido a que éste, además de tener carácter propio, es muy receptivo a la huella y a las marcas o texturas que hago con mis manos sobre él, registrándolas visiblemente en su superficie. Aunado a que su densidad y peso, sobre el cuerpo cuando está húmedo, ejerce tal presión y resistencia, que pareciera que es una persona empujándome hacia lo más profundo de mí misma. El resultado, es la creación de una variedad de distintas emociones, expresadas a través de este medio. (Sokhan, 2015)

Anindita Dutta habla en su obra sobre la lucha constante en la que está ella misma y el ser humano en general, contra el tiempo y la muerte, además de cómo enfrenta, transforma la pérdida y el dolor, para seguir adelante. Habla de la dualidad y del cambio constante que es la vida.

El uso de este material para expresarse sustenta conceptualmente su discurso; ya que el barro es un elemento cambiante y por lo tanto impermanente. Ella lo humecta constantemente, para poder seguir trabajándolo en lo que dura su performance, por lo que el tiempo siempre está presente en sus acciones, tanto física como metafóricamente, pues cuando el barro va perdiendo la plasticidad al secarse, aquel momento tan activo y dinámico de la materia, queda en el pasado. Queda en su memoria, en la del barro y en el registro realizado. Al finalizar su performance, el barro es empacado y su obra deja de estar, desaparece.

2.2 La animación, inquietud de observar objetos en movimiento

Rodeada de un ambiente artístico desde mi primera infancia y estimulada por mis padres a ver cine, tomar clases de artes plásticas e ir a exposiciones, crecí con la idea de ser artista plástica como una tangible opción, consumir cultura era natural dentro de mi núcleo familiar, ahora, a la distancia, tomo conciencia de que todo aquello me generó un peculiar bagaje visual, aprovechado en mis procesos creativos.

De adolescente asistí a la Cineteca a ver, por primera vez, un programa de animación que me sedujo totalmente; esta disciplina se prendó de mí quedándose en mi memoria, para salir cuando fuese el momento adecuado. La animación me abrió una nueva perspectiva, ver objetos comunes con movimiento incitó en mi creatividad el deseo por observar más allá de las formas estáticas, echándome a andar la imaginación. “La animación no es el arte del dibujo en movimiento, sino el arte del movimiento dibujado”. (Costa, 2017)

La palabra animar viene del latín y significa dar vida o fuerza. La animación tiene la particularidad de otorgar la sensación de que lo que vemos tiene vida propia. Ésta es una expresión artística dentro de las muchas que conforman al arte, otorgando otras herramientas técnicas para jugar con el paso del tiempo y su acción, en los objetos inanimados.

Podemos encontrar como disciplinas e instrumentos antecedentes de la animación a la fotografía, al cine y a los distintos dispositivos tecnológicos en los que se experimentó de diversas maneras con las imágenes, ya fuesen bidimensionales o volumétricas como pueden ser los objetos o las esculturas; utilizando en su lenguaje plástico y visual, el movimiento y el tiempo como aspectos primordiales.

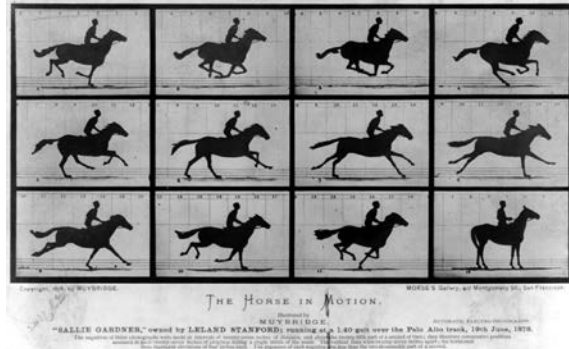
La imagen en movimiento como tal, tiene poco tiempo de existir, surge en el siglo XIX y se desarrolla rápidamente en el siglo XX, con la llegada del cine y la televisión, medios en los que se desenvuelve, adquiriendo al inicio, reconocimiento en algunas partes del mundo, principalmente con un perfil de entretenimiento, sin embargo, esta disciplina surge, desde y para, múltiples fines.



Desde fines del siglo pasado, la animación ha logrado permear en distintas áreas, ofreciendo varias salidas. El ilustrador y animador inglés Andrew Selby, habla de algunos otros aspectos que abarca la animación:

La animación, al igual que las demás artes visuales, surge en muy distintos contextos. Dichos contextos han permitido ampliar la forma, la dirección, la evolución y el impacto de este género a lo largo del último siglo [...] uno de los motores principales de la animación es su capacidad para [...] promover otras formas artísticas [...] existen muchas situaciones en las que este medio es utilizado para promover temas muy serios [...] lo cual avala la diversidad, la funcionalidad y la relevancia de este formato. (Selby, 2009, p.8)

La característica primordial del siglo XXI es el avance vertiginoso del progreso tecnológico y cómo ésta -la tecnología- ha ido acaparando la vida del ser humano debido a su masividad y accesibilidad, disparando, tanto sus utilidades como sus objetivos y, por lo tanto, sus resultados, logrando extender ampliamente las posibilidades técnicas, abarcando distintas disciplinas artísticas, los soportes y lenguajes, con lo cual la imagen en movimiento y la animación, se han visto enriquecidas.



40. Le galop de Daisy-Muybridge, Eadweard Muybridge (1887) Secuencia de 12 fotografías

Para hablar de los inicios de la animación podríamos remontarnos hasta la Prehistoria. Los hallazgos fechados durante la Era Paleolítica han registrado las imágenes de animales realizadas dentro de las cuevas por el

ser humano, denotando un claro interés por representar el movimiento, consiguiéndolo creativamente al dibujar, en algunos de estos animales cuatro pares de patas y diferentes posiciones de ciertas partes del cuerpo, que, según la disposición de los dibujos sobre los volúmenes de las rocas, a través del juego de luces y de sombras que el fuego reflejaba, aparentaba su movimiento. Desde entonces, a lo largo de la historia podemos encontrar distintas evidencias del ser humano en su búsqueda de representar el movimiento y el paso del tiempo.



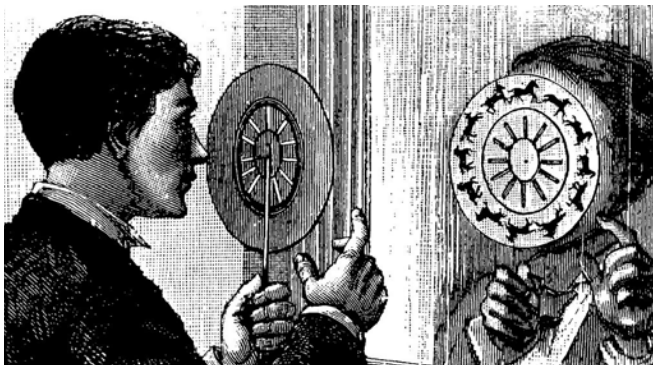
41. Pinturas rupestres de la cueva de Chauvet, Werner Herzog (2010) Documental: La cueva de los sueños olvidados

En la segunda década del siglo XIX, el inglés P. M. Roget publica *La persistencia de la visión al observar objetos en movimiento*, en donde describe el importante descubrimiento que hace sobre la retención de una imagen fija durante una décima de segundo en los ojos y la función del cerebro, traduciendo estas secuencias en la imagen en movimiento. Su teoría fue refutada años más tarde, sin embargo, el hallazgo detonó en varios el interés por demostrarlo, a través de la elaboración de instrumentos con los cuales poder poner en práctica la persistencia retiniana.

El desarrollo de herramientas específicas para lograr percibir una imagen en movimiento surge con la creación de los primeros objetos ópticos a los que se les incluyeron series de dibujos, en un inicio y series fotográficas, más tarde. De esta manera se obtuvieron grandes avances ópticos tecnológicos en un



reducido rango de tiempo, imágenes que por sí solas tenían un lenguaje y al incluir la interacción con otras similares, pero con breves modificaciones entre una y otra, hacían la diferencia. Dentro de estos objetos ópticos, encontramos: el *fenaquistiscopio*²³ y el *zoótropo*²⁴, por mencionar algunos de los muchos creados en esa época.²⁵



42. Fenaquistiscopio (1834) Grabado.



43. Zoótropo

Los pioneros de la animación debutaron entre la última década del siglo XIX y la primera del XX. El francés Émile Reynaud, fue el primero en presentar animaciones narrativas por medio de dibujos animados a los que adaptaba sonido, siendo muy exitosos durante los últimos años del siglo XIX. Otros iniciadores del cine de animación fueron: Émile Cohl y George Méliés, franceses también. Cohl realizó cortos de dibujos animados y Méliés, experimentó y descubrió gran variedad de trucos a través de la cámara, fue gracias a éstos que pudo

²³ Fenaquistiscopio, construido en 1832 por el físico belga J. Plateau, consistía en dos discos giratorios, el primero con varias imágenes con detalles ligeramente distintos entre estos y el segundo con una serie de ranuras con el fin de que, al girarlos frente a un espejo, reflejaran en él las imágenes en movimiento.

²⁴ Zoótropo, inventado en 1834, también por Plateau. Cilindro giratorio con ranuras verticales que lleva dentro una tira de imágenes con ligeras diferencias, para que, al mirar a través de las ranuras mientras el cilindro gira, pareciera que es una sola imagen la que se mueve. Todo ese tipo de instrumentos, además de haber sido los precedentes de la animación lo fueron también de la cinematografía.

²⁵ Uno de sus trucos más importantes fue el llamado Truco de parar, el cual parece ser que fue descubierto por un error: la cámara con la que filmaba una escena sobre el tráfico vehicular de una calle se detuvo inesperadamente y cuando la destrabaron, siguió rodando en el mismo sitio, desde el mismo ángulo. Al mirar el trabajo hecho se dio cuenta de que, deteniendo la cámara, podía realizar cambios en la escena que parecieran actos de magia, como aparecer y desaparecer elementos de cuadro.

realizar sus mágicos cortometrajes de cine fantástico, los cuales lo convirtieron en el precursor del cine de animación de este género. En EU encontramos a Windsor McCay quien mezcló en su cinta *Gertie*, al dinosaurio en dibujo animado, interactuando con personajes reales o actores. Iniciando el siglo XX el español Segundo de Chomón, no sólo realizó sus propositivas animaciones con técnicas tridimensionales en *stop motion*, sino que, en su interés por experimentar, inventó varias herramientas que aportaron al medio cinematográfico.

A partir de estos innovadores creadores la práctica de la animación tuvo un visible impulso en la mayoría de los países del mundo, en algunos antes que en otros y en cada uno, con distintos enfoques; en varios, la animación estuvo orientada hacia el área política y educativa, y en casi todos los países, las producciones fueron interrumpidas durante la Primera y la Segunda Guerra Mundial, volviendo a tomar inercia, hasta llegar a nuestros días.

Desde inicios del presente siglo, debido a la trayectoria que ha llevado esta expresión artística, ha logrado posicionarse en un lugar importante, siendo hoy una de las protagonistas principales de los medios de comunicación, sobre todo el cinematográfico, captando la atención tanto de los artistas plásticos y visuales, como la de los productores en multimedia, quienes crean de forma independiente sus propuestas, ampliando el alcance para llegar no sólo al público infantil, ni exclusivamente en un sentido de entretenimiento.

En México actualmente, tanto las convocatorias como los estímulos, los estudios de realización de animación e instituciones donde se imparten los conocimientos sobre la misma, proliferan, incentivando la divulgación nacional e internacional, dando con ello un fuerte impulso a esta disciplina. La posibilidad de realizar animaciones con los programas de los actuales dispositivos tecnológicos ha desatado su accesibilidad al facilitar la producción de animaciones experimentales.



2.2.1 La tecnología estimula nuevos registros de la imagen

Tras tiempo de investigar y de hacer pruebas ópticas durante el siglo XIX, surge como en avalancha el resultado de estas experimentaciones, materializadas en una gran e innovadora tecnología: la fotografía. Este proceso, permitía fijar una imagen a un soporte fotosensible. A su inicio fue una disciplina precaria y poco accesible, debido a su dificultad de manejo. El equipo estaba constituido por incómodos y pesados instrumentos, otro factor en contra era la gran cantidad de tiempo que requerían las exposiciones, además de la toxicidad en las sustancias químicas empleadas.

Al comienzo fue utilizada para captar imágenes de corte científico e industrial, más adelante, se popularizó para hacer retratos fotográficos principalmente entre la sociedad económicamente fuerte, esta técnica poco a poco fue sustituyendo a los retratos pictóricos. Gracias a la alta demanda entre el público, se desarrolló la fotografía como industria promoviendo distintos descubrimientos como el de Fox Talbot, quien logró hacer imágenes en serie desde un sólo negativo e imprimirlas, o el de George Eastman quien alrededor de 1880, inventó la cámara portátil e instantánea cargada con el rollo de celuloide. Una de las mayores contribuciones que esta disciplina hizo, fue a la imagen en movimiento. La fotografía dio el apoyo necesario para propiciar la cinematografía la cual surge a finales del siglo XIX con la presentación de dos cortometrajes documentales de los hermanos Lumière: *La llegada del tren a la estación* y *La salida de la fábrica*, realizados ambos con el cinematógrafo; aparato creado por ellos mismos, que tenía la capacidad de filmar y de proyectar. Las herramientas creadas por individuos inquietos en la óptica, quienes no pararon de indagar en el tema, lograron con sus descubrimientos que la sociedad científica disfrutase de los resultados concretos que despertaron el deseo e interés por saber más, de esta nueva forma de captar y presentar la imagen.

Es así como se suscitan nuevos géneros de esta disciplina, el fotógrafo comenzó a documentar lo que miraba, viendo continuamente a través de este manipulable instrumento que llevaba consigo, dando con esto un giro en su objetivo al crear la fotografía viajera, periodística y el retrato social; la fácil movilidad de la máquina fotográfica estimuló su uso en otros géneros artísticos que se encontraban en efervescencia

discursiva. La fotografía abrió una puerta a las múltiples posibilidades del lenguaje estético, por algunas de las vanguardias del siglo XX, como el dadaísmo, el surrealismo, el futurismo y el *Pop Art*. Los artistas experimentaban con los resultados fotográficos como uno de los elementos principales en su lenguaje plástico.



(1923) Gelatinobromuro de plata sobre papel

Esta disciplina tomó un nuevo rumbo en el arte a partir de los años 70 del siglo XX, con el cual el artista se sirvió para llevar un registro de su obra; tanto documentando una acción performática, como dando seguimiento sobre el proceso o del resultado mismo de una pieza. La fotografía comenzó a ser un importante medio de registro para los artistas, ya fuera eligiendo una serie de estas imágenes o una sola de ellas, con el fin de ser presentadas en el espacio de exhibición. Con esto consiguió posicionarse como un innovador recurso, ya que, además de servir de anotación visual, se convertía en la obra misma, al plasmar en ella la imagen de la pieza realizada, que por distintas causas no podía ser presentada en el espacio de exhibición; tomando de esta manera su lugar, para que el público tuviera la experiencia estética, a través suyo.





45. *Zona de dolor*, Diamela Eltit
(1980) Performance

Reflexionando en la estimulación creativa que provoca el conocimiento y manejo de nuevas tecnologías en el discurso creativo, me viene a la memoria cómo se enriqueció mi acercamiento al cine. Un año después de iniciar la licenciatura en Artes Visuales en la ENAP, comencé a salir con Pablo Baksht²⁶, quien ese año logró entrar a la carrera de cine, en el CCC²⁷, ésta era de tiempo completo y mi relación con todos los que conformaban la escuela, se volvió estrecha rápidamente. Estando enamorada y siendo tan cinéfila, fue estupendo tener acceso y ser bienvenida a ese cálido espacio, volviéndose un importante complemento en mi vida, la cual se dividía entre la Escuela Nacional de Artes Plásticas y el Centro de Capacitación Cinematográfica, logrando un equilibrado complemento para mis sentidos. Compartir con gente interesante y talentosa alimentó mi creatividad y las historias por construir.

Brea, en su libro *Las tres eras de la imagen*. Imagen-materia, film, e-image, menciona las capacidades de

²⁶ Quien sigue siendo mi pareja actual, después de 34 años.

