

12  
25j



**Universidad Nacional Autónoma de México  
Escuela Nacional de Artes Plásticas**

**ORGANIZACIÓN DE ESPACIO COMO PROCESO CREATIVO  
producción escultórica personal**

tesis que para obtener el título de:  
**LICENCIADO EN ARTES VISUALES**

presenta  
**Soledad Garcidueñas López**

Director de tesis: Escultor Jesús Mayagoitia Durán



DEPTO. DE ASESORIA  
PARA LA TITULACION

ESCUELA NACIONAL  
DE ARTES PLASTICAS  
XOCHIMILCO D.F

Xochimilco D.F., Agosto de 1996

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



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

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

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

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

## A. INDICE

### **ORGANIZACION DE ESPACIOS COMO PROCESO CREATIVO** *producción de dos esculturas y un proceso instalativo.*

## B. INTRODUCCION

### CAPITULO I

### INFLUENCIAS ESTETICAS

I.1	3	CONSTRUCTIVISMO RUSO notas
I.2		ARTE MINIMO DE LOS 60'S EN EU notas
I.3		LA GEOMETRIA EN MEXICO notas

### CAPITULO II

### ORGANIZACION DE ESPACIOS COMO FUNDAMENTO DE LA PRODUCCION FORMAL

II.1	30	REDES ESPACIALES; ORGANIZACION DE ESPACIOS
II.2		CIRCULO; MATRIZ CONCENTRICA
II.3		EL RECTANGULO; HERRAMIENTA AUXILIAR
II.4		CONCEPTOS, ESQUEMATIZACION DE PROCESOS PLANOS DE DOS PROPUESTAS CONSTRUCTIVAS
II.4.1 ,	41	El Beso conceptos
II.4.1.1		Constantin Brancusi y El Beso
II.4.1.2		planos a escala con acotaciones
II.4.1.3		reseña fotográfica
II.4.2	50	Kinh o la sombra de la idea conceptos
II.4.2.1		planos a escala con acotaciones
II.4.2.2		reseña fotográfica

## **CAPITULO III**

## **ESPACIOS VITALES, PRESENCIAS REALES INSTALACION**

Proyecto realizado con el apoyo de una beca "Jóvenes Creadores"  
del Fondo Nacional Para La Cultura y Las Artes CNCA 1994-95

<b>III.1</b>	<b>58</b>	<b>Propuesta estética y conceptual</b>
<b>III.2</b>		<b>Estructuración Formal</b>
	<b>III.2.1</b>	<b>variación sobre la matriz concéntrica</b>
	<b>III.2.2</b>	<b>estructuración en ejes cartesianos</b>
<b>III.3</b>		<b>Planos a escala con acotaciones</b>
	<b>III.3.1</b>	<b>propuesta de pedestal y colocación</b>
<b>III.4</b>		<b>Reseña fotográfica</b>
<b>III.5</b>		<b>Algunas resoluciones técnicas</b>

**88**

## **C. CONCLUSIONES**

**90**

## **D. BIBLIOGRAFIA**

**94**

## **E. AGRADECIMIENTOS**

## **B. INTRODUCCION**

**El presente documento constituye una reflexión sobre el proceso creativo en la estructuración formal de mi producción, donde el punto de partida es el círculo. Para la fase inicial de mi trabajo utilizo la matriz de círculos concéntricos donde las líneas al salir del centro divergen al infinito y en su trayectoria dejan secciones de espacio con los cuales es posible crear y organizar pequeños espacios que se modelan a manera de polígonos que semejan triángulos.**

**La búsqueda tiende a visualizar los procedimientos formales empleados para constituir los espacios ocupados que son lo que estructuran esta etapa de mi producción, considerando la forma como instrumento modelador inherente donde los planos se cierran y se abren oprimiendo o liberando espacio.**

**En el *primer capítulo* se mencionan brevemente los conceptos teóricos sobre el Arte Mínimo de los sesentas en EU, el Constructivismo Ruso y la Geometría en México de algunos artistas como Carlos Mérida y Mathías Goeritz así como la gran influencia que el arquitecto mexicano Luis Barragán marca definitivamente sobre el trabajo de este último.**

**En el *segundo capítulo* me refiero a la esquematización del proceso creativo formal y planos de dos esculturas y breve reseña conceptual de las mismas.**

**El tercer capítulo se dedicó al proceso Instalativo Transitable denominado "Espacios Vitales, Presencias Reales" realizado con el apoyo de una beca "Jóvenes Creadores" del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, mostrando parte del proceso creativo formal, teórico y planos a escala 1:12.5, así como notas sobre las resoluciones técnico-formales más importantes.**

**De esta manera se compilan en este trabajo algunas reseñas metodológicas sobre mi proceso creativo formal, mencionando procedimientos e influencias que han marcado de manera importante mi desarrollo profesional, de concepto y oficio.**

## **CAPITULO I influencias estéticas**

# **CAPITULO I**

# **INFLUENCIAS ESTETICAS**

**I.1**

**CONSTRUCTIVISMO RUSO**

**I.2**

**ARTE MINIMO DE LOS SESENTAS EN EU**

**I.3**

**LA GEOMETRIA EN MEXICO**

Se consideró como *nueva técnica plástica de posibilidades ilimitadas, alternando formas figurativas con formas montajes en hierro y otros materiales nuevos, desmaterializándolos.*

Este fué el verdadero objetivo de Antoine Pevsner y Naum Gabo, realizando construcciones con diferentes materiales en el espacio, rechazando los volúmenes compactos a favor de la profundidad y la transparencia, considerando los espacios construídos, los espacios creados dentro de éstos y los diversos materiales.

*La forma debe ser controlada en una concepción en que el vacío,  
que es un elemento moldeable, se convierta en parte de la obra.  
Manifiesto Realista de Pevsner y Gabo, Moscú 1920*

El caso extremo de la simplicidad se obtiene a base de líneas, es decir, un sombreado de un grupo de líneas paralelas próximas entre sí, creando un esquema global tan simple que a la vez es una superficie coherente.

Pevsner y Gabo trabajaron muy cerca de Archipenko así como de los cubistas en París, logrando montajes de zinc, cobre e incluso madera a la que posteriormente añadieron el celuloide entre otras materias plásticas, las superficies planas fueron rechazadas yuxtaponiendo paralelamente varillas de latón o acero manipulando el espacio, integrando racionalmente espacios intercambiables, sobre todo Pevsner explotó el principio de la textura lineal donde la recta provoca una superficie curva o desarrollable para obtener las características formas de *nicho o concha* simétricas donde la luz y la sombra penetran en el interior de la misma escultura que las absorbe como esponja, Pevsner era puramente abstracto, Gabo también pero se da algunas concesiones para agradar al espectador incluyendo elementos como marmol rosa o blanco en la trama de metal o de nylon; ambos crearon lo que se puede decir que es la escultura construída, anunciando los procedimientos industriales mecanizados, Pevsner y Gabo evitan dejar huella en la manufactura, evidente en diversos materiales como en la arcilla o barro.

La escultura Constructivista era deliberadamente impersonal y las relaciones espaciales que creaba eran tan abstractas como una fórmula matemática; *la ingeniería creadora* es un ideal que surge de la revolución industrial, los futuristas fueron los primeros en aceptar la edad de la máquina como un ideal estético, rindieron culto a los conceptos de poder y velocidad representados por la máquina.

A partir de 1914 un grupo de artistas en Moscú intentaron aplicar la técnica de la ingeniería constructiva tanto en la escultura como en otros objetos, por ende la realización de éstos y creados bajo los mismos conceptos fueron llamados *construcciones*. Tatlin empezó a ordenar diversos materiales en un espacio específico sin alguna intención representativa: *materiales reales en espacio real*; ocupaba el ángulo de una habitación y la construcción quedaba suspendida de un alambre entre las paredes y los planos intersecantes tomaban verdadera importancia en la construcción, de la misma manera experimentó junto con Malevich influenciados por las teorías de Kandinsky, las teorías de la abstracción de Worringer y por el manifiesto técnico de la escultura futurista de Boccioni.

El arte constructivista se extendería desde Moscú por el mundo entero gracias a la dispersión de los artistas rusos a partir de 1922, además de las imágenes y fotografías publicadas en varias revistas promoviendo las ideas de Tatlin y Gabo: *crear una realidad espacial donde el tema es solo un pretexto para la intención creadora, un punto de partida.*

Mientras tanto en Rusia se manifestaba que una nueva sociedad en formación carecía de espacio para el nuevo artista, ya que en la crisis económica era un hombre sin función y utilidad, pero Tatlin en Moscú con su *arte laboratorio* al ser útil se alejaba de ser artístico para resultar industrial, pues diseñó ropas para obrero, cerámicas, estufas y algunos otros muebles. Los comunistas doctrinarios exigían al artista que fuese un propagandista, un educador visual del proletariado, y artistas como Kandinsky, Gabo, Pevsner y Rodchenko entre otros juzgaron que la función del arte era más indirecta y que consistía en una investigación de los elementos básicos del espacio, volumen y color para descubrir las capacidades estéticas, físicas y funcionales de éstos materiales.

El grito de los constructivistas fué el mismo que el de los dadaístas en 1916: *El arte ha muerto*, los dadaístas parten de una postura excéptica y no encuentran otra salida que la anarquía y la destrucción. Los dadaístas revolucionarios rusos parten con optimismo e intentan sentar las bases de un arte colectivo y social, producir arte por seguir produciendo un arte burgués no tenía cabida en el nuevo régimen postrevolucionario. Las exposiciones rusas en occidente en la década de los 20s como la de Berlín en 1922 o la de París en 1925 fueron un verdadero escándalo, fué la idea de un arte totalizador donde se incluye la tecnología, la decoración y las artes consideradas menores en occidente: el idioma plástico era la geometría y los tres colores básicos, el ejemplo más evidente es el diseño para el club de trabajadores autoría de Alexander Rodschenko en 1925, la ropa y muebles producidos por los talleres de Vjtemos, las escenografías de ballet y teatro, los carteles de El Lissitzky, los patrones para trajes de Tatlin, la cerámica de Malevich, solo por mencionar algunos ejemplos. 3.