²⁷ El CCC, Centro de Capacitación Cinematográfica, en ese momento dirigido por el documentalista Eduardo Maldonado, a quien los dos respetábamos y admirábamos. Le pedí a Eduardo si podía asistir de oyente a la clase de Mitología y aceptó. Si la ENAP se volvió mi segundo hogar, el CCC fue el tercero.

la imagen más allá de la materia tradicional, al hablar de la imagen electrónica, la cual abre el panorama a los espacios digitales generando nuevos tipos de materialidad. Éstos -los espacios digitales-, han sido tomados por los creadores para realizar sus propuestas, donde el proceso creativo les ha llevado a dialogar con esta nueva materialidad.

En mi caso, las exploraciones con el material y el interés por la animación se buscaban desde hacía tiempo y se fueron acercando hasta encontrar un punto en común, en el preciso momento. Mis primeras experimentaciones prácticas con la animación se dieron por medio de trazar líneas y colores. Desde que tuve mi primera computadora, en 1991, utilicé el programa Paint para plasmar en éste, las ideas para mis futuras esculturas, intentando sustituir las libretas y cuadernos, por esta nueva herramienta. También empecé a hacer dibujos que duplicaba o multiplicaba, a los cuales les iba modificando, entre uno y otro, el color o algunos elementos, entendiendo hoy al hacer esta revisión, que, en esos sutiles cambios realizados en cada cuadro, estaba el inicio de mi interés por buscar el movimiento en la imagen.



46. *El orden y el caos*, Elena Somonte
(2000) Dibujos digitales.

Con el paso del tiempo, tuve la posibilidad de trabajar con otros dispositivos que tenían sencillos programas digitales, específicamente para animar dibujos, fotografías o videos, en los cuales realicé algunos cortitos.



El hecho de conocer la obra de artistas que animan o animaron con barro y/o cerámica, despertó en mí nuevos intereses, desplegando diversas posibilidades, sin embargo, se depositaron en mi imaginación, cocinándose muy lentamente hasta que logré materializarlas.



47. *Azul en busca de un corazón*, Elena Somonte (2008) Animación stop motion

Presento a continuación algunos referentes animadores que han trabajado con barro:
Nuria Menchaca (Grenoble, Francia de nacionalidad mexicana)



48.

Nuria se ha profesionalizado en varias vertientes: en la académica, impartiendo clases de animación, en la artística, donde su producción circula entre la animación experimental y el arte objeto. Se ha dado

a conocer tanto en festivales cinematográficos como en espacios artísticos expositivos, y en la cultural siendo la directora creativa del estudio de animación *No Budget Animation*, el cual realiza producciones independientes además de gestionar y difundir, dentro del mundo profesional, proyectos estudiantiles.



49. Invasión, Núria Menchaca
(2010) Animación stop motion con cerámica

Después de acabar la licenciatura en Artes Visuales en la ENAP-UNAM, realizó una maestría en Artes Visuales en Quebec, Canadá, en la Université Laval desarrollando una investigación para su tesis sobre la imagen en los objetos y la materialidad en la animación *stop motion*. Conocimiento que le sirvió para obtener reconocimientos en algunas de sus producciones.

La preponderancia que da Menchaca a los materiales utilizados en sus piezas es lo que determina su discurso plástico, debido al peso simbólico y sensible inherente a cada uno de estos, en los que se apoya para desarrollar su obra, y para transmitir y expresar sensaciones y emociones. Para justificar su discurso, Nuria dice lo siguiente:

Mi obra siempre tiene un detonante plástico. Así como en el resto de las disciplinas propias de las artes visuales, la animación no sólo comunica a través de la temática abordada, sino que los procedimientos técnicos y los materiales utilizados para su realización nos pueden presentar una propuesta discursiva que además de apoyar la narración y la



*estética del proyecto, nos propone una reflexión en sí misma*²⁸.

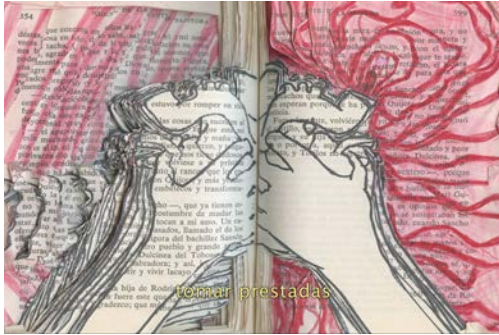


50. *Barro Eres*, Núria Menchaca
(2006) Animación stop motion con barro

Trabaja con los elementos que tiene al alcance y muchos de estos son reciclados. A grandes rasgos, los materiales elegidos para sus creaciones se podrían dividir en dos: los efímeros o perecederos como el barro, comida, ceniza y papel, y los materiales perdurables o duraderos como la piedra y la cerámica, explotando de cada uno de estos, sus cualidades plásticas o visuales, según sea el caso.

Por ejemplo, en sus animaciones realizadas sobre soportes impresos: libros, revistas o periódicos, se sirve de estos para indagar sobre el tiempo y la pérdida de su valor como objetos al volverse inútiles en un corto lapso, reflexión que le ha llevado a abordar en sus historias, temas como la muerte, la ausencia, la fragilidad y el abandono, por medio de estos materiales, los cuales revalora otorgándoles una nueva vida a través de su animación.

²⁸ Cita obtenida de las respuestas enviadas al cuestionario o entrevista escrita que le realicé, en enero del 2017.



51. Aimer, Núria Menchaca
(2012) Rotoscopia sobre libros viejos



52. Rebote, Nuria Menchaca
(2014) Rotoscopia sobre libros viejos

Como también en sus trabajos realizados con cerámica y/o con barro, la artista comunica a lo que los estados de este material le remiten, como son la plasticidad y la maleabilidad, características propias del mismo, las cuales mantienen el gesto fiel del artista, o la ductilidad que se pierde por la falta de humedad y que, con la cocción logrará endurecer el material, dándole permanencia.



53. Sequía, (Núria Menchaca) Colectivo Tutututu tu
(2010) Animación con barro



Segundo de Chomón (Teruel, España 1871-1929)



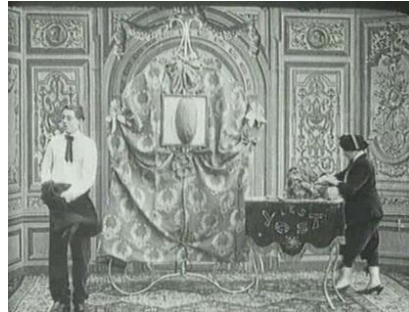
54.

Revolucionario cineasta, talentoso animador y avanzado de su tiempo, quien hizo grandes aportaciones al cine. Se familiarizó rápidamente con las técnicas de coloreado de película, volviéndose un especialista en ello y creando a su vez, nuevos procedimientos. Inició su carrera como director y camarógrafo, en la que desarrolló una gran inventiva, apoyando las historias con adelantados trucos de cámara, creando y especializándose en el cine fantasmagórico y en la animación.



55. *La poule aux oeufs d'or*, Segundo de Chomón (1905) Fotografía de la Película de Gaston Velle

Fue un profundo buscador de distintos medios, como por ejemplo, el cine sonoro, por lo que experimentó relacionando el teatro con el cine, al utilizar actores a los que situaba detrás de la pantalla, quienes hacían las voces de los personajes de la película para simular los diálogos. Gracias a su incansable experimentación descubrió la técnica del fotograma a fotograma o paso de manivela; principio básico de la animación que consiste en modificar la ubicación, la posición o la forma misma del objeto, transformándolo entre un disparo y otro de la cámara, lo que lo convierte en el precursor de la animación stop motion. Trabajó con materiales maleables como la masa y la arcilla.



56. *Sculpteur express*, Segundo de Chomón
(1907) Animación en claymation



57. *Une excursion incohérente*, Segundo de Chomón
(1909) Cine surrealista con escenas animadas

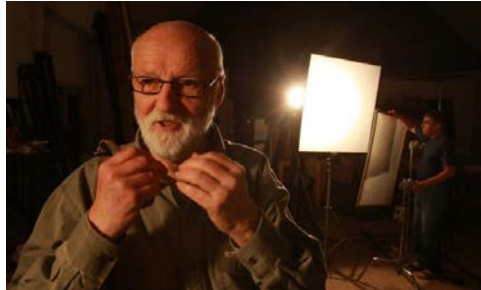


Segundo de Chomón tiene una amplia filmografía en la que utilizó sus inventos, tanto en los instrumentos de filmación, en los que encontramos el dolly o travelling como en sus innovadoras técnicas de animación, como lo fue el intercalar en la filmación, imágenes reales con maquetas y actores con objetos animados.



58. *Hôtel électrique*, Segundo de Chomón
(1908) Comedia y stop motion

Jan Svankmajer (Praga, Checoslovaquia)



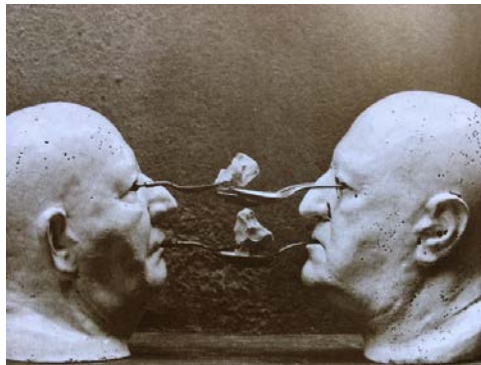
59.

Svankmajer se mueve constantemente entre diversas disciplinas, como: escultura, dibujo, grabado, collage, cine y teatro; por medio de técnicas que conoce profundamente, las cuales utiliza desde un lugar donde las

vuelve flexibles y abiertas al cambio. Crea sus piezas y animaciones donde, en algunas de ellas, el barro y la cerámica juegan un papel primordial.



60. *Atentado en Somersault*, Jan Svankmajer
(2002) Frotages animados



61. *Dimensiones del diálogo*, Jan Svankmajer
(1982) Piezas cerámicas

Su estética es tomada mayormente de referentes en la pintura como: Max Ernst y Arcimboldo.



62. *Verano*, Jan Svankmajer
(2002) Collage



La obra cinematográfica de este genio de la expresión en movimiento, no está apegada fielmente ni a la cultura, ni a las tradiciones propias de su época, ni de su país, pero sí atrapa lo que le viene bien de la tradición multidisciplinar checa, tanto de las marionetas o del cine checo mismo, como del Teatro Negro o de la Linterna Mágica, para apropiarse de ciertas características de cada una, y convertirlas en originales y oníricas piezas surrealistas.



63. *Andrógino*, Jan Svankmajer
(1990) Marioneta

Para este artista la imagen en movimiento es un medio estimulante y poderoso. A través de su guía como si fuese un chamán y con la ayuda de la sinestesia, despierta los sentidos y el inconsciente del espectador, transmitiéndole una especie de memoria sensitiva.

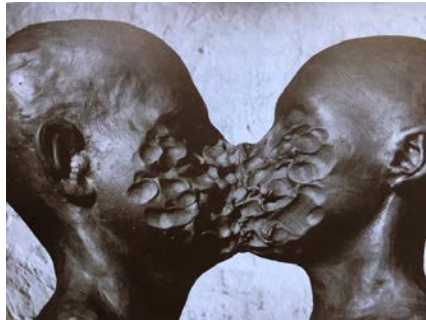
Siendo que siempre su obra se caracterizó por ser sarcástica y cuestionadora, con el paso del tiempo esto se vuelve más presente, un buen ejemplo de ello son sus animaciones: *Oscuridad, luz, oscuridad* y *Dimensiones del diálogo*. Ambas realizadas en barro. La primera es una metáfora de la existencia humana, en la cual habla sobre la creación del hombre en barro representándolo con el personaje de su cortometraje. Este hombre está desmembrado, atrapado en un cuarto diminuto donde no puede desarrollarse, ya que

le es imposible conformarse como un ser completo, por lo tanto, no le queda más que apagar la luz y quedarse en total oscuridad para dejar de enfrentar su realidad.



64. *Oscuridad, luz, oscuridad*, Jan Svankmajer (1989) Animación stop motion hecho en barro.

Dimensiones del diálogo, es una pieza de animación dividida en tres actos, en los cuales habla de la dificultad de las relaciones humanas causada por el problema que conlleva la mala comunicación, lo cual las deteriora de tal manera que terminan por destruirse, producto de la disfuncionalidad o de la violencia causada por la imposibilidad de comunicarse.



65. *Dimensiones del diálogo*, Jan Svankmajer (1982) Animación stop motion.



CAPITULO III: EXPLORACIÓN TÁCTIL-DIGITAL

El barro ha sido mi aliado y confidente. Apoyada en éste, he logrado una particular manera de construir ideas y de expresarme, haciéndolas visibles en la otredad, a través de la experiencia nutrida por el día a día, por situaciones y conexiones sensibles que fomentan otras maneras de explorar mi quehacer. Llevo treinta años de ser docente, de compartir y transmitir sobre el barro y más de treinta, creando con este material, sin que la búsqueda se detenga.

En toda historia, tanto general como particular o personal, hay momentos decisivos en los que se produce algún cambio sustancial en el curso de los acontecimientos, es decir, una mutación que va más allá de la mera transformación de un detalle, de una técnica o de un modelo. Desde la experiencia cotidiana no suele ser fácil apreciar signos de la existencia de una mutación conceptual, pero al ser observado cierto momento con perspectiva histórica se puede hacer evidente que un determinado acto o grupo de obras participa ya de un espíritu diferente al de sus predecesores.

(Javier Maderuelo, 2014, p.13)

Esta investigación es una revisión a mi experiencia táctil-digital, destaco estas dos características porque la decisión de entrar a la maestría fue resultado de la necesidad por explorar otros medios que han estado presentes en mi proceso creativo. Inquietudes que se rastrean durante el periodo de mi formación académica donde mis días se repartían entre la ENAP, sumergida en la forma, la volumetría, la individualidad y unicidad que da la escultura a través de esa maleable masa de barro, que despierta los sentidos desde un lugar tangible, concreto y físico; y mi vida paralela en el CCC. Donde la luz y la sombra, la mirada y el sonido, la imagen y la bidimensión, eran las herramientas de acceso a ese mundo, al que también pertenecía, pero de manera circunstancial. No sólo por el gusto verdadero hacia el cine, sino por mi relación con los que en ese momento se formaban como cineastas y quienes conformaban el CCC.

En la ENAP me llenaba de barro las manos, pero sobre todo el alma, para poder separarme de éste -físicamente-, en lo que volvía a tocarlo; de tal manera que el material ocupaba todo mi ser sin dejarlo ir ni

un instante. Había una parte de mi mente que no paraba nunca de crear. La acumulación de las múltiples posibilidades sobre las diversas formas por construir, iban tomando su turno, para concretarse al menor descuido en cuanto estuviese frente al barro. Me sentía como una especie de camello que acumulaba ideas en vez de agua, para poder hacer uso de ellas cuando las condiciones se dieran.

En el CCC aprendía y acompañaba, mientras observaba atentamente lo que pasaba. Veía y me empapaba de un lenguaje visual y auditivo, con flashazos, sonidos e imágenes, que me conducían por ese otro mundo al que encontraba tan seductor y enriquecedor.

Entre los que habitaban el Centro, había un chico delgado a quien no podía dejar de mirar. Plantado en un rincón, entre el recibidor y el pasillo donde estaban ubicadas la sala de proyección y las aulas, Carlos²⁹, debido a su timidez, intentaba pasar desapercibido sin lograrlo, por lo menos ni con Pablo, ni conmigo. Con luz, tripié y cámara en un peculiar montaje, no dejaba de producir en ningún momento; la gente pasaba a su lado, salían y volvían de comer o asistían a la proyección y él, incansable continuaba vertiendo sus imágenes con una extraña técnica que jalaba mi atención, sobre todo por usarla en una escuela de cine: pintaba al óleo sobre vidrio. Plasmaba ahí sus gruesas y expresivas líneas a las que tomaba una foto. Modificaba el trazo y volvía a disparar la cámara.

El barro es un material que remite al origen, a lo primigenio y natural. Para darle forma, se requiere de un acto físico, corporal; de una acción primitiva que registra la impronta al presionar, modelar, construir o interferir de alguna manera en la materia. Eso que se haga quedará ahí sellado; la huella y la intervención se vuelven incisivos permanentes en la piel de la cerámica, registrando nuestras emociones.

²⁹ Carlos Carrera, director mexicano de cine de ficción y de animación.



Donde más se ve reflejada dicha inscripción es en materiales dúctiles, pero no sucede únicamente en éstos, sino con otros recursos plásticos también, en los cuales las emociones quedan ahí.

Para captarlas, en ciertos casos, hacemos uso de la cámara, y así las formas impregnadas de este rastro “[...] ofrecen una fisicalidad intangible [...] que son a la vez táctiles e inmateriales [...]” (Kentrige, 2015, p.13)



66. *Sintiendo* (Detalle de la pieza) (2008)
Escultura en cerámica



67. *Estos se quieren* (Detalle de la pieza) (2008)
Escultura en cerámica

3.1 Antecedentes de este proyecto de investigación

Cuando estaba a la mitad de la licenciatura, la Editorial CIDCLI me ofreció un cuento para ilustrar: *La noche en que desapareció la luna*, una historia de Luis Arturo Ramos que en mi interpretación habla, a través de metáforas, sobre la contaminación. Lo ilustré con dibujo y collage. El dibujo en blanco, grises y negro, y en la editorial me mostraron las imágenes que tenían de stock, impresas en papel couché engomado, para que eligiera las que quisiera utilizar, con el fin de mezclar lo realizado por mí, con estas preciosas reproducciones renacentistas.

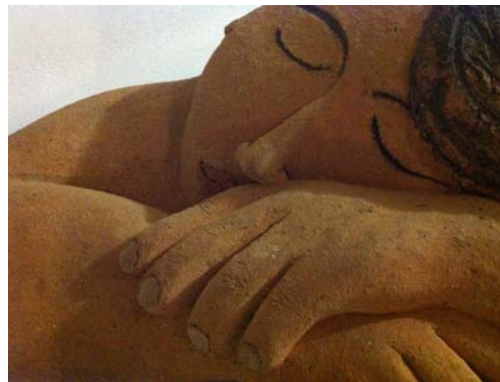


68. *La noche en que desapareció la luna* (1984)
Ilustraciones en dibujo y collage.



Diseñé primero los personajes principales: a la luna, la convertí en una mujer con vestido largo, blanco y de encaje hecho con retazos de tela. Me pasaba largo rato moviendo los elementos con los que contaba, para hacer el *collage*. Era como hacer una animación en la cual, aquellos recortes e imágenes, cambiaban y se movían por el escenario, hasta que mi intuición saltaba haciéndome una seña, para que yo fijara con pegamento la acción, dando como resultado la ilustración en turno³⁰.

A Pablo le gustaba mucho mi trabajo. Le divertía mi obra, la observaba detenidamente y le tomaba buenas fotos que eran las que me servían de registro. Él era también quien generalmente intitulaba con creativos nombres las piezas, las cuales, en su mayoría, le despertaban algo: una especie de ansiedad por verlas moverse. Me insistía constantemente en que las hiciese mucho más grandes de lo que las construía, transmitiéndome lo que imaginaba al mirarlas: *¿no ves claramente cómo esta mujer descansando, se despereza y se levanta? Imagínatela de tamaño natural haciendo eso. Sería fantástico, tendrías que hacerlo algún día*. Logrando hacer que las visualizara moverse y generándome emoción con sólo imaginarlo. La posibilidad de dar vida a mis personajes de barro estuvo presente desde largo tiempo atrás.



69. Cansancio (Detalle de la pieza, dos ángulos) (1997) Escultura en cerámica

³⁰ En el diseño e impresión el talentoso diseñador Germán Montalvo de la imprenta Madero, decidió utilizar sólo una tinta; escogimos un azul que con sus gamas coloreaba únicamente algunos detalles de las ilustraciones, consiguiendo que quedara un sencillo, pero hermoso cuento infantil.

Hay una constante comunicación entre mi interior y el mundo que me rodea formando en su trayectoria, un diálogo. La manera de construir las ideas determina mi proceso de creación. A lo largo de estas décadas, en mi producción, la naturaleza y el ser humano han sido tema esencial en la obra, sin embargo, la visión hacia éstos y el motivo de interés por reproducirlos ha ido cambiando. De esta manera al inicio de mi trayectoria, las formas que de mí salían estaban íntimamente ligadas a mi existencia y acontecer, que en realidad muy al comienzo, era bastante relajado. Un poco después, al adquirir compromisos, me retraté en la exigencia, el trabajo, la vida en pareja, la urgencia, la maternidad, etc. Plasmando mis días en una especie de diario de barro, reconstruía esas situaciones o en ocasiones representaba el anhelo por dar tregua a la constante actividad regida por la prisa, haciendo aparecer en mis piezas el deseo de poder descansar.



70. *La ola* (1992)
Escultura en cerámica



71. *Reencuentro* (1993)
Escultura en cerámica



72. *Esperando mi turno* (1999)
Escultura en cerámica



De repente, mi mirada contemplativa e introspectiva emergió transformada, observó el entorno y se volvió crítica; modificando con ello el proceso y el resultado de la obra, reflejando otras preocupaciones como el deterioro ambiental y situaciones sociales, que, aunque fuesen locales y de preocupación personal, debido a los temas tratados, se volvían universales y colectivos. Por ejemplo, el agua, tema recurrente en mis piezas aparecía en situaciones de relajación, sensualidad y recreo, en los años 90.

Tiempo después, cuando dejé de construir desde ese lugar, el tema se volvió concepto y la representación de este mismo, cambió. Mi discurso se transformó y el agua se volvió un motivo de inquietud, de desazón y preocupación debido a la contaminación y a su escasez.



73. *Gota de llaves* (2013)
Escultura cerámica en Rakú



74. *Sed* (2014)
Escultura cerámica en Rakú

Al mirar hacia fuera me topé con un entorno deteriorado, tanto ambiental como social, a la vez de darme cuenta de la proliferación de aparatos o dispositivos técnicos y de su accesibilidad.



75. *Made in china* (2003)
Frijoles en cerámica pigmentados



76. *Sobrecarga* (2009)
Escultura en cerámica



77. *Calentamiento global* (2012)
Escultura en cerámica

Este motivo me llevó a reflexionar sobre el ser humano, su capacidad de invención, adaptación y velocidad de aprendizaje, y cómo el uso de la tecnología incide de manera indeleble, en la huella que deja en el planeta. Intervención cada vez menos borrable, de la cual, sin dar abasto de solución a las afectaciones y con ambición de poseer más poder, el ser humano sigue depredando.

Me interesó relacionar mis piezas de barro con la tecnología, para apoyar mi discurso. Para ejemplificar esto, me sirvo de la descripción de las siguientes piezas: *Las paredes oyen*, *Relajación*, *Personajes extasiados* y *A cubetadas*.

En *Las paredes oyen* (1998) trabajé con el problema de comunicación que detectaba a mi alrededor. La falta de comunicación o dificultad para darse a entender o comprender al prójimo se me hacía evidente e incongruente que, con los avances tecnológicos en comunicación, lejos de ayudar al intercambio de ideas, estábamos perdiendo la capacidad de poner en palabras nuestras emociones, sobre todo.



Para la exposición individual que presenté ese año, escribí lo siguiente:

Esta muestra surge de la reflexión sobre la incapacidad que estamos teniendo para expresarnos. La comunicación es una necesidad y una aptitud que nuestra especie ha desarrollado, lográndolo de diversas maneras. Hoy en día la tecnología -en comunicación- cada vez avanza más y los seres humanos estamos cada vez más alejados de lo y de los que nos rodean, casi imposibilitados a escuchar y a transmitir nuestras emociones.

En las grandes ciudades se vive a la carrera, sin detenerse ante nada o nadie, con una visión distorsionada de la vida por lo que esta prisa desmedida genera, sin dar la oportunidad de hacer un alto, para ver alrededor y a nuestro interior, para oír, pensar, sentir y expresarlo. Por lo menos las paredes son testigo de ello. Las paredes oyen lo que pasa entre muros, en la intimidad y con los más cercanos.³¹



78. *Las paredes oyen* (1998)
Escultura en cerámica

A la oreja le instalé un micrófono que captaba los sonidos de lo que sucedía a su alrededor y la boca tenía alojada en su interior, una bocina que transmitía las voces y sonidos que la oreja capturaba y le transmitía. En el lugar de exhibición monté las piezas separadas una de la otra, para evidenciar el propósito e intención de la pieza.

³¹ Texto sacado de mis escritos personales (marzo 1998), para la muestra *Las paredes oyen*, Galería Kin. Ciudad de México, noviembre 1998.

Relajación (2006) es una pieza realizada con la intención de hablar sobre la contaminación de elementos que saturan los sentidos, afectando la calidad de vida que experimenta la sociedad en las grandes ciudades.



79. *Relajación* (2006) Escultura en cerámica

Para ello realicé esta obra formada por tres elementos: 1- Pequeño relieve cerámico en el que represento a una mujer que –relajada- toma un baño de tina. 2- Pantalla de laptop donde se apoya la pieza cerámica. 3- Varias imágenes de: manifestaciones, paisajes contaminados, limosneros, drones, policías, etc., aparecen en la pantalla de la computadora en un *loop*, como paisaje de fondo de mujer en la tina.



En *Personajes extasiados* (2009) el tema que toco es la falta de contacto físico que tenemos los seres humanos hoy en día y el poco uso de nuestros sentidos para relacionarnos, ya que cada vez más, nuestra manera más inmediata de acercarnos al otro es de forma virtual.



80. *Personajes extasiados* (2009) Escultura en cerámica

Con este fin construí una escultura a muro, realizada en cerámica en la cual represento a varios personajes bailando desnudos entre las nubes. Sobre la pieza se proyecta un loop de visuales en movimiento (distintas imágenes digitales abstractas a color, a base de tecnología pura, obtenidas por diseño de programación), logrando un peculiar resultado. La proyección infinita de imágenes sobre la obra hace que la misma permanezca en constante cambio, animándola. La conjugación de la proyección sobre los personajes logra “reeditar y/o recomponer” la escultura, reconstruyendo la forma, el color y la historia misma que narro; debido a las luces y las sombras proyectadas, los personajes se mueven, desaparecen y reaparecen, ante nuestros ojos.

A *Cubetadas* (2011-12) Esta pieza escultórica-sonora está conformada por un grifo y una cubeta en cerámica que contienen agua y gotas hechas de resina que aparentan caer al agua, a punto de desbordar la cubeta. Además de la reproducción en audio del monótono sonido de una gota cayendo. El audio de la gota que cae y la estaticidad de la escultura logra distintas lecturas semánticas: el instante detenido de una acción y el continuo sonido que implica temporalidad, cambio y movimiento, resulta en un contraste visual y auditivo -utilizado- para hablar del apremiante problema de escasez de agua que existe en el planeta.



81. *A cubetadas* (2011-12)
Escultura en cerámica

La construcción de este tipo de obra me ha llevado a analizar la implicación de integrar la cerámica a la tecnología, aparentemente tan ajenos uno de otro. Se puede ver claramente en las piezas aquí presentadas, que la obra existe por sí misma, aunque no esté apoyada en la tecnología, sin embargo, considero que la integración de ambos lenguajes potencializa el discurso tanto sensitivo como conceptual; generando un distinto tipo de experiencia estética, en el otro.





82. Ciclos (2014)
Animación stop motion.

En las fiestas decembrinas del 2013 al 2014, como casi todos los años, me fui con Pablo y mis dos hijos³² al mar. Playa Ventura, Guerrero es un lugar al que íbamos con montón de amigos a acampar Pablo y yo desde inicios de nuestra relación, el cual ha seguido siendo hasta la fecha, la opción para vacacionar, cargarnos de energía, convivir con los lugareños y disfrutar con respeto, ese embravecido mar. Desde que vamos con los hijos, hace más de quince años, generalmente habían venido con nosotros, amigos de unos u otros, pero ese año estuvimos los cuatro solos. Nicolás me propuso hacer una animación. (Después me enteré de que era para una convocatoria específica, de España e Irlanda). Entre los dos hicimos el guion, Nico hacía la cámara y yo animaba los elementos marinos³³. Gozamos enormemente realizándola.

Ya ni me acordaba que Nicolás lo había inscrito al concurso, cuando un día llegó corriendo a contarme que habíamos ganado uno de los premios. Dicho premio constaba en dos viajes a Madrid todo pagado por algunos días, para asistir al festival internacional que convocaba, además de estar nominados a la siguiente fase del festival. Desde entonces hemos trabajado juntos en varios otros proyectos de animación, los que en su mayoría tratan de temas sociales.

³² Emilia y Nicolás.

³³ El personaje hecho de conchitas violentaba a la naturaleza, siendo finalmente engullido por un pez, que encontramos muerto en una de nuestras caminatas a la orilla del mar.



83. *Nos quisieron enterrar, pero no sabían que éramos semillas*³⁴, Elena Somonte y Nicolás Baksht (2014) Animación stop motion.

3.2 Buscando alternativas plásticas y visuales con barro

Existen personas con las que me he cruzado en la vida, a quienes agradezco su gran aportación de sentido común, conocimiento y cariño, con lo que generosamente me han enseñado nuevos paisajes a los que puedo acceder. Sobre todo, en estos últimos años, gente maravillosa me ha apoyado, rodeado y guiado por este rumbo de retomar el estudio, de hacer investigando y de investigar haciendo. Ambas acciones se nutren de buscar, encontrar y de compartir, desde la experiencia y el conocimiento, como también desde la intuición y la imaginación. “[...] cualquier hecho creativo, por minúsculo que éste sea, tiene un punto de apoyo en la intuición, y nuestra experiencia, lo sepamos o no, está plagada de acontecimientos creativos”, dice Bartolomé Ferrando (2012, p.89).

No es gratuito que mi búsqueda de nuevas alternativas plásticas y visuales fuese a través de la animación, no sólo por mi temprano gusto e interés por esta práctica, sino porque llevaba muchos años sumergida en el sueño de Pablo, por realizar un ambicioso proyecto de animación llamado *Ana y Bruno*³⁵, motivo por el

³⁴ Cortometraje sobre la desaparición de 43 normalistas en Iguala, Guerrero. México en 2014.

³⁵ *Ana y Bruno*, largometraje de animación en 3D, producido por Pablo Baksht y dirigido por Carlos Carrera. Surge en 2005 de una historia, escrita esencialmente por Daniel Emil, en la que se trabaja por varios años hasta que en 2010 comienza a realizarse en el estudio Lo Coloco Films, por un extraordinario grupo de jóvenes animadores. En 2017 la realización de la película concluye y es muy bien acogida



cual, parte de mis días transcurrían, de una u otra manera, inmersa en esta disciplina. Tomó tanto tiempo la elaboración de dicho anhelo, que por supuesto seguía envuelta en él cuando desarrollé mi proyecto de maestría, el cual, intuitivamente, fue guiado por un trayecto que como resultado daba el feliz encuentro con la animación.

Realizar la maestría ha sido de gran aprendizaje. Dentro de sus aportes puedo mencionar, la de haberme hecho mover en varios sentidos: tanto geográficamente; empujándome a indagar en mi propia percepción como docente, alumna y artista, como en la manera de entender y construir mi obra, siempre con el barro como eje medular de este proyecto, apoyándome en los recuerdos y mi pasado, como una herramienta más. La investigadora Carmen Gómez del Campo en su libro *Miradas a Francisco Toledo* (2010), refiere las importantes características de vinculación tanto del proceso como del material, por lo cual a continuación la cito:

(...) toda memoria individual portará las marcas de su tiempo y de su tierra; por lo tanto, cobrará formas y creará ligaduras... llevará, sin duda los gestos de su época. Así, en la creación a partir del barro se pone en juego el encuentro de dos memorias, la individual y la colectiva. (p.22)

3.2.1 Proceso de las piezas y argumento reflexivo

Durante los dos primeros semestres de la maestría, para atrapar y transmitir mis ideas, realicé piezas cerámicas que tocan dos temas: los migrantes y el abuso a los animales.