Para los constructivistas, la escultura no es más que una de las posibilidades de expresión de un arte total, que va desde las artes aplicadas hasta el urbanismo. Las preocupaciones de orden matemático-científico son el fundamento de su noción de la forma. Otro punto común a los Pevsner consiste en la intuición de la *superficie mínima*.

Theo Van Doesburg llegó de Holanda a Weimar y organizó una sección del movimiento *Stijl* que desarrolló el arte moderno hacia la idea abstracta y universal: el abandono de la exterioridad y la individualidad a favor de *un estilo colectivo que exprese plásticamente los deseos de belleza más altos y generales de todas las naciones*, este movimiento reflejaba los planteamientos de la Bauhaus. El único escultor que produjo El *Stijl* fué Georges Vantongerloo, su obra se mantuvo en el campo de la experimentación, dentro del ideal del arte laboratorio, Vantongerloo considera el espacio como elemento estructural en sistemas constructivos, realizó estudios experimentales donde encuentra una nueva imagen de la realidad, también dentro de este ideal Laszlo Moholy-Nagy, quien se incorporó a la Bauhaus, desarrollo lo que llamaba *una experiencia directa del espacio mismo*, entrelazaba las formas ordenadas en ciertas relaciones espaciales que representan tensiones y fuerzas. 4

---

4 Sibyl Moholy-Nagy; Experiment in totality. New York 1959 p. 205  
3 Geometrismo Mexicano.- La Geometría en las Artes Visuales de Ida Rodríguez Prampolini.- Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM p. 13-28.

En Berlín, El Lissitzky junto con Ehrenburg publicó una revista constructivista de las artes donde incluían trabajos de Leger y Le Corbusier de Francia, Hans Richter de Alemania; Moholy Nagy de Hungría; a partir de entonces el constructivismo fué un movimiento europeo.

En el manifiesto realista de los 20s proclaman la libertad general del arte y afirman que *el espacio y el tiempo* constituyen la espina dorsal de las artes constructivistas, para Gabo el espacio significaba algo completamente realista con referencia a experiencias tangibles, reales, fáciles de percibir, pero a la vez excluye de sus definiciones lo relacionado con la distancia, lo lejos, lo cerca y las relaciones arriba y abajo; el espacio no se comprende como un lugar concreto, lo penetra todo y está en todas partes, *en pocas palabras, en una escultura constructiva el espacio no es una parte real del espacio universal que rodea al objeto; él mismo es un material, un componente estructural del objeto hasta el punto de que es capaz de representar un volumen al igual que otro material sólido*; Gabo conceptualiza al espacio como sistema de referencia y de manera natural inicia sus investigaciones acerca de los elementos del espacio con cubos, sin embargo no emplea cuerpos delimitados por caras cuadradas sino propone a la vista las dimensiones y relaciones puras del cubo por medio de superficies rectangulares cruzadas y transparentes (1920, 1921).

En estos mismos años Alexander Rodchenko trabaja con recortes de chapas de madera para formar elementos circulares y realizar estructuras concéntricas, partiéndolo y rodeando el centro, Rodchenko logra la representación volumétrica definida (este elemento resulta reforzado por el hecho de suspender las construcciones).

*En lugar de esculpir o conformar una escultura a partir de un fragmento, la hemos construido como lo haría un ingeniero que crea una construcción, a partir de nuestra imaginación, integrándola en el espacio Naum Gabo 1956.* Ya no configuran en función a la forma volumétrica compacta con contornos determinados; consideraban la estructura como núcleo de un objeto construido de esta manera la estructura requiere de una mayor participación del espacio que del volumen. Ciertas interpretaciones más complejas de superficies lisas de vidrio, metal y madera acercan más aún en su meta a la escultura constructiva: *Unir entre sí el elemento plástico y el arquitectónico... Me daba cuenta de que el carácter usual de espacio no es rectangular, de que la expresión plástica de su imagen debería ser más bien esférica.*<sup>2</sup>

---

1 Naum Gabo *of Divers Arts*, Princeton University Press 1971 p. 100

2 Naum Gabo *editions du Griffon Nauchatel* 1961

En la introducción del catálogo de la exposición de Vantongerloo en Londres 1962, Max Bill declara que el punto de partida de Vantongerloo no era producir obras de arte, sino representar sus ideas por medio del color y espacio; era una actividad conceptual no una actividad estética, sus obras se convirtieron en modelos de ideas.

Para el belga Goerges Vantongerloo las representaciones del espacio que trataba de realizar son objetos de estudio, las técnicas de representación geométrica y perspectivista rigen y consolidan mejor la comprensión de la tridimensionalidad, renuncia a toda reproducción e interpretación de objetos reales. El espacio abarca el volumen y el "vacío" que guardan entre sí una relación complementaria conjuntamente forman el espacio continuo y sin límites, en él las divisiones deben efectuarse mediante claras delimitaciones de vacío y volumen según relaciones dimensionales, sometidas a normas.

Apoyado por las ideas de Mondrian, Vantongerloo se esfuerza en esta época por encontrar un equilibrio entre el volumen fijo, con sus direcciones, sus dimensiones armónicas o rítmicas por una parte y el vacío por la otra. Sin embargo, insatisfecho trata de penetrar más y más en el secreto de la extensión objetiva y del espacio en general.

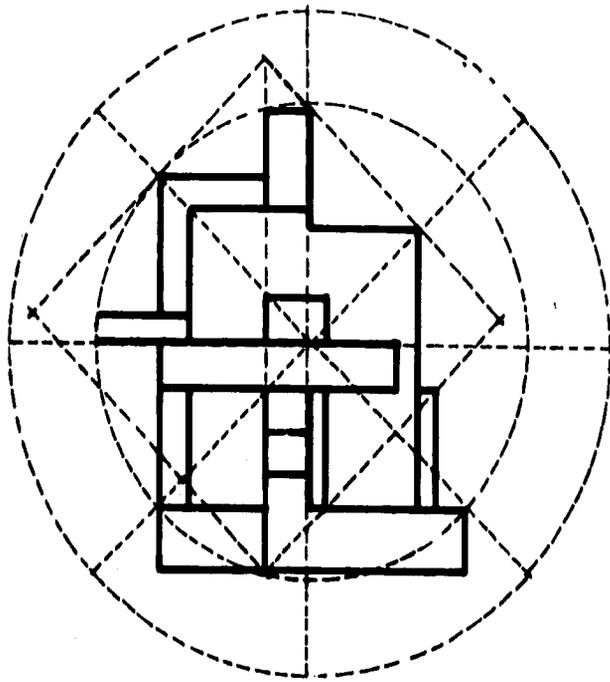
"En la unidad está contenido lo visible y lo invisible, esto último es una vibración, un movimiento permanente y puede hacerse visible como un punto, una línea, una superficie y un volumen que son imágenes o reflexiones de lo infinito" 5.

En torno a los diferentes centros de gravedad de volúmenes compuestos se extienden series de anillos concéntricos que descubren ante la vista las vibraciones que parten de cada uno de los centros y proceden en todas partes superficies límites, el objetivo de la construcción artística es ahora el equilibrio completo entre los campos de fuerzas.

Las leyes de la unidad no son fácilmente accesibles a nuestra percepción sensorial, con ayuda de medios formalizados podemos estructurar el principio de la unidad que es universal, inmutable, infinita y eterna.

---

5 Georges Vantongerloo, catálogo de su exposición en Marlborough Gallery, Londres 1962, p. 8



**GEORGES VANTONGERLOO. COMPOSICION QUE RESULTA DE LOS  
CUADRADOS INSCRITOS Y ENVOLVENTES DE UN CIRCULO. 1924.**

Vantongerloo confiaba en la validez universal de la abstracción lograda por el espíritu y en el carácter instrumental de la geometría y de la matemáticas, permitiendo una determinación exacta y objetivable de puntos supuestos o dados en él.

Para poder expresar la supuesta vinculación de lo visible e invisible, Vantongerloo desarrolló un método de proyección en dos etapas; parte de formas geométricas primarias como el círculo, cuadrado, triángulo, elipse y con sus uniones constructivas simples sienta las bases de una unidad fundamental; en la segunda etapa, ésta ordenación básica, clara y evidente debe volver a superarse, "Construcción a partir de las relaciones de un cuadrado inscrito y circunscrito en un círculo" de 1924. ver figura

Naturalmente una obra creada en un medio absolutamente plástico tendrá siempre una forma geométrica o un espacio intermedio geométrico, pero la forma no será por más tiempo lo primario y el espacio intermedio no se indicará ya en la escala de medición. 6

## **I.2**

## **ARTE MINIMO DE LOS SESENTAS EN E.U notas**

Para William Tucker una escultura es ante todo un objeto que parece sumergido en una realidad global perceptible como un todo separado, como una figura sin representar otra cosa más allá de sí misma, el hecho de su presencia física va más allá de todas las determinaciones que pueda poseer toda obra escultórica como su carácter de imagen, tamaño o materialidad; el espacio que se extiende entre los objetos no ha de concebirse como algo negativo, como exento de materia, sin embargo es el requisito indispensable para acceder a ellos en el mundo, el espacio hace posible la escultura, toda escultura que está en sí misma encuentra su propio límite su propia relación espacial y particular con el mundo, esta relación espacial y particular con el mundo es de materia, espacio y de nuestra percepción del mismo.

Contradictoriamente los artistas minimalistas en todo momento mencionan a Constantin Brancusi y Hans Arp, las formas curvas presentes en sus obras escultóricas no se logran observar en las barras, cajas o ángulos de Morris o Judd (entre otros minimalistas), y éstos clara y evidentemente renuncian a las formas curvas o redondeadas, posiblemente la afinidad entre éstos estriba realmente en la simplicidad formal, sirviéndose del acero, fibra de vidrio, entre otros materiales industrializados. Se buscó una homogeneidad en los objetos a partir de la delimitación formal cercana a una tendencia de exactitud, toda la materialidad se ordena según estructuras simples, geométricas, seriadas y simétricas casi siempre propuestas monumentales, el resultado de todo esto son modelos formales y estables, elementos de estructuras primarias factibles de adición funcionables en módulo.

El movimiento minimalista se aplicó prácticamente sobre la tridimensionalidad y nace como respuesta de un callejón sin salida y cuyo protagonista era la pintura, la generación de Donald Judd encontró que las características básicas de la pintura eran demasiado restrictivas, de esta manera decidieron transportarse al espacio real.

Arte estructural o estructuralista, abstracción total, orden, simplicidad, claridad, factura de alta elaboración, anti-ilusionista, arte de la forma geométrica, seriada y repetida, arte del ángulo recto, del gigantismo, arte de la negación y la afirmación, los minimalistas presentaron formas geométricas elementales, formas comprensibles de un vistazo, donde la piedra angular es la representación de un cubo.

Sol Lewitt realiza "Cubo" en 1969 y revela la actitud pragmática frente a la problemática del espacio: *El espacio puede concebirse como una región ocupada por un volumen tridimensional, está compuesto de aire y es invisible, el espacio intermedio entre las cosas es mensurable. Los espacios intermedios y sus dimensiones pueden ser importantes para una obra de arte, si determinadas distancias tienen importancia, se exponen manifiestamente en el objeto.*

El término arte minimalista, acuñado por el filósofo Richard Wollheim en 1965 describe una clase especial del objeto artístico en el s. XX que va desde los readymades de Duchamp hasta las esculturas norteamericanas de la década de los 60s, en 1968 el crítico de arte Barbara Reise, afirma que dicha terminología era lingüísticamente "repreensible" porque se refería a una cantidad de arte y no a un conjunto de características estilísticas.

Debido a su poca complejidad aparente, los espectadores los ven como inertes, aburridos, sin embargo este aburrimiento es una emoción tan legítima como cualquier otra provocada en determinado momento de la historia del arte, al igual que el arte Pop el Minimal aunque más sutilmente conjura la experiencia perceptiva del espectador así como la relación entre objeto y espacio.

Donald Judd, el estructuralista, en sus escritos señala el orden no racionalista, es "simplemente orden" usa todo tipo de materiales a partir de la tecnología moderna como plexiglás, acero inoxidable, formaica, aluminio, hierro galvanizado como ejemplo de algunos materiales; Sol Lewitt no tan obsesionado por los materiales, elegante en sus estructuras y en sus líneas rectas muestra el contraste entre el orden conceptual y el desorden visual. En la "Serie A" resulta muy complejo en perspectiva y sombras proyectadas emplea el mismo sistema de orden que Judd pero basándose en un enrejado del cual menciona que es una conveniencia pues estabiliza las medidas y neutraliza el espacio al tratarlo de igual forma; posteriormente este enrejado se convierte en un cliché durante el arte de fines de los 60s, sobre todo en la pintura. Las esculturas de Sol Lewitt eran fabricadas por compañías industriales, trabajando bajo un instructivo como si fuese una partitura de música; debido al elemento conceptualista de las esculturas de Lewitt, éstas se han descrito como "Idea Art". Escribe en 1968 el documento "Aforismos sobre el arte conceptual" aunque él no es un artista conceptualista pertenece en la ambigüedad entre objeto y concepto.

***La apariencia física de un trabajo suele engañar, un arte que hace enfático el contenido (como el mío) no puede ser visto o comprendido en un contexto puramente formal; esta es la verdad o real diferencia, no se puede decir que lo que es semejante es semejante si se quiere comprender el arte de nuestro tiempo, hay que ir más allá de la apariencia.***  
***Flash Art, junio de 1973 Sol Lewitt.***

**Dan Flavin adentrado en los productos de la industria usa accesorios de luz fluorescente reúne el material, la luz y el color además del espacio en una sola entidad, sin mostrar interés por los movimientos o cambios de luminosidad, sus primeras lámparas estaban colocadas verticalmente en la pared el efecto era romper el espacio de las habitaciones modulando dichos espacios.**

**Larry Bell, Michel Ascher, Robert Irwin y Bruce Newman entre otros artistas diseñan ambientes interiores que rodean al espectador, toda una atmósfera ambiental categorizándose como minimalistas, pues sus incidencias visuales son tan leves que es una experiencia fenomenológica de la luz, el espacio y la duración en el entorno del espectador involucrando el aspecto tiempo.**

**Los objetos del minimal son sumamente semejantes al mobiliario modular, a los aparatos caseros y formas adustas de la arquitectura funcional, lo estandarizado, la repetición y la repetibilidad, según Robert Morris reflejan el sello de la sociedad industrial de occidente, Harol Rosenberg en su ensayo "time in the museum" describe la verdadera pulcritud de la abstracción post-pictórica y del minimal art como una estética de la limpieza ejemplificando los valores de aseo y seguridad de la clase media.**

**Durante la segunda mitad de la década de los 60s la fuerza de la estética minimalista y formalista declina con el aumento del número de artistas que trabajaron ciertos modos excéntricos para tratar de escapar del reduccionismo que produjo posteriormente telas en blanco y objetos mudos.**

Richard Serra, el menos ortodoxo de los minimalistas parte de posiciones vinculadas al arte pop acercándose cada vez más a un género en el que el aspecto humilde ocasional del medio usado contrastando con su eficacia plástica y sustantiva, por ejemplo las planchas metálicas distribuidas entre amplios espacios como bastidores insólitos son típicos de esta actitud, la valorización de los espacios y la ubicación de los objetos en dichos espacios hacen aún más singular esta operación, algunos italianos en esta tendencia como Icaro Lorenzatti, Perizi y Aldo Caló, así como la norteamericana radicada en Roma Beverly Papper usan el acero como medio de expresión.

Muchos de los artistas cuya producción data de las décadas de los sesenta y setenta aspiraban a crear un arte que desafiara los paradigmas establecidos, los objetos no convencionales que produjeron fueron deliberadamente preconcebidos para semejar cualquier cosa menos arte, para algunos de estos artistas el proceso de trabajo creativo se convirtió en algo más importante que la obra terminada.

El acontecimiento artístico que consistía en la exploración de las características inherentes a los materiales poco comunes y no tradicionales se convirtió en un fin en sí mismo; este movimiento, conocido como arte en proceso que emergió durante un periodo social de desasosiego y protesta debido a la injerencia de Estados Unidos en Vietnam, también buscó subvertir al sistema materialista de galerías produciendo obras que de modo implícito parecían no coleccionables.

Richard Serra, uno de los principales participantes en este movimiento a fines de los sesenta produjo obras de plomo fundido que vaciaba por toda la pared y el piso, el plomo salpicaba y se solidificaba dondequiera que caía, la forma resultante era completamente natural de acuerdo con la fuerza de gravedad ejercida sobre las propiedades de fluidez de material.

Otras obras de fines de los sesenta estaban formadas por un gran cuadro de lámina de plomo enrollado y colocado verticalmente sobre la pared por medio de un pesado tubo de metal que se prolongaba diagonalmente sobre el piso, de nuevo la gravedad aporta el equilibrio y la forma a éstas esculturas; implícita en estas obras se encuentra la amenaza del colapso y la destrucción.

Desde los setentas el principal quehacer de Serra ha sido la creación de escultura de gran escala para sitios específicos. muchas de las cuales están formadas por paredes masivas un poco arqueadas hechas en acero Cor-Ten (material que oxida formando una tersa pátina) que se proyectan sobre el espectador anulando todo el entorno, para percibir estas creaciones el espectador debe circular a lo largo de ambas caras de la estructura.

Además de la escultura Serra también se dedica a la cinematografía, el video, el dibujo y desde 1972 al grabado sobre lo cual él mismo declara ; *para mí el dibujo siempre ha sido un método mediante el cual se define la escultura, es decir, se comprende la obra en su totalidad tras haberla terminado, me parece observar mi proceso de creación de principio a fin y mantener una concentración constante.* En su obra serigráfica "Paciencia" (Patience) 1987 el tema del gran monolito negro semeja el perfil de algunas de sus piezas. Serra experimentó con la técnica de serigrafía a partir de los ochentas, ampliando su potencial.

Del arte prehispánico considero dos casos dignos de mencionarse por la relación con el círculo: El primer monumento de piedra del altiplano mexicano es conocido como Pirámide de Cuicuilco, donde se trata mas bien de un cono truncado con un núcleo de piedra: el resto, bajo un revestimiento pétreo, está constituido por ladrillos secados al sol. Esta construcción revela las características de la pirámides mexicanas tal como se desarrollarían en periodos postclásicos; Cuicuilco es un monumento religioso coronado por un templo construido sobre la última plataforma y rodeado de tumbas. 1

De la misma manera los templos ceremoniales en Tenochtitlán comprendían principalmente templos (Tecalli) o pirámides cuya plataforma terminal sostenía el santuario propiamente dicho, los templos que se dedicaban al viento particularmente se presentaban con base circular, es decir redondos.