Desde hace algunos años el fenómeno migrante en el mundo ha aumentado significativamente volviéndose un importante problema. Por lo general, el trato que se les da a quienes transitan en busca de mejores oportunidades, huyendo de su realidad, es inhumano. Para hablar de ello realicé la serie *Refugiados* (2014).

en el Festival de Annecy, Francia, así como en el Festival Internacional de Cine en Morelia, del mismo año. (Tengo la certeza de que su estreno y presentación al público será igualmente exitoso, porque algo concebido y realizado con tanta pasión, entrega y esfuerzo, sin duda, es un gran triunfo).



84. *Refugiados* (2014)
Escultura en cerámica.



85. *Sin título* (2014)
Escultura en cerámica.



86. *Maniatado* (2014)
Escultura en cerámica.

Quise tocar el tema del maltrato animal haciendo un enroque de su situación, poniendo al ser humano como si fuese el agredido. Representé en siete imágenes, a los animales como victimarios de la especie humana, en un tipo álbum fotográfico, al que llamé *Bestiario*.



87. *Bestiario* (2015) Caja y relieves hechos en cerámica

Hasta ahora había trabajado con instantes. Congelando acciones, escenas o situaciones, al realizar piezas en cerámica. Como bien indica el título de esta investigación, estaba en la búsqueda de otras alternativas que pudiesen servirme para ampliar o modificar mi lenguaje plástico y visual. Era el momento para adentrarme



en la animación, esa práctica artística con la que había coqueteado desde mi juventud y de la que me había quedado prendada después de hacer los dos cortos con Nicolás. Ahora podía dedicarle el tiempo necesario para conocerla más profundamente, estudiándola con todas las de la ley³⁶.

Lo que trata la animación es aparentar dar vida a lo que no la tiene, por medio del movimiento, lo que se consigue por la manipulación del tiempo y la captura de las modificaciones que se realizan sobre el objeto o la forma que se anima, para que, al pasar las imágenes fijas, una tras otra a una velocidad constante, el observador logre percibir el movimiento.

De las definiciones que conozco sobre el significado de animación, la que considero más clara y acertada con respecto a mi investigación, es la del artista Norman McLaren (1914-1987): “La animación no es el arte del dibujo en movimiento, sino el arte del movimiento dibujado y la magia está en lo que ocurre entre cada fotograma”(2017). Aunque animar dibujos no es el punto medular en mi proyecto, esta definición se podría ampliar para adecuarla a cualquier tipo de animación y a mi interés específico por mover el barro.

Antes de iniciar las clases de animación, pensaba que, por el simple hecho de trabajar con este material que me era tan familiar, iba a tener un sencillo desenvolvimiento dentro de ésta, aunque fuese una disciplina nueva para mí, pero enseguida me di cuenta del problema de cómo al modificar el lenguaje y las herramientas; la manera de expresar y de transmitir, cambia totalmente. Trabajar una forma desde la escultura es absolutamente distinto que trabajarla desde la animación, debido a que los procesos de construcción no tienen que ver entre uno y otro, aunque siga habiendo puntos de convergencia como pudieran ser en este caso: el material, la forma/imagen y el espacio/tiempo, asimismo los temas y conceptos de ambas prácticas.

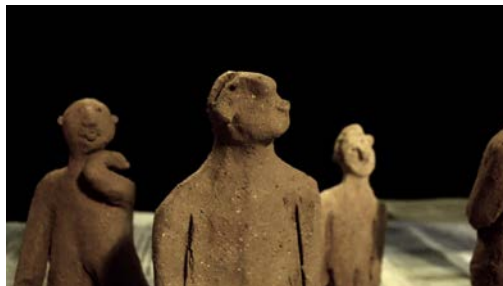
³⁶ Bueno, más o menos eso de que con todas las de la ley, porque fue un poco lioso tomar las clases de animación, debido a que la orientación de la maestría que cursaba era la de escultura y en el programa de estudios al que pertenecía este área, la animación no tenía cabida, pero gracias al apoyo y comprensión de mis profesores, colegas y compañeros, todo se resolvió favorablemente y, felizmente pude asistir a clases, aprender y aplicar los conocimientos de dos grandes Maestros: Tania de León Yong y Juan Manuel Pavón (alumno suyo), uno en cada semestre.

Dentro de ese primer año de maestría como parte de mi investigación-producción, además de las piezas cerámicas mencionadas anteriormente, hice cuatro cortos animados, utilizando tanto técnicas bidimensionales³⁷ como tridimensionales o espaciales³⁸. Todos con trasfondo ambiental, social o político, sobre situaciones que estaban ocurriendo al momento de producirlos.

A continuación, hablo de las cuatro animaciones que realicé, pero profundizo en el proceso de realización sólo de las dos últimas:

1. La desaparición de los normalistas en Ayotzinapa³⁹

Nos quisieron enterrar y no sabían que éramos semillas (2014), es un corto realizado en *stop motion*. Éste -el *stop motion*- es uno de los medios que conforman la técnica tridimensional, en ella se relacionan el movimiento y la estaticidad sin que haya relación entre el paso del tiempo y la acción, ya que el objeto/ personaje estará quieto cuando la cámara sea disparada, y la acción será realizada entre cada fotograma o cada disparo.



88. *Nos quisieron enterrar, pero no sabían que éramos semillas*, Elena Somonte y Nicolás Baksht (2014) Animación stop motion con barro

37 Las técnicas bidimensionales están compuestas a su vez, por varias otras: dibujo y pintura animada, rotoscopio, manipulación directa de película y animación bajo cámara, dentro de la que se encuentran: recortes y siluetas, bajorrelieves, y dibujo y pintura transformable.

38 Las propiedades formales de la materia, como son: la espacialidad, la volumetría y el peso, darán distintas condiciones de transformación y de movimiento en el personaje. En éstas encontramos el uso de: elementos estables y marionetas, materiales maleables, la pixilación, el stop-motion, claymation y el tiempo lapso o time lapse, siendo que todas estas constituyen las técnicas tridimensionales.

39 Desaparición forzada de 43 normalistas de la Escuela Normal Isidro Burgos en Ayotzinapa, Iguala, Guerrero el 26 de septiembre de 2014. Acto de impunidad que sigue sin resolverse. Sin siquiera buscar a los culpables.



2. La muerte masiva de las abejas⁴⁰

El último zumbido fue la primera animación realizada como estudiante de animación. La presenté como ejercicio final de ese semestre con la Dra. Tania de León, en la asignatura: Técnicas bidimensionales de animación.

Teníamos que hacer un ejercicio con duración de mínimo 10 segundos, con cada una de las técnicas vistas en clase. Decidí utilizar el conjunto de éstas, en un solo guion que tocara el problema de la extinción de las abejas y con el propósito de hacer uso del barro, dentro del ejercicio de animación bajo cámara con bajo relieves⁴¹, trabajé con pequeños elementos cerámicos que representaban las flores y las abejas.



89. *El último zumbido* (2014)
Animación con cerámica

40 En el año 2014 se volvió una constante en los informes ambientales, la alarmante situación de las abejas. Anexo un par de titulares de noticias del internet, de las muchas que hablaban del tema:

- (2014) Las abejas están, oficialmente, en peligro de extinción. Ecosfera [En línea]. Recuperado el 17 de septiembre de 2015 de: <http://ecoosfera.com/2014/04/las-abejas-estan-oficialmente-en-peligro-de-extincion/>
- (2014) La constante extinción de las abejas pondría en peligro la raza humana. Notimérica. Europapress [En línea]. Recuperado el 17 de septiembre de 2015 de: <http://www.notimerica.com/sociedad/noticia-constante-extincion-abejas-pondria-peligro-raza-humana-20140227073947.html>

41 En la animación bajo cámara de bajorrelieves, se puede trabajar con polvos o elementos finos, materiales planos, maleables o pequeñas proporciones. Hay básicamente dos maneras de realizar la técnica y cada una recaerá en un factor distinto: la transformación formal de la imagen y la otra, en el movimiento o trayecto de la misma, estos factores estarán determinados por los materiales usados.

3. En el abrazo no hay contagio



90. *En el abrazo no hay contagio* (2015)
Animación stop motion con materiales cerámicos

Tania de León, quien coordinaba un proyecto internacional universitario, para trabajar por medio del arte el tema de la Hepatitis C, nos invitó a dos compañeras de la maestría y a mí, a participar en él. Éste consistió en elaborar en conjunto con la Universidad Politécnica de Valencia, España y con artistas de varias partes del mundo, una obra plástica. En el caso de México, al ser Tania la encargada, la pieza sería visual.

Se nos asignaron tres pacientes, elegidos por una institución que trata la Hepatitis C. Conocimos sus casos y les mostramos nuestra obra, con el fin de escoger con quién trabajar, para realizar a partir de ello, cada quien, una animación, además de elaborar un diario en el cual se narraría el proceso de esta experiencia.

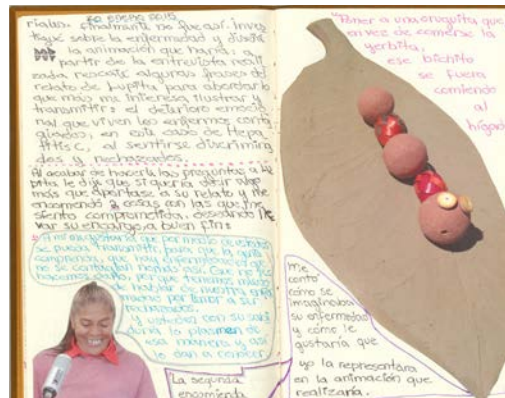
Lupita fue la paciente a quien escogí y quien felizmente me eligió como artista, para que trabajáramos en conjunto. Al conocer y escuchar su historia decidí realizar la animación desde la parte emotiva. Trataría el tema de la Hepatitis C a partir de su relato y de la discriminación que sufrió, tanto por parte de los médicos, como de su propia familia. Elaboré preguntas clave que Lupita fue desarrollando en una entrevista que le hice, de esta manera, el corto estuvo diseñado desde el audio.





91. Lupita y yo (2015)

Plásticamente, mi reto fue que su testimonio estuviese animado con la mayor cantidad de materiales cerámicos que la animación me permitiera. De la media hora de entrevista hecha a Lupita, seleccioné sólo unos cuantos minutos con los que me interesaba trabajar, e hice el storyboard⁴² mientras iba conformando y escribiendo el diario.



92. Diario de experiencia (2015) Bitácora del proceso

42 El storyboard es una especie de guion gráfico que sirve para organizar y transmitir las ideas. El director y los participantes de la película o animación, se apoyan y apegan a éste, para facilitar su realización.

Diseño de la animación. Esta transcurre en tres actos: Introducción, Desarrollo y Final.

Introducción: Breve presentación sobre qué es la enfermedad, por medio de una narración con voz en off. Para esta primera parte, investigué qué es la Hepatitis C, cómo se comporta y qué apariencia tiene el virus.



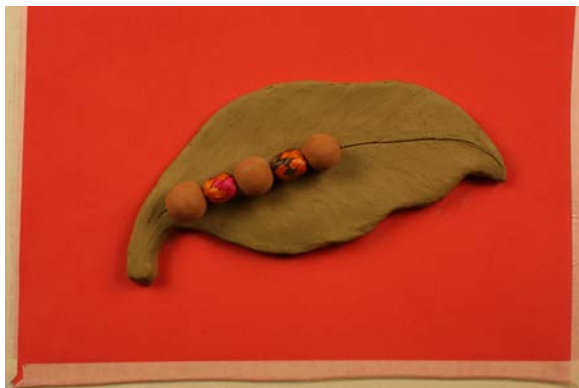
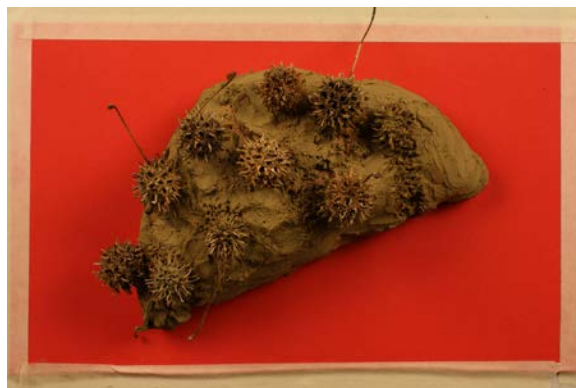
93. *Virus de la Hepatitis C*



94. *Semillas, utilizadas para representar el virus*

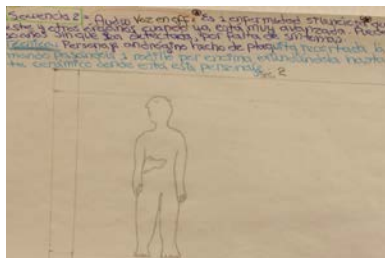


El mismo proceso de investigación fue utilizado para conocer detalles sobre el hígado, órgano afectado por esta enfermedad, con el fin de ir decidiendo cómo los representaría en la animación.



97. *Bicho comiéndose una hoja* (2015) Relieve en barro de Oaxaca húmedo

Secuencia del deterioro del personaje. La deformación del personaje me sirvió para convertirlo en la placa de barro que utilicé como soporte para continuar animando, sobre éste, el testimonio de Lupita en el siguiente acto.



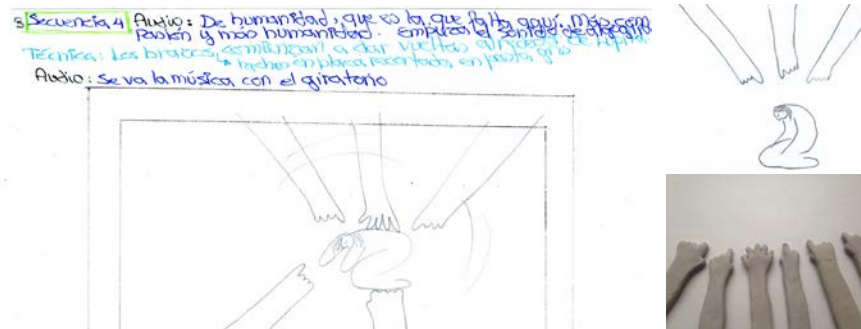
98. Storyboard y personaje a animar (2015) Storyboard y personaje a animar



99. Analogía sobre el deterioro del personaje (2015)



Desarrollo: Representación de la afectación emocional que tuvo Lupita a partir del diagnóstico dado por el médico. Éste fue animado apoyándome en la voz de Lupita narrando lo sucedido. Elaboré el storyboard e hice pruebas de dibujos sencillos esgrafiados sobre barro de Oaxaca, además de construir y modelar otros elementos en material cerámico.



100. Storyboard y manitas modeladas (2015)



101. Pruebas de esgrafiado y de estilo (2015)



102. *Lupita y el doctor* (2015) Esgrafiado sobre barro de Oaxaca



103. *La depresión de Lupita* (2015)

La técnica utilizada para representar la depresión de Lupita fue por medio de metamorfosis o transformación de la forma⁴³, con la voz del relato de Lupita de fondo. El material utilizado para esta parte fue plastilina, pues las pruebas realizadas con barro no funcionaron, ya que, trabajarlo en tiras tan delgaditas y mantenerlo húmedo para seguir manipulándolo, era muy complicado, volvía muy lento el trabajo y ensuciaba la superficie. La plastilina fue el material más adecuado para lo que buscaba formal y visualmente. Las

⁴³ La transformación es la modificación de una forma en otra, a base de mover los elementos o la imagen, dando la ilusión de una metamorfosis.



imágenes aquí presentadas no son las que aparecen en la animación, éstas se muestran sobre la green screen, que es el soporte donde fueron trabajadas⁴⁴. En la animación, la parte de transformación sucede sobre una superficie cerámica.