Cuauhcalli o Calendario Azteca realizada en honor al sol describe en sus círculos concéntricos las cuatro épocas cosmogónicas, los veinte días del mes, las representaciones de los dioses naturales y la simbología de los rayos del sol y las estrellas sobre el cielo nocturno; 6 círculos concéntricos contienen y separan los diversos signos que se representan en la Piedra del Sol, la organización de espacios está fundamentada en el círculo, partiendo del punto y creciendo a círculos mayores conceptualizando la vida y el tiempo en orden cíclico.

Con estos comentarios no pretendo más que evidenciar el concepto formal del círculo como elemento organizativo, como forma primaria, particularmente en el desarrollo y evolución de México Prehispánico

---

1 Soustelle Jacques.- *El Universo de los Aztecas*.- Fondo de Cultura Económica Biblioteca Crea  
México 1983 pags. 46-47

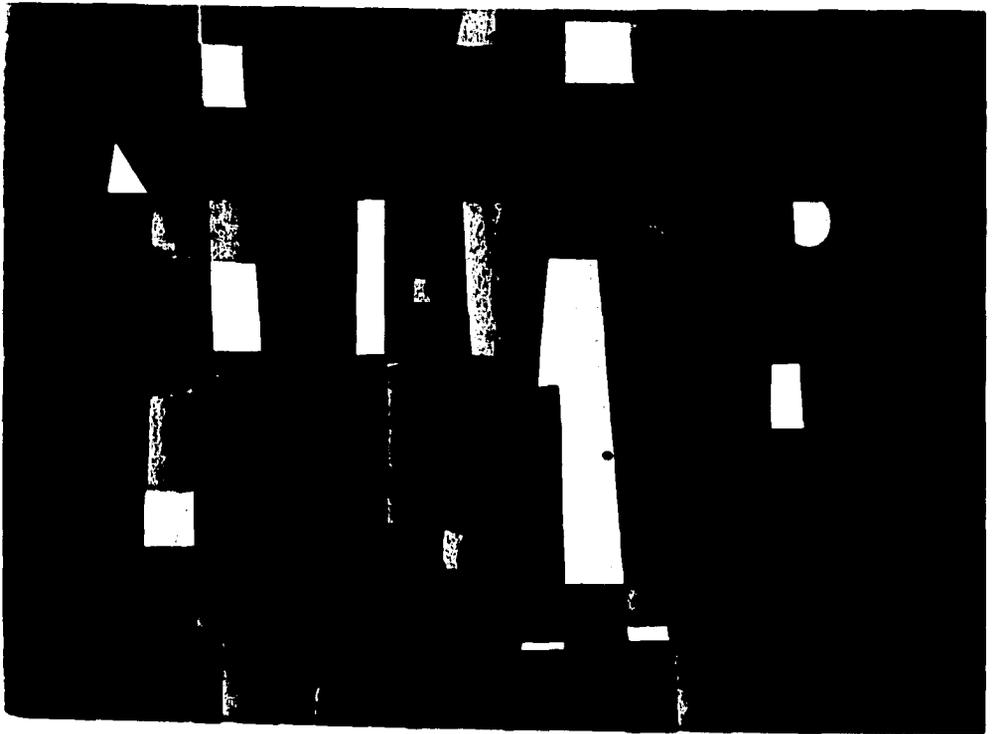
Por otra parte, el desarrollo de la escultura en México, sobre todo durante la primera mitad de este siglo, queda aislada. Al respecto la maestra Rita Eder señala: *Autoaislada de los cambios del arte occidental en cuanto al manejo de forma y espacio, permanece estática, masiva, mientras que el aire y movimiento se convierten en los elementos fundamentales de un nuevo concepto escultórico.* 2

Hacia la década de los 60s apareció en el ambiente artístico de México una tendencia que buscaba identificarse con un arte que llegaba a un diseño de tipo abstracto y geométrico, México presenta una diacronía con respecto a otros países donde los artistas, su búsqueda y su realización abrían nuevas posibilidades de expresión en función a materiales y medios de trabajo que la tecnología ponía a su disposición. Para los artistas mexicanos fué una búsqueda dentro de su medio y realidad social, este cambio era mediante la creación de obras que tienen de punto de partida y fin de ellas mismas...las formas originadas en la geometría plana o en la del espacio. 3

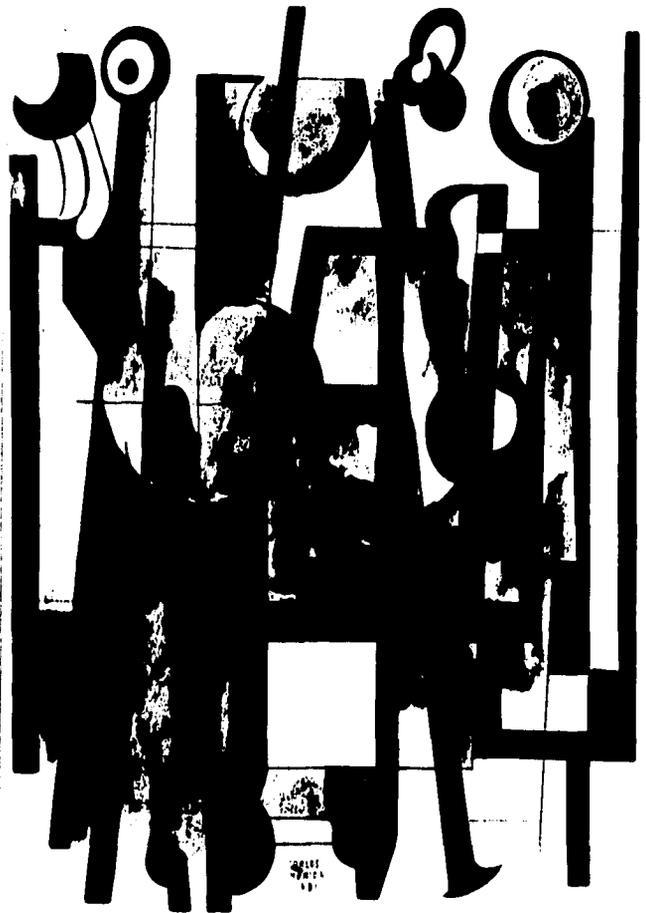
Ante la corriente figurativa tradicional se inició un rompimiento que posteriormente encontró salida en la creación de un arte abstracto geométrico, no solo fué una ruptura formal también estuvo dirigido contra el contenido político de una obra de arte que había sido preferentemente de orden social.

---

2 Juan Acha.- *GEOMETRISMO MEXICANO*.- Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM 1979 p. 29-50  
3 Jorge Alberto Manrique.- *GEOMETRISMO MEXICANO*.- Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM 1979 p. 77-116



**CARLOS MERIDA**  
**PAISAJES DE LA URBE IV**  
**OLEO/TELA**  
**35 X 49 CM**  
**1954**



**CARLOS MERIDA**  
**LAS VESTALES DE TIKAL**  
**ACUARELA Y TINTA SOBRE PAPEL**  
**1981**

**El antecedente de la actual corriente abstracta-geometrizable es factible encontrarlo en la obra de maestros que trabajaban activamente con anterioridad a la década de los años sesenta como por ejemplo; Carlos Mérida y Mathías Goeritz, este último bajo la evidente influencia del arquitecto mexicano Luis Barragán. Para Carlos Mérida es básica la referencia a la figura humana, en Mathías Goeritz la abstracción no tomó un sentido absolutista ni aún en los de diseño formal geometrizable como su serpiente negra y su referencia minimalista. En Mérida la estructura lineal da forma a la composición de sus figuras trazadas a base de esquemas planos, triángulos, cuadrados, rectángulos ya sea independientes o congregados; la expresión final es geometrizable, pero no geométrica en sentido estricto del término. Goeritz manejaba una expresión formal de tipo tridimensional ya sea en la escultura o en la arquitectura, haciendo uso de un repertorio de formas derivadas de los cuerpos geométricos llevando el principio de la abstracción, referencia que surge de la obra arquitectónica de Barragán con influencias de la arquitectura prehispánica, así como de épocas novohispanas, integrando binomios sustantivos como luz-sombra, volumen-"vacío", aire-textura, sonido-silencios a múltiples propuestas constructivas.**

**Una serie de rasgos esenciales en la vida de Carlos Mérida afirman su carácter artístico dentro de la abstracción; a los 15 años de edad su vocación se inclinaba a la música pero un problema auditivo marcó su impedimento, en 1910 viaja a Europa y en París comparte las ideas de la vanguardia, convive con Diego Rivera y Roberto Montenegro, en 1914 retorna a Guatemala y descubre su propia imagen en el pasado maya así como en el arte textil de diseños geométricos evitando asentarse en la pendiente folklorista.**

En 1927 en un segundo viaje a París es impactado por Picasso, Kandinsky, Klee y Miró, retomando la música -hot jazz- e identificándose amistosamente con Duke Ellington, Stuff Smith y Lionel Hampton. Entre 1941-42 trabajó con algunos arquitectos como Walter Gropius, Laszlo Moholy-Nagy y Mario Pani. Mérida como buen dibujante y pintor maneja una marcada tendencia a la simplificación de formas sin caer en la total abstracción tomando referencia de la naturaleza, la figura humana y los animales, la rítmica composición que se presentan en sus obras está ordenada por una serie de ejes que se cruzan para dar forma a las figuras donde los colores obedecen a la estructuración rítmica de dichas composiciones. Ante la expresión plástica de Carlos Mérida, Justino Fernández comenta:

*La geometría adquiere interesantes efectos en sus manos, ya sea insinuando el movimiento de las formas o bien dándole la rigidez que conviene a su concepción. 4*

Pasa el tiempo y Mérida continúa trabajando el abstraccionismo con carácter geométrico, en "Composición en Líneas" (1954) y en "Armonía en Rojos" (1958) posiblemente se encuentra más cerca de la abstracción total, en gran parte de los cuadros trabajados conforme a sus conceptos geométricos existe un ritmo estructural que parece provenir de composiciones musicales como en "Paisaje de la Urbe I" (1956). Realizó las siguientes declaraciones en un autorretrato escrito y están publicadas en el catálogo de la exposición homenaje que presentó en la Galería Arte Mexicano al cumplir 80 años de edad: *La pintura abstracta da el mejor camino... ...la abstracción como proceso artístico debe estar estructurada en una realidad sea ésta la que fuere, disasociada y reasociada de nuevo en fenómeno plástico...*

Ordena, estructura, analiza y crea, partiéndolo de esquemas que se relacionan de manera evidente con la construcción arquitectónica: "Los Desposorios" y "Estructura en Rojo y Blanco" (1967-1970 respectivamente), su disposición a la música, su entrega a la problemática de la arquitectura de su tiempo, su real admiración por Kandinsky son factores que muestran la tendencia abstraccionista del trabajo de Carlos Mérida.