Final: Información narrada con voz en off, sobre las acciones que menguan el malestar de los enfermos y sugerencias para lograr una mejoría en ellos, mientras visualmente continúa la transformación de la forma, hasta concluir la animación. Las sensibles sugerencias que se plantean en la animación fueron tomadas de las reflexiones hechas por Lupita al responder algunas de las preguntas que le hice, las cuales funcionan como conclusión y fin de esta animación.

El último trabajo realizado dentro de esta serie de temas que visibilizan situaciones de preocupación, tanto personal como colectiva, fue producida la animación *El buzo*, con el fin de hablar del deterioro ambiental que ocasiona la basura que generamos los seres humanos.

4. El buzo



104. *El buzo* (2015) Animación de stop motion

Esta animación fue elaborada con técnica tridimensional, en stop motion. El personaje principal en

⁴⁴ La green screen es una superficie con un color específico, que sirve para poder separar la forma del fondo, con el fin de pasar fácilmente las formas a otros soportes. Esta es una labor que se realiza en la posproducción.

*claymation*⁴⁵ con barro y los demás elementos que aparecen, son de diversos materiales.

El buzo surge del proyecto de clase del Maestro Juan Manuel Pavón, quien nos pidió basarnos en algún cortometraje que quisiéramos tomar como referencia, para desarrollar nuestro proyecto personal. Escogí *Nadadores*, animación realizada por el artista plástico y visual español, SAM3 (España), a quien se le podría suscribir, dentro del arte urbano o del arte callejero pues la calle, el exterior, es su soporte y territorio de experimentación, investigación y taller de trabajo, en el que construye su obra, incluidas las animaciones. Como característica propia del estilo en su obra digital, el sonido es un elemento imprescindible que apoya a la imagen yendo ambos de la mano, generando interesantes resultados, sin importar la sencillez o la corta duración de la animación que presente. SAM3 me interesó, no sólo por la estética de sus piezas, y porque produce en múltiples disciplinas y en distintos formatos, sino que hace escultura utilizando principalmente el proceso cerámico.



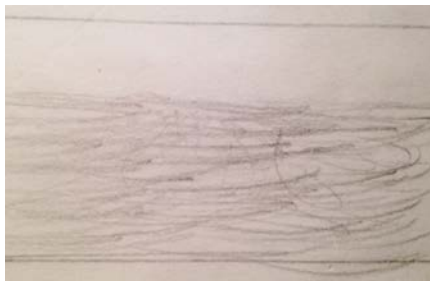
105. *Nadadores*, SAM3 (2010) Animación stop motion.

El personaje principal, el buzo, estuvo representado sólo por su cabeza. Se construyeron y/o modelaron varias en barro. Algunas se dejaron secar y otras fueron utilizadas en barro suave, con el fin de ir modificando la expresión al momento de animarlas, según lo indicaba el guion y el storyboard elaborado.

⁴⁵ La técnica de claymation forma parte del stop motion y alude específicamente al uso de masa o materia maleable, como puede ser el barro húmedo, que es con lo que trabajé al personaje principal de este corto.



Storyboard contra fotogramas:



El mar



El buzo agarrando aire mientras goza el mar



Sumergiéndose



Buzo sorprendido con basura en la cara



La basura se acumula hasta desaparecerlo

106. *Storyboard contra fotogramas* (2015) Dibujos y fotogramas de la animación

En la mayoría de las animaciones la magia está en los elementos elegidos para animar, ya que, en la vida real generalmente son otra cosa distinta de lo que representan en la animación. En el caso de El buzo, el mar fue representado por gravilla, las olas por porciones de barro seco y la espuma del mar, por gemas de vidrio. Para la basura se utilizaron objetos de uso cotidiano de materiales conocidos y que todos ellos serían basura verdaderamente si estuviesen rodando, por ahí en la naturaleza.





107. *Créditos iniciales* (2015) Gises de colores sobre cuchara de metal



108. *Probando distintos materiales y su maleabilidad* (2015) Materiales autofraguantes y barro



109. Cabezas para el personaje *El buzo* (2015) Barros de distintas mezclas

Todas las animaciones hechas en el periodo de la maestría y aquí presentadas, fueron experimentales⁴⁶. Este tipo de animación refiere a la búsqueda de la exploración a través de métodos no convencionales u ortodoxos, en donde la intención primordial del autor es la de explorar desde las diferentes técnicas ya existentes, pero creando resultados plásticos, visuales y/o sonoros, originales e innovadores. Éstas generalmente son utilizadas por las producciones o productoras independientes, por artistas o por quienes inician esta actividad artística, llevándose a cabo de manera individual o por un reducido número de personas. La animación experimental está mayormente enfocada a convocatorias para concursos o festivales y gente especializada, o sea, a grupos minoritarios.

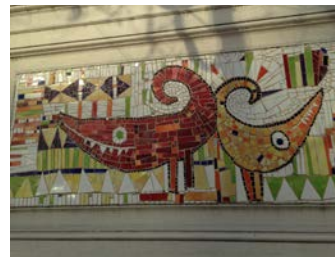
Las aquí presentadas fueron realizadas en distintas técnicas y de una u otra manera, en mayor o menor grado, el barro está presente en todas ellas.

⁴⁶ Dentro de los tipos de animación encontramos: la ortodoxa, la experimental y la de desarrollo. En muchos casos, en una misma animación pueden mezclarse distintos tipos.



3.3 Tierra en movimiento. Animando la materia

Dentro de las cosas que más valoro de haber entrado a la maestría en el posgrado de la FAD, es que gracias a ello obtuve una beca para realizar una estancia académica por tres enriquecedores meses en Argentina, donde la cerámica ocupa un importante lugar.



110. Murales cerámicos fotografiados de los muros de la ciudad de Buenos Aires (2015)
Fotografía digital.

La estancia me presentó, entre otras cosas, una nueva posibilidad de relación con el barro, lo que sucedió por una de las clases a las que asistí durante ese tiempo, la cual transformó mi manera de ver y de concebir el material, ampliando mi visión hacia el mismo.

Las novedosas opciones que ahora descubría habían estado siempre ahí presentes, y yo, ajena a ellas, sin que hasta entonces las hubiese apreciado. Es curioso cómo funciona el gusto, la comprensión o el interés por algo; me sorprende que después de llevar tanto tiempo con el barro, no hubiese reparado en sus distintos momentos, para aprovecharlos plásticamente.

Nunca había hecho un alto con consciencia de cada una de sus facetas, más que para prepararlo con la consistencia adecuada, con el fin de construir la pieza en turno, queriendo llegar al resultado final cuanto antes, intentando materializar aquella imagen que albergaba en mí. Esa era la meta: realizar una escultura; el trayecto y las capacidades matéricas no me eran imprescindibles; de esta manera, el manipularlo en sus distintas presentaciones, era un trámite o un paso más para llegar a concluir, con el laborioso y a veces

pesado, proceso de amasado. Desde la elección y la recolección del material, mi concentración estaba casi siempre enfocada en la forma que tomaría esa masa.

Esa clase-taller, impartida por la ceramista, investigadora y artista plástica, Graciela Olio como titular, y por sus asistentes: Claudia Toro, Anabel González Alonso, David Rodríguez y Luciana Poggio Shapiro, estaba centrada en el uso alternativo del barro, para transmitir a los alumnos de su cátedra, la importancia que existe en la experimentación y el proceso en sí, donde la aproximación al barro se hacía desde la valoración de su materialidad.

Tomé la propuesta a manera de una nueva alternativa para experimentar y trabajar desde otro lugar, sin preocuparme por buscar la forma y el contenido narrativo como algo prioritario, entendiéndolo como una oportunidad para disfrutar del proceso mismo. Indagar conscientemente en las distintas presentaciones del material y crear, a través de sus nuevas cualidades plásticas, me pusieron a flor de piel todos los sentidos. Fui consciente más que nunca, de cómo olía, cómo se escuchaba en cada una de sus facetas, cómo cambiaba su textura y mi sensibilidad ante sus distintas condiciones, cómo variaba su color, hasta a qué sabía y cómo se sentía en la piel.

El barro es material desde antes de ser masa y cada uno de los elementos que anteceden a convertirse en esa materia dúctil, pueden ser aprovechables como para trabajar con cada uno de los pasos que conforman su proceso de transformación. El análisis, al llevarlo a la práctica me hizo detenerme en el proceso, dándome más que resultados, preguntas y renovadas respuestas sobre el barro, las que me sirvieron, tanto para desarrollar mi proyecto plástico y discursivo, como para ser parte de la investigación académica que estaba llevando a cabo en ese país, atesorándolo, además, para que a mi regreso pudiese transmitir dichas revelaciones a los alumnos del taller, como parte de mi programa de asignatura.

La distancia física y geográfica con México y sus conflictos, aunado al reto de esta clase, ocasionaron la permutación del discurso en mi obra, dejando de lado el interés por hablar de los problemas ambientales, políticos y sociales del momento, permitiéndome otro tipo de aprovechamiento, desarrollando estos



valores plásticos y matéricos que confieren al barro, desdeñando por primera vez la cuestión técnica y estética de los acabados, además del lenguaje narrativo y formal de la figuración, que venía utilizando hasta ese momento.

Fue así que, al discurrir sobre el asunto, decidí elaborar mi proyecto de revaloración matérica, con pequeñas animaciones resultantes de algunas acciones que competen, tanto al proceso cerámico como a situaciones inventadas, para simular/documentar cómo se movía la materia, mientras abarcaba algo a su paso: objetos, superficies, el espacio y finalmente, a mí misma. Realicé estos sencillos ejercicios de animación, a los que nombré Ensayos gestuales, ayudada por mi teléfono celular con el que tomaba, cuadro por cuadro, el movimiento o la reacción del mismo, ante los distintos estímulos a los que lo enfrentaba.

Presento aquí algunas imágenes de éstos. Los que fueron logrados gracias al programa *Stop Motion* y al *Time lapse*, de mi teléfono celular:



111. *Ensayos gestuales* (2015) Animación stop motion.



112. *Ensayos gestuales* (2015) Animación stop motion.

Sobre la marcha iba percibiendo, al revisar los videos, cierta expresividad en el “comportamiento” del barro ante las distintas situaciones y, por otro lado, cuando yo aparezco en cámara manipulando el barro, comprendí las marcas que dejo, no sólo como el rastro de los movimientos ejercidos, sino de mis emociones plasmadas y captadas fielmente por éste.



113. *Ensayos gestuales* (2015) Animación time lapse.

Me di cuenta de que lo que quería era dejar mi presencia-esencia en el barro, para quedar en él. Deseaba acabar convertida en barro y esto lo conseguiría a través de la cámara, instrumento que en este caso serviría de testigo, captando los gestos que quedarán adheridos al material; fijando la huella a la imagen-materia, a la imagen-sensible en la memoria de la cámara, para transmitir mi sentir al trasladarse a su vez, a la memoria de quien la mirara.



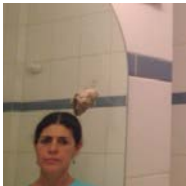
Baso este concepto en la siguiente cita de Svankmajer (2014)⁴⁷ quien habla de la escultura gestual y de la formalización de las emociones y el espectador:

Expresión de nuestras emociones, el gesto se transforma, mediante su huella, en una forma petrificada, sin que la transformación estética le haga perder su autenticidad [...] es una especie de fósil, un diario de nuestras emociones.

La emoción profunda deja una huella indeleble en los objetos que se tocan, y por consiguiente son habilitados para transmitir esta emoción al observador [...] (p.142)

Con el interés de cerrar un ciclo, cumplí mi deseo simbólicamente, volviendo al origen, construyéndome como un ser de barro, para lo cual realicé la animación *Quiero ser de barro*.

Aparezco en un espejo. El barro se mueve recorriendo el espacio, hasta llegar a mi reflejo, cubriéndome la piel; mimetizándose se va transformando en mí hasta que finalmente soy yo convertida en barro.



114. *Quiero ser de barro* (2015) Cortometraje de ficción y animación claymation.

⁴⁷ Jan Svankmajer, además de teorizar y fundamentar sus ideas, fue un artista plástico y visual que entre las múltiples disciplinas y materiales con los que se expresó y experimentó, fue con la escultura gestual y animando con barro.

3.3.1 Reflexiones sobre el movimiento y la estaticidad

Si tienes una imagen estática, tienes un hecho congelado. Si invocas el mundo de la animación, el cine o el teatro, tienes en el fondo proceso y transformación (...) y el tiempo es el medio donde esto sucede. La animación en sí misma es una forma de tratar de hacer visible este transcurrir invisible del tiempo.
(Kentrledge, 2015, p.16)

Reflexiono sobre el significado de estaticidad, tiempo y movimiento en torno a las dos disciplinas a las que he dedicado esta investigación: la escultura en barro/cerámica y la animación, y llego a la conclusión de que se pueden construir justificaciones o llegar a conclusiones diametralmente opuestas, siendo ambas verdaderas. La cerámica está íntimamente ligada a la estaticidad, por la propiedad del fuego de hacer al barro resistente, despojándolo de su principal característica: la plasticidad, otorgándole una consistencia pétreo. Por su lado, la animación está estrechamente vinculada con el movimiento, ya que es ese el fin de esta práctica artística; la de aparentar darle vida al personaje, a través del movimiento, sin embargo, a ambas se las puede relacionar justamente con las características contrarias, ya que si desmenuzamos y analizamos cómo está constituida una animación, nos daremos cuenta de que su conformación está regida por cierto número de imágenes fijas, estáticas; y más aún, si estas imágenes están contenidas en un dispositivo que no está encendido o no funciona, se podría decir que la animación no existe y la escultura o el objeto está siempre presente.

Por otro lado, el barro, material que constituye a la cerámica, es un elemento que se encuentra en constante movimiento durante todas sus facetas: se encoge, se expande, se contrae, se agrieta, se abre, se contorsiona y se endurece, alterando su forma, su tamaño, así como también su color, por lo tanto, el cambio es constante en su apariencia general. De igual manera, ante una pieza escultórica, no se puede pasar por alto, la cuarta dimensión –tiempo/espacio-, que realiza el espectador al desplazarse en su recorrido al transitar el espacio, para percibir las piezas volumétricas desde todos sus ángulos. De esta manera concluyo que cada quien podrá fundamentar de manera válida, cuál de las dos disciplinas es más estática o tiene mayor movimiento.



CONCLUSIONES

Retomar un proceso creativo y redirigirlo desde una investigación que espera obtener un resultado contundente, ha sido complejo. Al querer traducir la búsqueda personal y el proceso a una investigación formal, basada principalmente en un marco histórico, se tornó rígida y desarticulada. La desazón me guio a concebir ese primer resultado desafortunado y gracias a las opiniones, sugerencias y a los comentarios recibidos, consideré apremiante la búsqueda de otras maneras de abordar esta investigación.

El artista, va organizando sus propios sistemas de comunicación, sus obras se vuelven vehículos de idearios y vivencias. Uno se alimenta de todo y de todos. Los momentos, situaciones o acciones vividas, van alimentando paulatinamente el bagaje personal y profesional, lo que sirve para engordar la experiencia de vida, motivo por el cual decidí sumergirme en los recuerdos y en mi memoria, sirviéndome de ello para concluir este ciclo.

Sentarme y meditar acerca de mi desarrollo dentro de la maestría, abrió una ventana: la del aprendizaje adquirido por el material, llevándome a revisar mi vida, desde más tiempo atrás que el que he ocupado para esta investigación.

Esta tesis habla de cómo, utilizando el barro, llegué a la animación partiendo de la escultura, por lo que considero propicio haberla basado en el trayecto de mi desarrollo personal. La oportunidad de argumentar, observando a profundidad, haciendo inmersiones a lo que ha sido mi experiencia personal y mi trayectoria profesional dividida en el hacer y en el transmitir, durante estas décadas, ofreció un relieve reflexivo a la consciencia del proceso creativo.

Mi relación con el barro es profundamente directa, no hay cuestionamiento sobre lo que he aprendido de este material y cómo ha influido en mi vida desde los primeros recuerdos que tengo, por lo que decido, desde una narración humilde y honesta, haciendo un ejercicio de memoria, abastecer el contenido de esta investigación. Sin embargo, ahí radica la complejidad de hacer un compendio equilibrado entre

el argumento crítico, la experiencia profesional y la sensibilidad personal, sustentándola por medio de especialistas y conocedores del tema.

La indagación realizada en esta investigación, a través del camino que ha seguido la escultura, me ayudó a comprender mi propio desarrollo dentro de esta disciplina, la cual, había sido concebida esencialmente, desde la práctica; al construir mi imaginación y pensamiento, en barro. Experimentar las cualidades y características del material, me acercaron a la reflexión y a la comprensión vívida sobre el espacio, mientras iba ocupándolo; de igual manera, la materialidad me llevó a cuestionar la importancia de la permanencia del barro, la cual consigue su frágil resistencia al concluir con el proceso cerámico, anclando la forma a la materia; entendiendo que la persistencia de la obra concreta y tangible, no eran mi prioridad al final de la investigación-producción.

Todo lo realizado durante el posgrado me lleva a la conclusión de que después de tanto tiempo, este material me sigue sorprendiendo -gratamente-, ya que hay facetas y ángulos del barro en los que puedo seguir explorando, plasmándole mis preocupaciones, emociones e intereses, sin importar la disciplina que utilice.

Hacer esta tesis me llevó a comprender que mi interés por la animación y las ganas de incursionar en ésta, aguardaban en mí desde hacía mucho tiempo. La maestría fue la coyuntura para establecer una relación directa con la práctica, a través de dos extraordinarios docentes: Tania de León y Juan Manuel Pavón, quienes me enseñaron con paciencia, me apoyaron e impulsaron a sumirme en este hacer, obteniendo como resultado una gran revelación, unos cuantos cortometrajes y la seducción por trabajar con el movimiento, lo cual llegó en el momento indicado para que mi asistencia al taller experimental con materiales cerámicos de la Cátedra Olio, me llevara a tener una mirada distinta sobre el material, valorando sus distintos aspectos, volviendo cada uno de éstos el personaje principal de la serie Ensayos gestuales, abordándolos a través de sencillos ejercicios de animación.



Dicho taller y el descubrimiento de la potencia de la materialidad, me obligó a analizar y reflexionar sobre mi propia cátedra, comprendiendo la importancia de transmitir mi hallazgo a los alumnos del taller, para generar en ellos, además del interés por tener un acercamiento y entablar un diálogo más profundo con el barro, para observar, atender y valorar cada momento del proceso de creación, ya que cada uno de éstos es una obra en potencia, que puede servir indudablemente, para construir su discurso; motivo por el cual, desde entonces, la propuesta ha sido agregada como un inciso más, al programa de trabajo semestral en el taller.

Además, sumergirme dentro del barro me llevó a explorar a artistas que trabajaran el material de manera alternativa, trayendo a mi memoria a los alumnos del taller que incursionaron de esa misma manera con él, así como a quienes decidieron moverlo, animándolo. Esto mismo me condujo hacia una profunda reflexión sobre la estaticidad y el movimiento, intrínsecas tanto en el barro como en la animación, ya que mi hipótesis partía de la inamovilidad y permanencia de la cerámica, y de la transformación y movimiento que resultan de la animación. Descubriendo que ese análisis no estaba completado, debido a que reflexionaba únicamente sobre el resultado final. Al revisar los procesos que componen ambas actividades, comprendí que se pueden atribuir esas mismas características, perfectamente a la actividad contraria.

Al observar los procesos y trabajos, tanto de algunos de los referentes en los que apoyo la investigación: Segundo de Chomón, Miquel Barceló, Anindita Dutta y Jan Svankmajer como los míos propios: en mi primera pieza cerámica y en mis Ensayos Gestuales, veo las similitudes que hay en los registros que se dejan en el material, con esto me refiero a que, la acción de estampar la huella hace que permee un acto más emocional que la búsqueda técnica o estética, situando dicha acción como algo primitivo y de esencia, que guarda con cuidado y fidelidad todo rasgo y movimiento, resultado de la ductilidad y plasticidad que confieren a este extraordinario material: el barro, para mostrarlo a quien lo mire.

Como bien dice Svankmajer (2014): “La emoción profunda deja una huella indeleble en los objetos que se tocan, y por consiguiente son habilitados para transmitir esta emoción al observador” (p.142)

Al incluir en mi producción la animación, puedo constatar que la transformación más evidente sobre mi obra está dada en la postura o actividad del espectador, según frente a qué se encuentre: una pieza cerámica o una animación; siendo que, en la primera, el movimiento del público es esencial para que en su tránsito por el espacio logre aprehender la escultura y, la animación cumple su cometido ante la quietud del observador, para permitir ver la obra moverse frente a él.

Hoy en día, con tanta contaminación visual, bombardeo de información y apego a la tecnología, me siento privilegiada de poder seguir trabajando en un contacto tan físico y directo con la materia, por medio de mis sentidos y continuar con la labor de oficio, creando piezas únicas, cuando todo es en serie, reproducible y masivo, sin embargo, el haber incursionado en la animación, aprovechando esta parte de la tecnología, ha dejado la puerta abierta, y el deseo de seguir disfrutando aparentar dar vida y movimiento a las imágenes y formas elegidas.



FUENTES DE INVESTIGACIÓN

Libros:

- Aimi, A. (2003). *ArtBook Mesoamérica. Olmecas, mayas, aztecas: Las grandes civilizaciones del Nuevo mundo*. Milán: Electa.
- Arnheim, R. (1984). *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza Forma.
- Bachelard, G. (1965). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
(1978, 2003). *El agua y los sueños*. México: Fondo de Cultura Económica.
(1993). *La poética de la ensoñación*. México: Fondo de Cultura Económica.
(2006). *La Tierra y las ensoñaciones del reposo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Brea, J. L. (2010). *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image*. Madrid: Ediciones Akal.
- Buchloh, B. (2006). *Gabriel Orozco: la escultura como recolección*. México: Turner.
- De León Yong, T. (Coord.); et. al. (2013). *Animando al dibujo. Del guión a la pantalla*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Del Estal, E. (2010). *Historia de la mirada*. Buenos Aires: Atuel.
- Derobert, S. (1985). *In search of Segundo de Chomón*. Annecy: JICA Diffusion
- Aceves, Gutierrez, et. al. (2000). *Escultura Mexicana. De la Academia a la Instalación*. México: INBA y Landucci Editores
- Espinosa Fernández, et. al. (2013). *Geometrismo Escultórico Mexicano*. México: Arte hoy Galería.
- Fernández Chiti, J. (1994). *El libro del ceramista. Curso de cerámica en un solo tomo*. Buenos Aires: Ediciones Condorhuasi.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.

- Gallano, C. (2010). *El deseo. Textos y conferencias*. México: Colegio de Psicoanálisis.
- García Ponce, J. (2013). *De la pintura. Antología de ensayos sobre arte y pintura*. México: Ficticia Editorial.
- Gombrich, E. H. (2012). *La historia del arte*. Nueva York: Phaidon.
- Gómez del Campo, C. (2010). *Miradas a Francisco Toledo*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.
- Guasch, A. M. (2011). *Arte y Archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal
- Guillermo, R. (2010). *Breve introducción a la Historia de la escultura en cerámica en México*. México: CONACULTA.
- Kassner, et. al. (2003). *Tiempo, piedra y barro*. México: UNAM.
- Kentridge, W. (2015). *Fortuna*. México: Museo de Arte Contemporáneo, UNAM.
- Krauss, R. (2010). *Pasajes de la Escultura moderna*. Madrid: Ediciones Akal.
- Kultermann, U. (1996). *Historia de la historia del arte. El camino de una ciencia*. Madrid: Akal.
- Maderuelo, J. (2010). *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*. Madrid: Ediciones Akal.
- (2012). *Caminos de la escultura contemporánea*. España: Ediciones Universidad Salamanca.
- Medina de la Maza, C., Lloret, C. (2004). *Cartografía, Animación*. Madrid: Fundación Autor.
- Midgley, B. (Coord.). (1982). *Escultura, modelado y cerámica. Técnicas y materiales*. Madrid: Tursen Hermann Blume Ediciones.
- Murch, W. (2003). *En el momento del parpadeo. Un punto de vista sobre el montaje cinematográfico*. Madrid: Ocho y Medio, Libros de Cine.
- Noah Harari, Y. (2015). *De animales a dioses. Breve historia de la humanidad*. España: Penguin Random

House.

- Palacios, J. (2012, 2014). *Para ver cierra los ojos*. Jan Svankmajer. España: Pepitas de calabaza Ed.
- Ritchin, F. (2010). *Después de la fotografía*. México: Fundación Televisa.
- Rodríguez Bermúdez, M. (2007). *Animación. Una perspectiva desde México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Sánchez, R. C. (2012). *Montaje cinematográfico arte en movimiento*. México: UNAM.
- Selby, A. (2009). *Animación. Nuevos proyectos y procesos creativos*. Barcelona, España: Parramón Ediciones S.A.
- Tourtillott, S. (2009). *Library of Congress Cataloging in Publication Data. 500 ceramic sculptures: contemporary practice*. Nueva York: Lark Books.
- Westheim, P. (1980). *Escultura y cerámica del México antiguo*. México: Ediciones Era.
- Wright, J. A. (2005). *Animation Writing and Development*. Oxford: Elsevier Inc.
- Zamora, F. (2008). *Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación*. México: Espiral.

Películas:

- Herzog, W. (Director). (2011). *Cave of Forgotten Dreams* (Documental). Irlanda.

Documentos electrónicos:

- Costa, J. (2017). *El movimiento y el algoritmo*. El País [En línea]. Recuperado el 3 de marzo 2017 de: https://elpais.com/cultura/2017/01/26/actualidad/1485386051_862520.html
- Garnes, D. (2013). *El artista de las sombras*. Red Kitchen. Cultura de Autor Magazine. Recuperado en noviembre de 2015 de: <http://www.redkitchenmagazine.es/el-artista-de-las-sombras/>

- Sokhan, A. (2015). *Anindita Dutta: Sculpting Performance*. Berlin Art Link [en línea] Recuperado en octubre de 2015 de: <http://www.berlinartlink.com/2015/04/28/interview-anindita-dutta-sculpting-performance/>
- Vicente, A. (2015). *Miquel Barceló: "Pintar es, casi siempre, hacer cosas en vano"*. El País [En línea]. Recuperado el 15 de junio de 2017 de: https://elpais.com/cultura/2017/01/26/actualidad/1485386051_862520.html
- (2009). *El 'paso doble' de Barceló, una de las estrellas en Venecia*. La Vanguardia [en línea] Recuperado el 22 de septiembre de 2015 de: <http://www.lavanguardia.com/cultura/20090508/53699675487/el-paso-doble-de-barcelo-una-de-las-estrellas-en-venecia.html>
- (2014). *La constante extinción de las abejas pondría en peligro la raza humana*. Notimérica. Europapress [En línea]. Recuperado el 17 de septiembre de 2015 de: <http://www.notimerica.com/sociedad/noticia-constante-extincion-abejas-pondria-peligro-raza-humana-20140227073947.html>
- (2014). *Las abejas están, oficialmente, en peligro de extinción*. Ecosfera [En línea]. Recuperado el 17 de septiembre de 2015 de: <http://ecoosfera.com/2014/04/las-abejas-estan-oficialmente-en-peligro-de-extincion/>

Catálogos:

- Del Cueto, J. (2010). *Viajar dentro de la casa*. México: CONACULTA.
- Catálogo de la exposición *Sol Lewitt: Libros. El concepto como arte*, organizada y producida por el archivo La Fuente y la Universidad de Cantabria, desde el 25 de septiembre al 20 de diciembre de 2014.

LISTADO DE IMÁGENES

1. Título: *El tiempo se me va de las manos*

Año: 1998

Autor: Elena Somonte

Técnica: Escultura cerámica de baja temperatura pintada con engobes y esmaltes

Dimensiones: 50 x 35 x 9 cm

Fotografía Pablo Baksht. Imagen perteneciente al acervo de la artista

2. Título: *Elefante con pájaro encima*

Año: 1967

Autor: Elena Somonte

Técnica: Figurilla en cerámica de baja temperatura.

Dimensiones: 9 x 6 x 3 cm

Fotografía Elena Somonte. Imagen perteneciente al acervo de la artista

3. Título: *Figura masculina sedente con decoración policroma*

Año: 200-900 d.C.

Técnica: Arcilla policroma. Tumbas de tiro del Occidente de México. Nayarit

Dimensiones: 30 x 17.5 x 19.5 cm

Col. Museo Nacional Antropología, CONACULTA-INAH. Imagen tomada del libro *Tiempo, Piedra y Barro*. México 2003 UNAM. Pág. 108

4. Título: *Bañista desnuda*

Año: 1984

Autor: Elena Somonte

Técnica: Escultura en cerámica de baja temperatura pintada con engobes

Dimensiones: 15 x 40 x 18 cm

Fotografía Carlos Somonte. Imagen perteneciente al acervo de la artista

5. Título: *Primera pieza de la colección Stavenhagen*

Autor: Procedencia desconocida

Técnica: Material lítico tallado

Inventario: 0135

Dimensiones: 21.2 x 11 x 11.6 cm

Imagen obtenida del libro *Vivir entonces, creaciones del México antiguo*, catálogo de la Colección, página 251/ cat 273

6. Título: *Rouge Triomphant (Triumphant Red)*

Año: 1959-1965

Autor: Alexander Calder

Técnica: Ensamble de lámina, varilla y pintura

Dimensiones: 279.4 × 584.2 × 457.2 cm

Imagen obtenida en la web <https://www.artsy.net/artist/alexander-calder>

7. Título: *Consejo al espacio V*

Año: 1993

Autor: Eduardo Chillida

Técnica: Acero

Dimensiones: 305 x 350 x 350 cm

Imagen obtenida de la web del Museo Guggenheim, Bilbao, España: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/exposiciones/el-arte-y-el-espacio/>

8. Título: *Río Papaloapan*

Año: 1970

Autor: Ángela Gurría

Técnica: Hierro esmaltado

Dimensiones: 259 x 1350 x 280 cm

Imagen Catálogo Arte Hoy Galería, Ángela Gurría, Ciudad de México, junio 2013, página 34. Museo Nacional de Arte Moderno, Ciudad de México

9. Título: *Du Phénomène à la Bibliothèque*

Año: 2006

Autor: Joseph Kosuth

Técnica: Instalación

Dimensiones: medidas variables

Imagen obtenida en la web de Almine Rech Gallery, Paris, Francia: <http://www.alminerech.com/exhibitions/2702-joseph-kosuth>

10. Título: *Venus peinándose*

Año: 2007

Autor: Elena Somonte

Técnica: Escultura en cerámica de baja temperatura pintada con engobes y esmaltes. Vidrio

Dimensiones: 35 x 32 x 28 cm

Fotografía Pablo Baksht. Imagen perteneciente al acervo de la artista

11. Título: *La Mujer en cuclillas, también llamada Lujuria*

Año: 1881-1882

Autor: Auguste Rodin

Técnica: Barro modelado y cocido

Dimensiones: 25.5 x 21 x 21 cm

Imagen obtenida en la web de la Colección Museo Rodin, París, Francia: <http://www.musee-rodin.fr/es/colecciones/esculturas/la-mujer-en-cucilllas-tambien-llamada-lujuria>

12. Título: *Cartel promocional del Simposio Internacional de Escultura en Masaroca*

Año: 2012

Autor: INBA-CONACULTA

Técnica: Diseño digital

Dimensiones: variadas

Imagen obtenida en la web: <https://esmeraldaextensionacademica.wordpress.com/2012/10/15/invitacion-simposio-internacional-de-escultura-en-masaroca-2012/>

13. Título: *Proceso de construcción de pieza y resultado, expuesto en el Paseo escultórico de la Ciudad Cooperativa Cruz Azul, Hidalgo, México*

Año: 2012

Autor: INBA-CONACULTA, CONACyT

Técnica: Escultura en Masaroca

Dimensiones: 170 x 320 x 580 aproximadamente

Imágenes obtenidas del Portal de Archivo digital del CONACyT: <http://newsnet.conacytprensa.mx/index.php/fotostock/46-masaroca-tecnologia-mexicana-con-diversas-aplicaciones/237-inauguracio-n-esculturas-del-simposio-enpeg-inba-paseo-esculto-rico-en-ciudad-cooperativa-la-cruz-azul-hidalgo>

14. Título: *Vista del interior del Taller 111*

Año: 2013

Autor: Miguel Ángel Padilla

Técnica: Fotografía digital

Imagen obtenida de: Facebook, Taller Cerámica FAD Escultura: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=300787670024686&set=pb.100002803671516.-2207520000.1509377104.&type=3&theater>

15. Título: *Integrantes de varias generaciones del taller de Escultura en Cerámica de la Escuela Nacional de Artes Plásticas*

Año: 2010

Técnica: Fotografía digital

Foto obtenida de: Facebook, Taller Cerámica FAD Escultura: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=300787670024686&set=pb.100002803671516.-2207520000.1509377104.&type=3&theater>

16. Título: *Mirando y tocando*

Año: 2015

Imagen: Elena Somonte trabajando en una pieza de barro.