*HABLAR DE ESCULTURA NO-OBJETIVA ES, SI SE ENTIENDE A LA VERDAD, UNA CONTRACCION YA QUE PRECISAMENTE EL ARTISTA QUE PROCURA ENCONTRAR NUEVAS COMBINACIONES DE FORMAS HACE ALGO QUE NO TIENE NADA DE NO-OBJETIVO O DE IRREAL; CONSTITUYE OBJETOS, NUEVAS REALIDADES TRIDIMENSIONALES.*  
WERNER HOFMANN

Mathías Goeritz se formó en la vanguardia europea, en el año de 1946 presenta parte de su obra (bajo el pseudónimo Magó) en la sala Clan de Madrid obteniendo críticas verdaderamente desfavorables, posteriormente su propuesta formal se modifica y produce estudios abstractos lineales; posterior a la decoración del ballet Gran Guíñol Andaluz le siguen diversos estudios abstractos y líricos. Poco después de una serie de dibujos taurinos aparece una edición de los mismos bajo el nombre Sueño del Torero (sorprendentemente el éxito de éste pequeño libro provoca una profunda seguridad en la producción artística de Mathías Goeritz). Paralelamente a sus trabajos lineales se ocupa de una serie de "Variaciones sobre el tema de la Crucifixión" de la que pasa a pequeñas composiciones escultóricas abstractas con elementos ensamblados ya sean prefabricados o encontrados, estos ensambles y sus dibujos de acuarela con temática erótica desembocan en cuadros cuyo concepto formal se describe como "manchistas".

Entre los años 1948-49 su propuesta de "forma" se encamina a figuras infantiles con las que coincide intensional o casualmente con Jean Dubuffet obteniendo un lenguaje fundamentado en formas oscuras recortadas sobre fondos claros.

En 1948 Goeritz se traslada a la Provincia de Santander y la proximidad de las Cuevas de Altamira lo incita a fundar la *Escuela de Altamira* organizando la hermandad de *Los Nuevos Prehistóricos*. (expresan la seguridad de que el hombre desde la prehistoria, a pesar de la evolución milenaria, ansía romper con su pasado como nunca antes lo había intentado). <sup>5</sup>

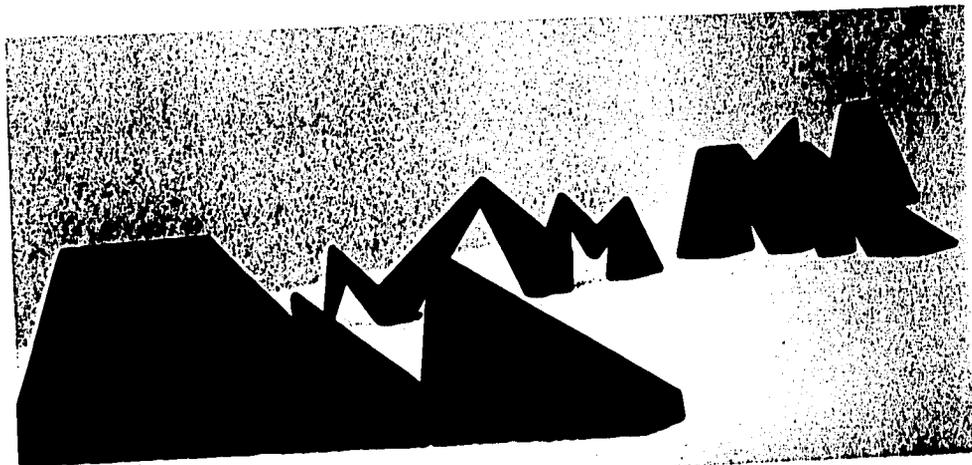
Mathías Goeritz llegó a México en 1949 donde además de fundar y promover cuatro galerías de arte, se desarrolla académicamente en Guadalajara Jalisco invitado por el arquitecto Ignacio Díaz Morales como profesor de la nueva Escuela de Arquitectura en Guadalajara permaneciendo como docente hasta 1953 y por otra parte su productividad escultórica, a partir de entonces, nace con la técnica de Romualdo de la Cruz maestro tallista y escultor tradicional, de esta manera surgió una marcada influencia de la escultura prehispánica y muralística como en "La Mano Divina" y "La Mano Codiciosa".

En 1953 realiza "El Eco" museo experimental que combina escultura y arquitectura respondiendo a la Arquitectura Emocional contra un funcionalismo anticuado, en el patio presenta una serie de formas quebradas y rígidas de una enorme serpiente negra de hierro de 4.5 mts de altura en alguna de sus partes. <sup>6</sup> En la década de los 50s creó "Realizaciones" inspirada en el libro del Eclesiastés y son una torres de madera pintada de 3.5 mts de altura y están en Florida EU. y "Pájaro Amarillo" de cemento armado de 15 mts que está en Guadalajara Jal. Mex.

---

<sup>5</sup> Olivia Zúñiga *MATHIAS GOERITZ*, editorial Intercontinental, México DF 1963 p. 23

<sup>6</sup> Martín del Campo David.- *CINCO TORRES ANTES Y DESPUES*.- Revista semestral *MEMORIA DE PAPEL* año 2 No. 4 oct 1992 México DF