Técnica: Fotografía digital.

Fotografía Miguel Ángel Padilla. Imagen perteneciente al acervo de la artista

17. Título: *Entre el barro y yo, el entendimiento*

Año: 2012

Imagen: Elena Somonte

Técnica: Fotografía digital

Fotografía Miguel Ángel Padilla. Imagen perteneciente al acervo de la artista

18. Título: *Urna del Dios Viejo*

Año: 100 a.C.-200 d.C. Protoclásico

Procedencia: Tumba 1, Mitla, Monte Albán II

Técnica: Cerámica pigmentada.

Dimensiones: 26.9 x 19.1 x 14.2 cm

Foto acervo Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México, web: http://www.mna.inah.gob.mx/index.php?option=com_sppagebuilder&view=page&id=5355

19. Título: *Mosaico*

Año: 2004

Autor: Gabriela Brash

Técnica: Cerámica y pan casero

Dimensiones: 16 mosaicos de 40 x 40 cm

Imagen tomada de la web de Limonada Taller: <http://limonadataller.blogspot.com.es/2010/10/gabrielabrash.html>

20. Título: *Aún soy moldeable*

Año: 2011

Autor: Odette Fajardo

Técnica: Experimentación plástica, performance

Imagen digital perteneciente acervo de la artista obtenida de la web: <http://odettefajardo.blogspot.com.es/2011/12/blog-post.html>

21. Título: *Preparativos para captar la imagen del cartel y Cartel de la exposición de la Memorias de la Tierra*. (Dos imágenes)
Año: 2013
Imagen: Juan Carlos Reyes, Eduardo Juan Méndez, José Manuel Buendía, César Romero y Miguel Sánchez con barro en la cara, pelo y torso
Técnica: Fotografía digital
Foto empleada para el cartel que fue diseñado por la Delegación Benito Juárez
Fotografía de los preparativos, Elena Somonte. Imagen perteneciente al acervo de la artista. Fotografía digital tomada por Miguel Ángel Padilla
22. Título: *Intervención de una pared con barro y hojas*
Año: 2013
Autores: Alfredo Sánchez y Sofía López
Técnica: barro húmedo con hojas
Dimensiones: Variadas
Foto Facebook de Taller de cerámica FAD: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=332664676836985&set=pb.100002803671516.-2207520000.1510512909.&type=3&theater>
23. Título: *Ritual*
Año: 2017
Autor: Ana Karen Martínez
Técnica: Danza sobre barro de Oaxaca
Dimensiones: Variadas
Fotografía Ana Karen Martínez. Imagen acervo de la artista
24. Título: *Serie Antropoceno*
Año: 2006
Autor: Miguel Ángel Padilla Gómez
Técnica: Gráfica cerámica pintada con esmalte
Dimensiones: 50 x 17 x 1 cm
Imagen acervo particular del autor
25. Título: *Serie Trashumantes*
Año: 2014
Autor: Miguel Ángel Padilla Gómez
Técnica: Telas bañadas en barbotina, secada y endurecida. Soporte de madera
Dimensiones diámetro: 100 cm
Imagen acervo particular del autor

26. Título: *Solar*
Año: 2013
Autor: Miguel Ángel Padilla Gómez
Técnica: Tela quemada, montadas sobre bastidores de madera
Dimensiones: Políptico. 33 x 33 cm cada bastidor
Imagen acervo particular del autor

27. Título: *Vase ½ Crânes*
Autor: Miquel Barceló
Técnica: Cerámica
Dimensiones: 48 x 34 cm
Año: 1999
Imagen obtenida en la web: <http://fabian.balearweb.net/post/110984>

28. Título: *Intervención en la Catedral de Palma de Mallorca*
Año: 2007
Autor: rtve
Técnica: fotogramas de documental
Imagen obtenida del documental La mitad invisible intervención de la Catedral de Mallorca, rtve, transmitido el 21.06.2014 y la imagen de Cristo obtenida en la web: <https://pdrserra.com/tag/mallorca/page/2/>

29. Título: *Cristo Resucitado*
Año: 2000
Autor: Miquel Barceló
Técnica: Instalación
Imagen obtenida en la web: <https://pdrserra.com/tag/mallorca/page/2/>

30. Título: *Paso doble*
Año: 2009
Autor: Miquel Barceló en colaboración con Josef Nadj
Técnica: Performance con barro
Imagen obtenida en la web: https://ellizoe.files.wordpress.com/2014/04/07_ellizoe_pasodoblebarcelo.jpg

31. Título: *Viajar dentro de casa*
Año: 2010
Autor: Javier del Cueto
Técnica: Piezas en cerámica de alta temperatura
Imagen: Conjunto de piezas que conformaron la exposición del mismo nombre, en la Biblioteca de México. Ciudad de México.
Fotografía obtenida del catálogo *Viajar dentro de casa*

32. Título: *El sueño recurrente de Bruce Chatwin*

Año: 2011

Autor: Javier del Cueto

Técnica: Semillas de liquidámbar con baño de porcelana. Quema cono 6. Vidrio y agua

Imagen: Piezas de la exposición: Tierra y Agua Museo Arqueológico de Valle de Bravo

Dimensiones: 22 x 63 x 12 cm

Imagen perteneciente al acervo particular de la artista

33. Título: *Anudar el aliento 8 y Anudar el aliento2* (Dos imágenes)

Año: 2010

Autor: Javier del Cueto

Técnica: Barropapel y engobe. Cono 05 y tela enrollada y tensada empapada en barropapel

Dimensiones: 18 x 34 x 22 cm y 18 x 54 x 17 cm

Imagen: Piezas de la serie Anudar el aliento Forman parte de la exposición: Viajar dentro de casa. Biblioteca José Vasconcelos. Ciudad de México.

Imágenes obtenidas del catálogo de la exposición Viajar dentro de la casa. Pág. 27

34. Título: *El hueco de una montaña*

Año: 2012

Autor: Javier del Cueto

Técnica: Metal, manta de cielo, barropapel, engobe blanco.

Dimensiones: 230 x 48 x 38 cm y 26 x 281 x 22 cm

Imagen: Pieza de la exposición Retorno al Monte Análogo. Museo Anahuacalli

Fotografías tomadas por Elena Somonte

35. Título: *Cordillera cóncava*

Año: 2012

Autor: Javier del Cueto

Técnica: Metal, manta de cielo, barropapel, engobe amarillo

Dimensiones: 26 x 281 x 22 cm

Imagen: Pieza de la exposición Retorno al Monte Análogo. Museo Anahuacalli

Fotografías tomadas por Elena Somonte

36. Título: *Cordillera de montañas desmontables*

Año: 2012

Autor: Javier del Cueto

Técnica: Yute, aproximadamente 2500 semillas de liquidámbar, barropapel y engobe blanco

Dimensiones: 40 x 500 x 80 cm

Imagen: Piezas de la exposición Retorno al Monte Análogo. Museo Anahuacalli

Fotografía tomada por Elena Somonte

37. Título: *From Maya*
Año: 2014
Autor: Anindita Dutta
Técnica: Performance con barro húmedo
Imagen: Performance realizado en Arthur M. Sackler Museo de Arte at Peking University, Beijing
Imagen obtenida en la web : <https://cfileonline.org/clay-anindita-dutta-terracotta-goes-secular/>

38. Título: *Flight*
Año: 2015
Autor: Anindita Dutta
Técnica: Performance con barro húmedo
Imagen: Entrevista por Alena Sokhan en Berlin; Jueves 28 de Abril, 2015 : <http://www.berlinartlink.com/2015/04/28/interview-anindita-dutta-sculpting-performance/>
Fotografía tomada por Yogesh Patel.

39. Título: *Limitation* (Tres imágenes)
Año: 2015
Autor: Anindita Dutta
Técnica: Performance escultórico con barro húmedo
Imagen: Preparativos del performance <http://www.berlinartlink.com/2015/04/28/interview-anindita-dutta-sculpting-performance/>
Fotografías digitales tomadas por Yogesh Patel

40. Título: *Le galop de Daisy-Muybridge. Human and Animal Locomotion, Philadelphia*
Año: 1887
Autor: Eadweard Muybridge
Técnica: Secuencia de 12 fotografías
Fotografía MORSE'S Gallery, San Francisco

41. Título: *Pinturas rupestres de la cueva de Chauvet*
Año: 2010
Autor: Werner Herzog
Duración: 90 min
Fotograma tomado del documental *La cueva de los sueños olvidados*

42. Título: *Fenaquistiscopio*

Año: 1834

Autor: Desconocido

Técnica: grabado de la época empleado en publicidad

Imagen obtenida en la web: <https://olitunes.com/weekend-hashtag-project-whpillusion-phenakistoscope-zoetrope-pre-film-animation/>

43. Título: *Zoótrope*

Autor: Desconocido

Técnica: Fotografía del objeto

Imagen obtenida en la web: <http://www.cuartodejuegos.es/wp-content/uploads/2014/07/zootropo-frances-marco.jpg>

44. Título: *Retour à la raison*

Año: 1923

Autor: Man Ray

Técnica: Gelatinobromuro de plata sobre papel

Dimensiones: 30 x 21.8 cm

Imagen: Acervo Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, España

45. Título: *Zona de dolor*

Año: 1980

Autor: Diamela Eltit

Técnica: Performance

Imagen tomada del libro Richard, Nelly Ensayos sobre artes visuales. Prácticas y discursos de los años 70's y 80's en Chile. Volumen III, pág. 83

Fotografía tomada del video-performance

46. Título: *El orden y el caos* (Tres imágenes)

Año: 2000

Autor: Elena Somonte

Técnica: Dibujos digitales hechos en computadora, con el programa Paint

Imagen perteneciente al acervo particular de la artista

47. Título: *Azul en busca de un corazón* (Tres imágenes)

Año: 2008

Autor: Elena Somonte

Técnica: Animación stop motion con personaje de cerámica.

Imágenes pertenecientes al acervo particular de la artista

48. Título: *Nuria Menchaca*
Año: 2016
Técnica: Fotografía digital. Retrato
Imagen perteneciente al acervo particular de la artista

49. Título: *Invasión*
Año: 2010
Autor: Nuria Menchaca
Técnica: Animación stop motion con cerámica
Dimensiones: 2'49 minutos
Imagen perteneciente al acervo particular de la artista

50. Título: *Barro Eres*
Año: 2006
Autor: Nuria Menchaca
Técnica: Animación stop motion con barro
Dimensiones: 3'21 minutos
Imagen perteneciente al acervo particular de la artista

51. Título: *Aimer*
Año: 2012
Autor: Nuria Menchaca
Técnica: Rotoscopía sobre libros viejos
Dimensiones: 4'04 minutos
Imagen perteneciente al acervo particular de la artista

52. Título: *Rebote*
Año: 2014
Autor: Nuria Menchaca. No Budget Animation
Técnica: Rotoscopía sobre libros viejos
Dimensiones: 6'00 minutos
Imagen perteneciente al acervo particular de la artista

53. Título: *Sequía*
Año: 2010
Autor: Nuria Menchaca. Colectivo Tutututu tu
Técnica: Animación cuadro por cuadro con barro
Dimensiones: 1'30 minutos
Imagen perteneciente al acervo particular de la artista

54. Título: *Segundo de Chomón*
Técnica: Fotografía digital. Retrato
Imagen obtenida en la web: <http://probandoyprobando.wordpress.com/files/2009/02/chomonhd7.jpg>

55. Título: *La poule aux oeufs d'or*
Año: 1905
Autor: Gaston Velle, fotografiada por Chomón
Técnica: Película de cine fantástico (animación)
Dimensiones: 16 minutos
Imagen obtenida en la web: http://s3.amazonaws.com/quietus_production/images/articles/10936/La_Poule_aux_oeufs_d_or_pic_1_1355157147.jpg

56. Título: *Sculpteur express* (Dos imágenes)
Año: 1907
Autor: Segundo de Chomón
Técnica: Comedia con personajes y animación en claymation
Dimensiones: 4 minutos
Imagen obtenida en la web: https://pics.filmaffinity.com/sculpteur_express_s-440200650-large.jpg y <https://i.ytimg.com/vi/mX3Tt7jFyFc/maxresdefault.jpg>

57. Título: *Une Excursion Incohérente*
Año: 1909
Autor: Segundo de Chomón
Técnica: Cine surrealista con escenas animadas
Dimensiones: 8:15" minutos
Imagen: Transformación de una cacerola en cara deformada, realizada con barro.
Imagen obtenida en la web: <https://thumbs.gfycat.com/DecisiveQuaintComet-max-1mb.gif>

58. Título: *Hotel eléctrico (Hôtel électrique)* (Dos imágenes)
Año: 1908
Autor: Segundo de Chomón
Técnica: Cine fantástico. Comedia y stop motion
Dimensiones: 9:32" minutos
Imágenes obtenidas en la web: <http://img.youtube.com/vi/cCzru63JBSE/0.jpg> http://www.encadenados.org/rdc/images/stories/silencio_es_oro/num_66/113-hotel_electrico.jpg

59. Título: *Jan Svankmajer*

Año: 2013

Autor: A. G. Altavoz. EnFilme

Técnica: Fotografía digital. Retrato

Imagen obtenida en la web: <http://enfilme.com/ciniciados/altavoz/jan-svankmajer>

60. Título: *Atentado en Somersault*

Año: 2002

Autor: Jan Svankmajer

Técnica: Frotages animados

Imagen obtenida del libro: Para ver cierra los ojos Pepitas de calabaza ed. España 2014 Pág. 155

61. Título: *Dimensiones del diálogo*

Año: 1982

Autor: Jan Svankmajer

Técnica: Piezas cerámicas

Imagen obtenida del libro: Para ver cierra los ojos Pepitas de calabaza ed. España 2014 Pág. 130

62. Título: *Verano (Homenaje a Arcimboldo)*

Año: 2002

Autor: Jan Svankmajer

Técnica: Collage

Imagen obtenida del libro: Para ver cierra los ojos Pepitas de calabaza ed. España 2014 Pág. 77

63. Título: *Andrógino*

Año: 1990

Autor: Jan Svankmajer

Técnica: Marioneta

Imagen obtenida del libro: Para ver cierra los ojos Pepitas de calabaza ed. España 2014 Pág. 149

64. Título: *Oscuridad, luz, oscuridad*

Año: 1989

Autor: Jan Svankmajer

Técnica: Animación stop motion hecho en barro primordialmente.