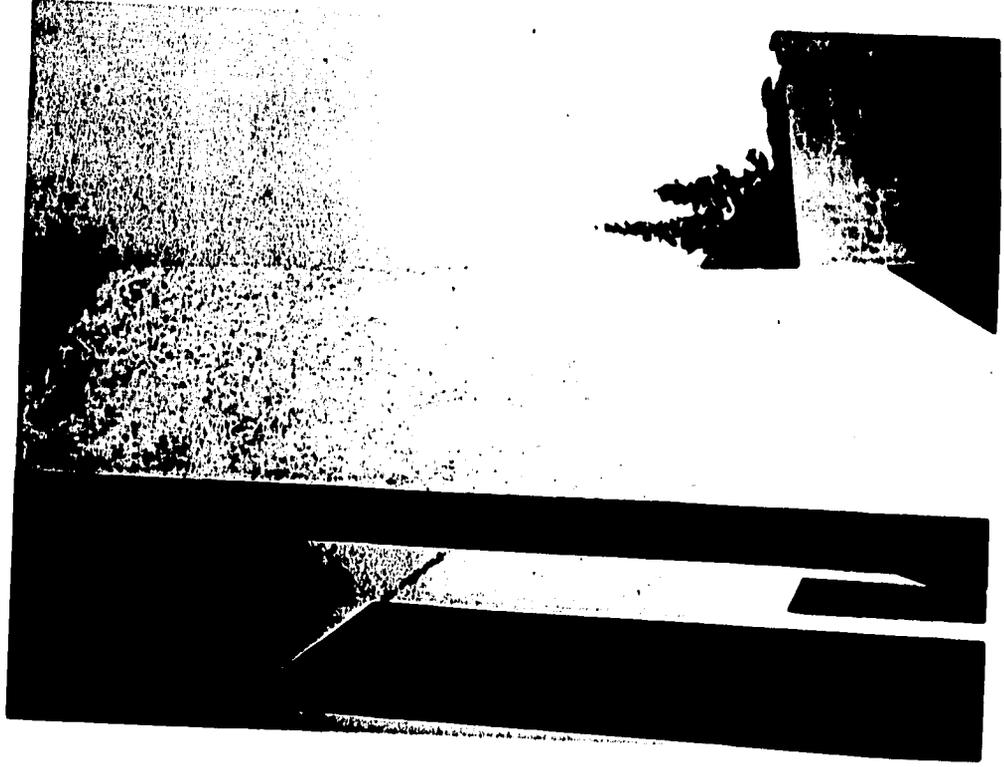


**MATHIAS GOERITZ  
MAQUETAS EN MADERA DE LAS ESCULTURAS DE EL ECO  
MADERA 1953**

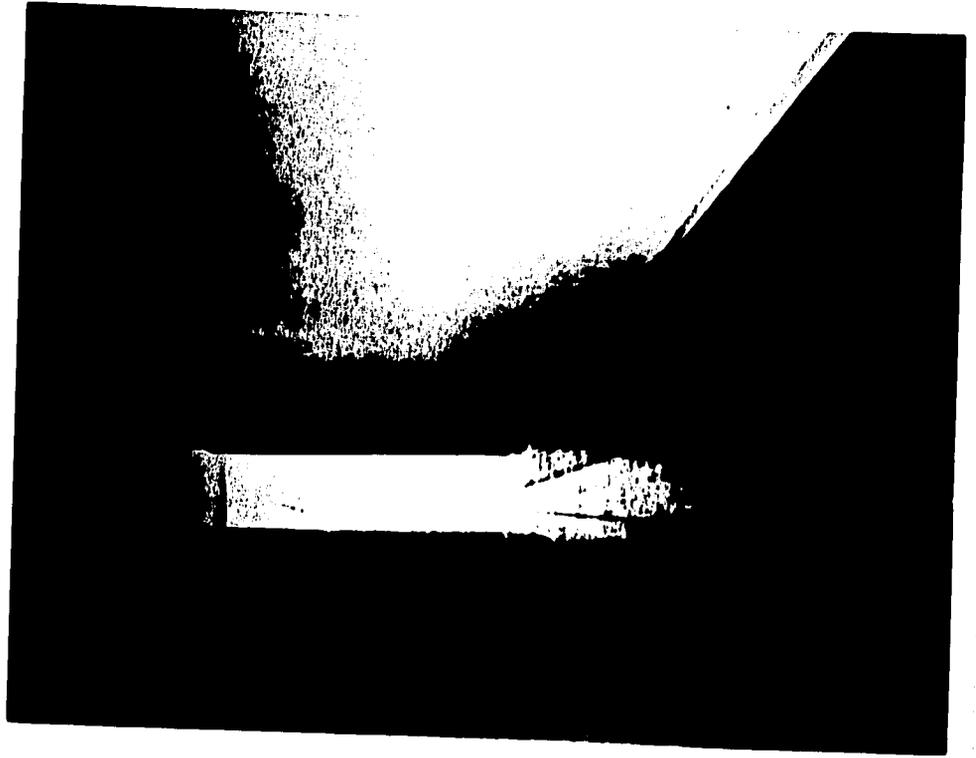
**MATHIAS GOERITZ  
LA SERPIENTE**



**MURO AMARILLO EN EL PATIO DE EL ECO 1953  
12 METROS**



**ENTRADA DE EL ECO PASILLO**



**Mathías Goeritz autor de obras pequeñas en Santillana del Mar, Marruecos e inclusive en Guadalajara presentando un expresionismo con influencias de Miró y Dubuffet, encuentra la geometría y la escala de la ciudad (dos áreas que no había usado jamás en su producción) justo al entrar en contacto con el arquitecto mexicano Luis Barragán en Guadalajara México <sup>7</sup>, tal es el caso de las Torres Monumentales de Ciudad Satélite en el año de 1957, resultado del trabajo de Luis Barragán y Mathías Goeritz, que marcan el quiebre en el arte escultórico, originalmente eran 7 pero solo se construyeron 5 entre 37 y 56 mts, parten de una planta triangular originando las cortantes aristas frontales, no son paralelas.**

**Sobre las Torres de Satélite Fernando González Gortázar comenta que es una de las mayores obras de arte que era posible encontrar sobre el territorio nacional, máximo ejemplo de conjugación de forma y espacio que marca un camino y señala un criterio en la búsqueda de un logro arquitectónico trascendente y monumental:**

***"...ninguna narración, lema, relieve o accidente entorpece la libre búsqueda de una expresividad plena, absolutamente monumental...es grave para las artes de México que no haya obra pública de Barragán, tan grave como si los murales de José Clemente Orozco estuvieran en casas particulares. Su única obra pública son las Torres de Ciudad Satélite, realizadas en equipo con Goeritz....el interés por los juegos volumétricos, el movimiento de los planos, el sabio manejo de las texturas y colores (empleados con un criterio eminentemente arquitectónico y no pictórico), la generosidad de los espacios interiores, los juegos con las alturas de los techos así como el empleo abundante del agua y la vegetación, todas éstas formas sustantivas cultivadas por Barragán, características (también) presentes en sus jardines públicos o privados: el tratar estos espacios abiertos de tal manera que, curiosamente, siempre son cerrados, excepto hacia arriba..."***

**7** La Jornada Cultura, pag 41 del día jueves 12 de marzo de 1992.- entrevista realizada por Angélica Abelleira a Fernando González Gortázar con motivo de la presentación de los libros *"Mathías Goeritz en Guadalajara"* e *"Ignacio Díaz Morales habla sobre Luis Barragán"* (investigaciones realizadas por el entrevistado) Editorial Universidad de Guadalajara.- Colección Fundamentos.- Serie Arquitectura y Urbanismos.

**8** FERNANDO GONZALEZ GORTAZAR.- Raquel Tibol.- Universidad Nacional Autónoma de México.-Dirección General de Publicaciones.- Colección de Arte No. 33.- México 1977. 157 pags. p. 19, 21, 22.



LAS TORRES DE CIUDAD SATELITE

A mediados de los sesentas Luis Barragán, Goeritz y Jesús Reyes Ferreira forman un dinámico equipo de trabajo donde el factor denominador era el desinterés y la creatividad, Barragán confesaba con orgullo su influencia adquirida de los valores colorísticos de la paleta de Chucho Reyes.

Luis Barragán Morfín nace el Guadalajara Jalisco en 1902, muere el 22 de noviembre de 1988. Ingeniero Civil de profesión, se interesó de manera importante por la arquitectura de paisaje, conoció desde temprano las ideas revolucionarias en la arquitectura y especialmente las teorías de Le Corbusier con quién tuvo trato desde 1925, Premio Nacional de Artes 1976; Premio Pritzker en 1980.

Barragán asentaba que la modernidad no es contraria a la tradición; la modernidad es indispensable así como la recuperación de un pasado capaz de legitimizar dicha modernidad, incorporando a la arquitectura valores como el silencio, belleza, tradición, intimidad, luminosidad, soledad, color, textura, donde la presencia del muro define espacios internos y externos. Se cuentan entre sus obras: La colonia Jardines del Bosque en Guadalajara; Las Torres de Satélite (1957) en coautoría de Mathías Goeritz; Las Arboledas fraccionamiento en el Estado de México (1964); Fuente El Bebedero de Las Arboledas 1959 y El Faro de la Macroplaza de Monterrey. En colaboración con Juan Sordo Madaleno el fraccionamiento Lomas Verdes; En 1965 bajo la invitación y en colaboración de el arquitecto Louis Kahn, la Plaza de La Joya en California E. U. •



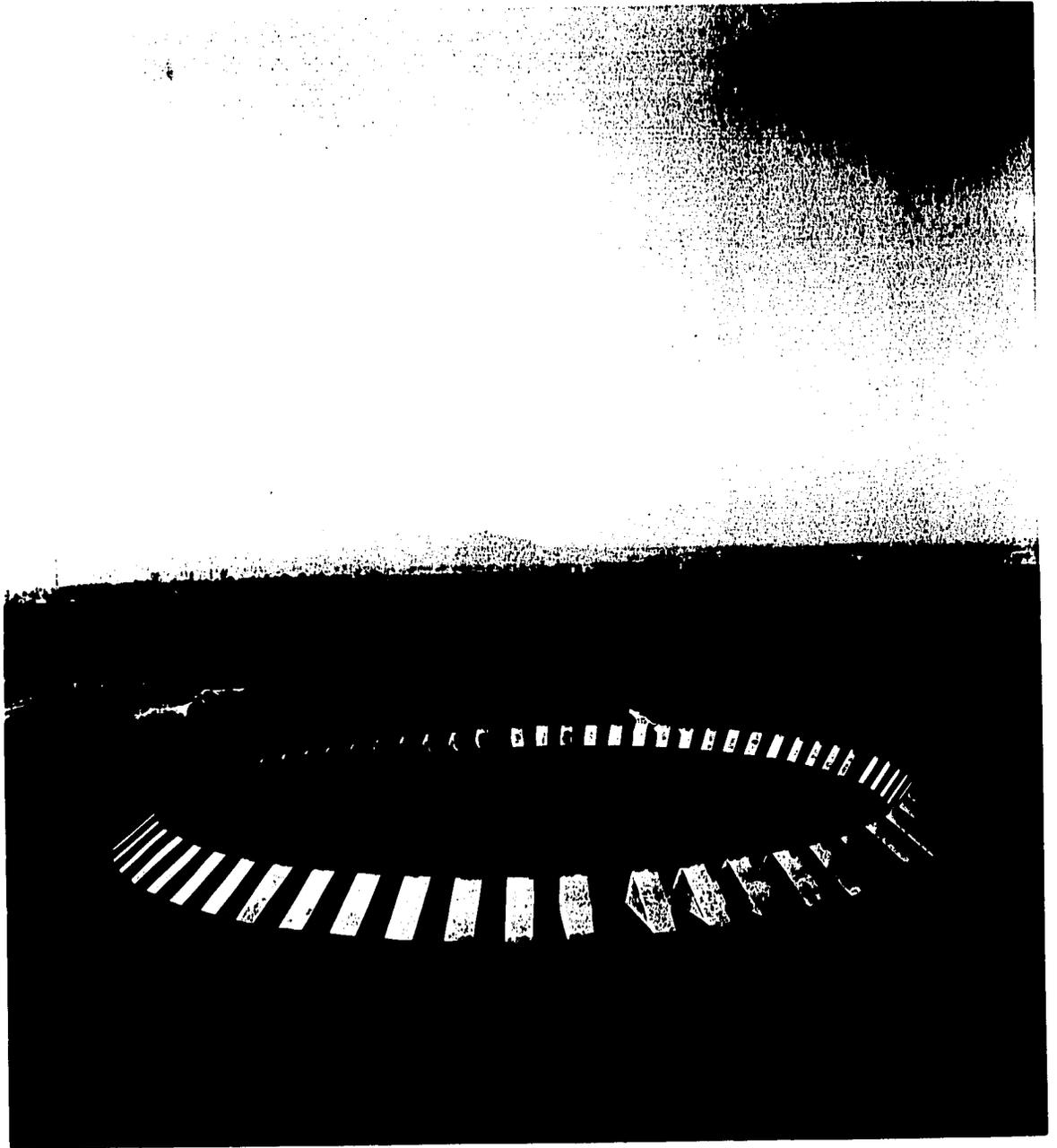
**FUENTE DE LOS BEBEDEROS  
EN LAS ARBOLEDAS**