Dimensiones: 7:31" minutos

Imagen obtenida del libro: Para ver cierra los ojos Pepitas de calabaza ed. España 2014 Pág. 42

65. Título: *Dimensiones del diálogo*

Año: 1982

Autor: Jan Svankmajer

Técnica: Animación stop motion

Dimensiones: 11:46" minutos

Imagen obtenida del libro: Para ver cierra los ojos Pepitas de calabaza ed. España 2014 Pág. 94

66. Título: *Sintiendo* (Detalle de la pieza)

Año: 2008

Autor: Elena Somonte

Técnica: escultura en cerámica de baja temperatura, pintada con engobes y esmaltes

Dimensiones: 28 x 42 x 30 cm

Fotografía Pablo Baksht. Imagen perteneciente al acervo de la artista

67. Título: *Estos se quieren* (Detalle de la pieza)

Año: 2008

Autor: Elena Somonte

Técnica: escultura en cerámica de baja temperatura, pintada con engobes y esmaltes

Dimensiones: 25 x 9 x 7 cm

Fotografía Elena Somonte. Imagen perteneciente al acervo de la artista

68. Título: *La noche en que desapareció la luna* (Dos imágenes)

Año: 1984

Autor: Elena Somonte

Técnica: Ilustraciones en dibujo y collage

Dimensiones: 40 x 30 cm

Imágenes: portada y primera ilustración del cuento

Autor Ramos, Luis Arturo. Ilustraciones Elena Somonte. Editorial CIDCLI, 1985, México

Fotografía Elena Somonte. Imágenes pertenecientes al acervo de la artista

69. Título: *Cansancio* (Detalle de la pieza, dos ángulos)

Año: 1997

Autor: Elena Somonte

Técnica: Escultura cerámica de baja temperatura pintada con engobes.

Dimensiones: 10 x 45 x 19 cm

Fotografía Pablo Baksht. Imagen perteneciente al acervo de la artista

70. Título: *La ola o Paternidad*

Año: 1992

Autor: Elena Somonte

Técnica: escultura en cerámica de baja temperatura, pintada con engobes

Dimensiones: 60 x 40 x 35 cm

Fotografía Pablo Baksht. Imagen perteneciente al acervo de la artista

71. Título: *Reencuentro*

Año: 1993

Autor: Elena Somonte

Técnica: escultura en cerámica de baja temperatura, pintada con engobes. Vidrio

Dimensiones: 18 x 45 x 32 cm

Fotografía Pablo Baksht. Imagen perteneciente al acervo de la artista

72. Título: *Esperando mi turno*

Año: 1999

Autor: Elena Somonte

Técnica: escultura en cerámica de alta temperatura, pintada con engobes y esmaltes

Dimensiones: 33 x 18 x 14 cm

Fotografía Elena Somonte. Imagen perteneciente al acervo de la artista

73. Título: *Gota de llaves*

Año: 2013

Autor: Elena Somonte

Técnica: escultura en cerámica de baja temperatura, pintada con esmaltes para quema de Raku, piezas construidas a mano algunas y otras por medio de molde

Dimensiones: 25 piezas de 8 x 6 x 11 cm de cada una

Fotografía Miguel Ángel Padilla. Imagen perteneciente al acervo de la artista

74. Título: *Sed*

Año: 2014

Autor: Elena Somonte

Técnica: escultura en cerámica de baja temperatura, pintada con esmaltes para quema de Raku

Dimensiones: 13 x 8 x 12 cm

Fotografía Elena Somonte. Imagen perteneciente al acervo de la artista

75.Título: *Made in China*

Año: 2003

Autor: Elena Somonte

Técnica: frijolititos hechos en cerámica de baja temperatura con barros pigmentados. Cajitas chinas de cartón con vidrio -para abanicos

Dimensiones: 24 x 32 x 4 cm

Fotografía Pablo Baksht. Imagen perteneciente al acervo de la artista

76.Título: *Sobrecarga*

Año: 2009

Autor: Elena Somonte

Técnica: escultura en cerámica de baja temperatura, pintada con engobes

Dimensiones: 20 x 29 x 14 cm

Fotografía Elena Somonte. Imagen perteneciente al acervo de la artista

77.Título: *Calentamiento global*

Año: 2012

Autor: Elena Somonte

Técnica: escultura en cerámica de baja temperatura, pintada con engobes y esmaltes

Dimensiones: 22 x 20 x 5 cm

Fotografía Elena Somonte. Imagen perteneciente al acervo de la artista

78.Título: *Las paredes oyen (Dos imágenes)*

Año: 1998

Autor: Elena Somonte

Técnica: esculturas en cerámica de baja temperatura, pintadas con engobes y esmaltes. Micrófono y bocina

Dimensiones: (Boca) 55 x 30 x 8 cm (Oreja) 60 x 45 x 8 cm

Fotografía Carlos Somonte. Imagen perteneciente al acervo de la artista

79.Título: *Relajación (Tres imágenes)*

Año: 2006

Autor: Elena Somonte

Técnica: escultura en cerámica de baja temperatura, pintada con engobes y esmaltes. Imágenes digitales y laptop

Dimensiones: 15 x 20 x 1 cm pieza cerámica

Fotografía Elena Somonte. Imagen perteneciente al acervo de la artista

80. Título: *Personajes extasiados* (Dos imágenes)

Año: 2009

Autor: Elena Somonte

Técnica: escultura en cerámica de baja temperatura, pintada con engobes y esmaltes y proyección

Dimensiones: 87 x 32 x 10 cm la escultura en cerámica

Fotografía Pablo Baksht. Imagen perteneciente al acervo de la artista

81. Título: *A cubetadas* (Tres imágenes)

Año: 2011-12

Autor: Elena Somonte

Técnica: Escultura en cerámica pintada con engobes y esmaltes. Quema de gas y de Raku. Resina. Reproductor de audio y sonido.

Dimensiones: 80 x 33 x 30 cm

Fotografía Elena Somonte. Imagen perteneciente al acervo de la artista

82. Título: *Ciclos* (Fotograma de la animación)

Año: 2014

Autor: Elena Somonte y Nicolás Baksht

Técnica: Animación stop motion

Distinciones: Premio del Festival No Todo Film Fest

Dimensiones: 00:00:30 segundos

Fotografía perteneciente al acervo de los artistas

83. Título: *Nos quisieron enterrar, pero no sabían que éramos semillas* (Fotograma de la animación)

Año: 2014

Autor: Elena Somonte y Nicolás Baksht

Técnica: Animación stop motion

Distinciones: Selección Oficial de la toma simbólica de la Cineteca Nacional de México 2014, en repudio por el caso Ayotzinapa y a los miles de desaparecidos en México. Selección en el Festival Cine UAM 2014

Dimensiones: 00:03:12

Fotografía perteneciente al acervo de los artistas

84. Título: *Refugiados*

Año: 2014

Autor: Elena Somonte

Técnica: Escultura en cerámica de baja temperatura, pintada con engobes. Plásticos

Dimensiones: 13 x 40 x 30 cm

Fotografía Elena Somonte. Imagen perteneciente al acervo de la artista

85. Título: *Sin título* de la serie *Refugiados*

Año: 2014

Autor: Elena Somonte

Técnica: Escultura en cerámica de baja temperatura, pintada con engobes

Dimensiones: 20 x 19 x 16 cm

Fotografía Elena Somonte. Imagen perteneciente al acervo de la artista

86. Título: *Maniatado* de la serie *Refugiados*

Año: 2014

Autor: Elena Somonte

Técnica: Escultura en cerámica de baja temperatura, pintada con engobes

Dimensiones: 29 x 35 x 14 cm

Fotografía Elena Somonte. Imagen perteneciente al acervo de la artista

87. Título: *Bestiario* (Tres imágenes)

Año: 2015

Autor: Elena Somonte

Técnica: Caja y tabletas en cerámica de baja temperatura, pintados con engobes. La tapa de la caja, pintada con esmaltes. La caja quemada en Raku, las tabletas, a gas

Dimensiones: Caja: 15 x 15 x 9 cm. Tabletillas: 10 x 10 cm

Fotografía Elena Somonte. Imagen perteneciente al acervo de la artista

88. Título: *Nos quisieron enterrar, pero no sabían que éramos semillas*

Año: 2014

Autor: Elena Somonte y Nicolás Baksht

Técnica: Animación stop motion con barro y otros materiales

Dimensiones: 00:03:12 minutos

Fotograma de la animación. Imagen perteneciente al acervo de los artistas

89. Título: *El último zumbido*

Año: 2014

Autor: Elena Somonte

Técnica: animación realizada en técnicas bidimensionales con cerámica y otros materiales

Dimensiones: 00:02:17 minutos

Fotograma de la animación. Imagen perteneciente al acervo de la artista

90. Título: *En el abrazo no hay contagio*

Año: 2015

Autor: Elena Somonte

Técnica: Animación realizada en stop motion con materiales cerámicos.

Dimensiones: 00:02:21 minutos

Fotografía perteneciente al acervo de la artista

91. Título: *Lupita y yo*

Año: 2015

Técnica: Fotografía digital

Imagen de la entrevista realizada a Lupita, enero 2015

Fotografía Nicolás Baksht. Imagen perteneciente al acervo de la artista

92. Título: *Diario de experiencia (Una de las hojas que compone mi bitácora del proceso)*

Año: 2015

Autor: Elena Somonte

Técnica: Libreta encuadrada con yute, conformada por texto escrito a mano, dibujo y collage

Dimensiones: 19 x 12.5 cm

Fotografía Elena Somonte. Imagen perteneciente al acervo de la artista

93. Título: *Virus de la Hepatitis C*

Año: 2015

Técnica: Fotografía digital. Vista microscópica del virus

Imagen obtenida en la web: <https://media1.picsearch.com/is?dYyACGYknTv9nPi3QFcgYMxoWcgE87smylJx-3dwE9Ck&height=255>

94. Título: *Semillas utilizadas para representar el virus (Dos imágenes)*

Año: 2015

Autor: Elena Somonte

Técnica: Fotografía digital

Fotografía tomada por Elena Somonte. Imagen perteneciente al acervo de la artista

95. Título: *Hígado sano*
Año: 2015
Autor: Elena Somonte
Técnica: Forma volumétrica hecha en barro de Zacatecas húmedo
Dimensiones: 22 x 12 x 5 cm
Fotografía Nicolás Baksht. Imagen perteneciente al acervo de la artista

96. Título: *Hígado atacado por el virus*
Año: 2015
Autor: Elena Somonte
Técnica: Forma volumétrica hecha de barro de Oaxaca húmedo con semillas incrustadas
Dimensiones: 20 x 14 x 9 cm
Fotografía Nicolás Baksht. Imagen perteneciente al acervo de la artista

97. Título: *Bicho comiéndose una hoja, metáfora del virus atacando al hígado* (Dos imágenes)
Año: 2015
Autor: Elena Somonte
Técnica: Relieve recortado en barro de Oaxaca húmedo. Cuentas de cerámica y de palma
Dimensiones: 22 x 10 x 4 cm
Fotograma de la animación. Imagen perteneciente al acervo de la artista

98. Título: *Storyboard y personaje a animar* (Dos imágenes)
Año: 2015
Autor: Elena Somonte
Imagen del lado izquierdo: Storyboard. Desarrollo de la animación detallando minuciosamente la secuencia 2
Imagen del lado derecho: personaje a animar
Técnica: Barro de Oaxaca húmedo recortado y esgrafiado. Loseta cerámica esmaltada
Dimensiones: 13 x 4 x 1 cm
Fotograma de la animación. Imagen perteneciente al acervo de la artista

99. Título: *Analogía sobre el deterioro del personaje* (Seis imágenes)
Año: 2015
Autor: Elena Somonte
Imágenes: Secuencia del deterioro del personaje infectado hasta convertirse en una masa informe de barro de Oaxaca
Fotograma de la animación. Imágenes pertenecientes al acervo de la artista

100. Título: *Storyboard y Manitas modeladas* (Dos imágenes)

Año: 2015

Autor: Elena Somonte

Imágenes del lado izquierdo: Storyboard. Desarrollo de la animación detallando minuciosamente la secuencia 4

Imagen del lado derecho: Manitas que señalan a Lupita, modeladas en pasta blanca

Dimensiones: 10 x 3 x 1 cm cada una

Fotografía Elena Somonte. Imagen perteneciente al acervo de la artista

101. Título: *Pruebas de esgrafiado y de estilo* (Dos imágenes)

Año: 2015

Imagen lado izquierdo: Elena Somonte esgrafiando

Imagen lado derecho: Prueba de esgrafiado sobre barro de Oaxaca

Fotografías: Nicolás Baksht. Imágenes pertenecientes al acervo de la artista

102. Título: *Lupita y el doctor*

Año: 2015

Autor: Elena Somonte

Técnica: Esgrafiado en placa húmeda de barro de Oaxaca representando a Lupita maltratada por el doctor quien le da el diagnóstico, agrediéndola verbalmente

Fotografías: Nicolás Baksht. Imagen perteneciente al acervo de la artista

103. Título: *La depresión de Lupita* (Cinco imágenes)

Año: 2015

Autor: Elena Somonte

Técnica: Representación de la depresión de Lupita animada por medio de una transformación hecha con plastilina sobre green-screen, para montarla en la edición sobre una placa cerámica con textura

Fotografías: Nicolás Baksht. Imágenes pertenecientes al acervo de la artista

104. Título: *El buzo*

Año: 2015

Autor: Elena Somonte

Técnica: Animación stop motion

Duración: 00:02:48 minutos

Fotograma de la animación

105. Título: *Nadadores*
Año: 2015
Autor: SAM3
Técnica: Animación stop motion
Dimensiones: 00:02:48 minutos
Fotograma de la animación
Imagen obtenida de la Web: http://www.arteinformado.com/agenda/fmiedo-al-objeto-32920_Sam3

106. Título: *Storyboard contra fotogramas* (Diez imágenes)
Año: 2015
Autor: Elena Somonte
Técnica: Dibujo y fotogramas de la animación en stop motion
Imágenes: Algunas imágenes del storyboard a las que corresponden los fotogramas de la animación *El buzo*.
Fotografía Elena Somonte. Imagen perteneciente al acervo de la artista

107. Título: *Créditos iniciales* (Dos imágenes)
Año: 2015
Autor: Elena Somonte
Técnica: Gises de colores sobre cuchara de metal
Dimensiones: 19 x 5 cm
Imágenes: Cuchara de metal, sobre la que se escribieron con gises, los créditos iniciales de la animación *El buzo*.
Fotografía Elena Somonte. Imagen perteneciente al acervo particular de la artista

108. Título: *Probando distintos materiales y su maleabilidad* (Dos imágenes)
Año: 2015
Autor: Elena Somonte
Técnica: Materiales autofraguantes y barro
Dimensiones: 5 x 6 x 6 cm y 5 x 4 x 5 cm
Imágenes: Investigación y pruebas con distintos materiales, para utilizarse en la cabecita que representaría al personaje principal: *El Buzo*. Fotografía Elena Somonte. Imagen perteneciente al acervo particular de la artista

109. Título: *Cabezas para el personaje del buzo*
Año: 2015
Autor: Elena Somonte
Técnica: Barros de distintas mezclas
Dimensiones: Medidas variadas
Fotografía Elena Somonte. Imagen perteneciente al acervo particular de la artista

110. Título: *Murales cerámicos fotografiados de los muros de la ciudad de Buenos Aires* (Dos imágenes)

Año: 2015

Autor: Elena Somonte

Técnica: Fotografía digital

Dimensiones: 150 x 400 cm

Fotografía Elena Somonte. Imagen perteneciente al acervo de la artista

111. Título: *Ensayos gestuales* (Cuatro imágenes)

Año: 2015

Autor: Elena Somonte

Técnica: Animación stop motion

Dimensiones: 00:03:00 minutos

Fotografía Elena Somonte. Imágenes pertenecientes al acervo de la artista

112. Título: *Ensayos gestuales* (Tres imágenes)

Año: 2015

Autor: Elena Somonte

Técnica: Animación stop motion

Dimensiones: 00:03:00 minutos

Fotografía Elena Somonte. Imágenes pertenecientes al acervo de la artista

113. Título: *Ensayos gestuales* (Cuatro imágenes)

Año: 2015

Autor: Elena Somonte

Técnica: Animación time lapse

Dimensiones: 00:03:00 minutos

Fotografía Elena Somonte. Imágenes pertenecientes al acervo de la artista

114. Título: *Quiero ser de barro* (Cinco imágenes)

Año: 2015

Autor: Elena Somonte

Técnica: Cortometraje de ficción y animación con barro húmedo

Dimensiones: 00:00:09 minutos

Fotografía Nicolás Baksht. Imágenes pertenecientes al acervo de la artista