Años después Goeritz participa en la concepción y realización del Espacio Escultórico en el Centro Cultural Universitario Ciudad Universitaria, al respecto Federico Silva en entrevista para un diario nacional y al respecto comenta <sup>10</sup>: *"El Espacio Escultórico es el resultado de un proceso histórico determinado, también es parteaguas de la nueva escultura mexicana, es la recuperación del sentido espacial de la escultura, de los cuales hay antecedentes históricos muy importantes como el arte precolombino, donde lo religioso, lo lúdico y lo ceremonial desempeñan un papel importante, pues hay una aportación del pensamiento geométrico, prospectivo y abstracto. Por otro lado, el Espacio Escultórico es una obra que pudiéramos considerar anónima, por encima de los credos y aparte de toda teoría de sus creadores. Creo que es un hecho histórico que tenía que suceder de alguna forma, pero hay que tomar en cuenta que no tiene nada que ver con la ruptura del 68 y mucho menos con el Congreso de Artistas realizado en 1972."*

*---¿Cuál fué el propósito original del Espacio y por qué crearlo en la UNAM? "Fué un proyecto colectivo y marca una etapa en la escultura monumental pública. En esos años la escultura urbana o monumental era de tradición internacional y con un origen decorativo; por ejemplo, eso pasó con la Ruta de la Amistad, es por eso que nuestro Espacio Escultórico no es decorativo. ¿Por qué en la Universidad?, por el símbolo pleno de rescatar lo ecológico. Ubicado en el Pedregal, el Espacio marca los puntos cardinales, es decir, son elementos que se imponen por sí mismos, los cuales no son preconcebidos de ninguna forma; es por eso que el verdadero arte es resultado del pensamiento de un grupo ... Participaron en el movimiento Helen Escobedo, Sebastian, Hersúa, Manuel Felguérez, Mathías Goeritz y yo..."*

---

<sup>10</sup> La Escultura, síntesis del pensamiento, Federico Silva, Premio Nacional de Ciencias y Artes.- Entrevista realizada por Miguel Ángel Muñoz.- Sección de Cultura.- publicación diaria El Nacional 17 de octubre de 1995. p. 33



**CAPITULO II      organización de  
espacio como fundamento de la  
producción formal**



## II.1

### REDES ESPACIALES; ORGANIZADOR DE ESPACIOS

*LA COMPOSICION EN LAS ARTES PLASTICAS pretende ser un "medio más" que ayude al artista a resolver un problema creativo, pero su conocimiento no será nunca garantía infalible de resultado óptimo si no ponemos toda nuestra sensibilidad e inteligencia para manejarlo en la gestación de nuestras obras*

**SANTOS BALMORI**

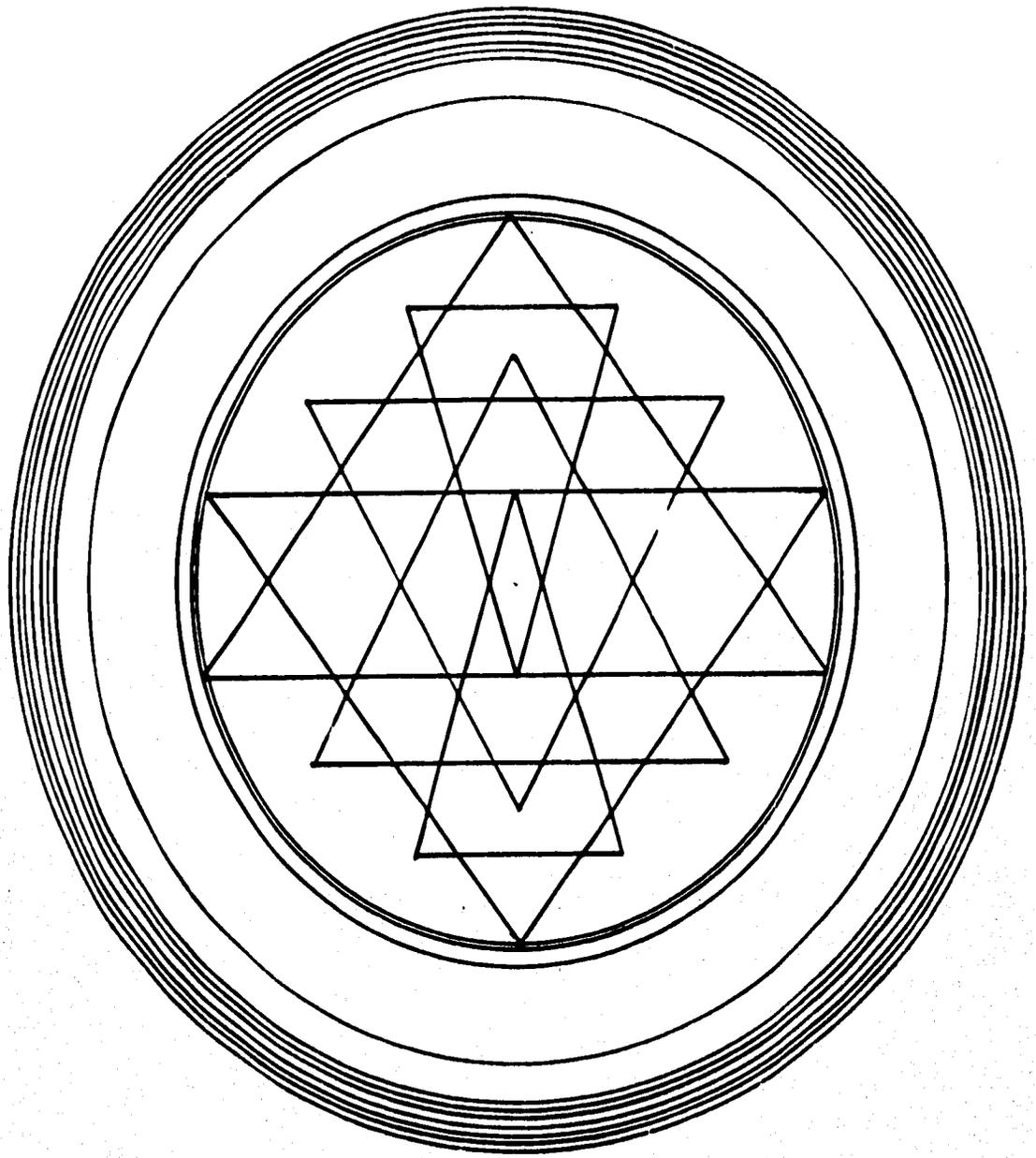
Existen dos tipos fundamentales de redes espaciales sistematizados, es decir 2 formas principales de dividir o compartimentar el espacio tridimensional cartesiano obedeciendo a un sistema o a unas normas, y no de forma arbitraria. Una de ellas es la que da lugar a redes que tienen un punto de partida o de centro de desarrollo inicial. Partiendo del punto central de origen, una serie de esferas o de cuerpos de simetría central, con sus centros de simetría central, principal -considerando como esferas de radio nulo-, estas esferas, poliedros o cuerpos concéntricos serán cada vez mayores llegando a crecer infinitamente.

Para subdividir a la vez este espacio podemos disponer de una radiación de planos que pasen todos por el punto principal dispuestos con unas ciertas equidistancias angulares, se pueden obtener así unas compartimentaciones del espacio a través de una serie de cuerpos de tamaño creciente y con los radios de curvaturas de sus superficies curvas también crecientes y tendientes al infinito.

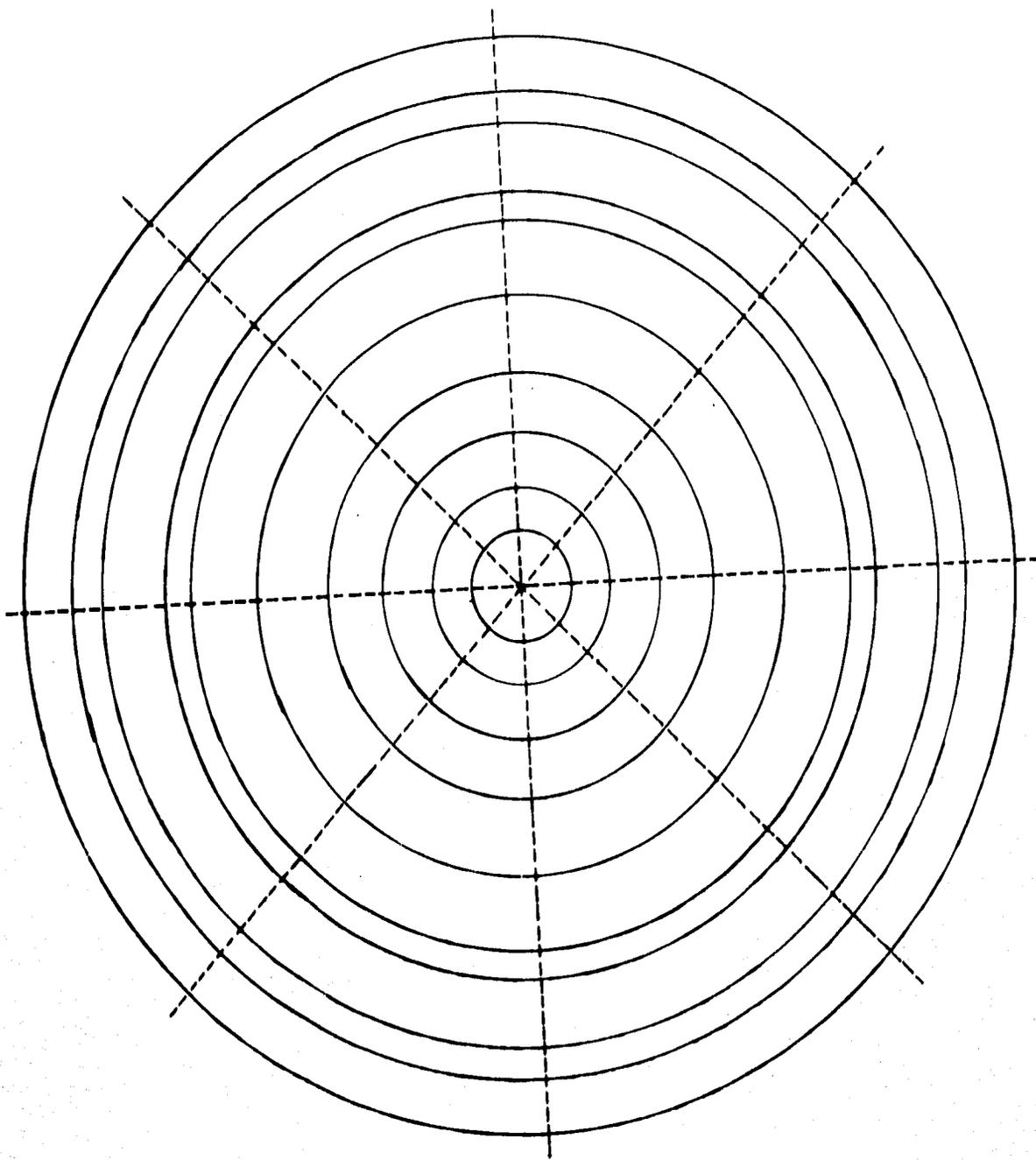
Cada uno de estos planos en su intersección con el conjunto de esferas o poliedros de una serie de retículas, planos radiales de circunferencia o de polígonos concéntricos con un centro de simetría único.

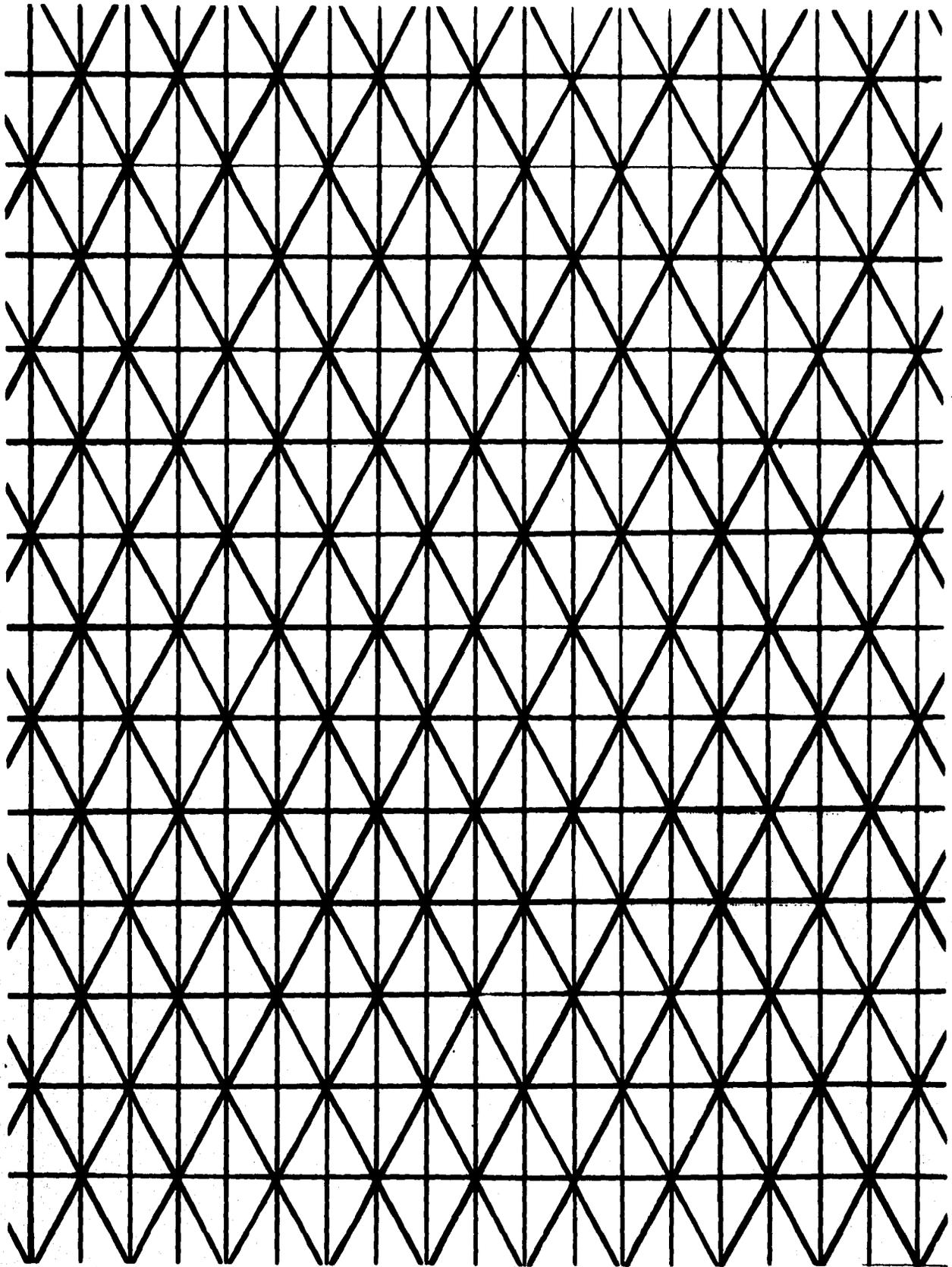
También se pueden construir retículas planas radiales partiendo de curvas espirales de distintas clases que tengan su punto de origen en el punto singular de origen del desarrollo.

fig. II.A redes con uno y multiples centros



**IIA**





## II.2

## EL CIRCULO

*El diccionario define al círculo como el área contenida dentro de la circunferencia, circunferencia, círculo, distrito, corro, casino, club, sociedad de recreo, política etc.*

Bajo otro contexto la doctora L. von Franz ha explicado el círculo como símbolo de sí-mismo, expresa la totalidad de la psique en todos sus aspectos, incluida la relación entre hombre y el conjunto de la naturaleza.

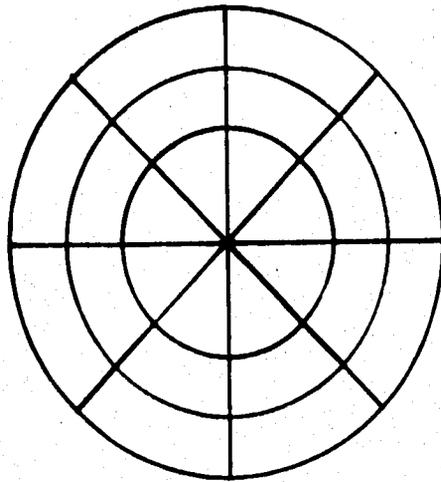
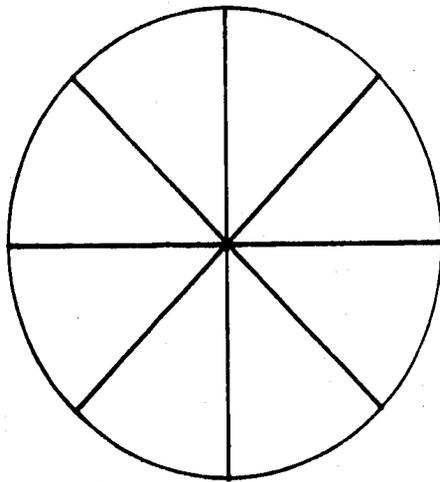
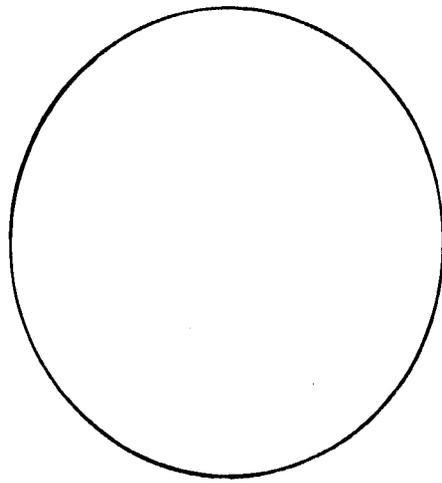
El símbolo del círculo aparece, por ejemplo, en el primitivo culto solar, en la religión moderna, en los dibujos *mandalas* de los monjes tibetanos, en los trazados de las ciudades o en las ideas esféricas de los primeros astrónomos, siempre señala el aspecto vital de la vida: su completamiento definitivo. El círculo aparece desde Cuicuilco hasta el espacio escultórico en Ciudad Universitaria.

El círculo por su poder de concentrar espacio u espacios y organizarlos de manera absolutamente objetiva, donde todas las líneas internas que parten del centro poseen el mismo carácter y la misma trayectoria, es particularmente esencial para el planteamiento primigenio de mi desarrollo como productor de obra escultórica. Si la forma modela el espacio, mi necesidad cualitativa se enfoca de manera preponderante en el desarrollo del concepto formal de mis producciones.

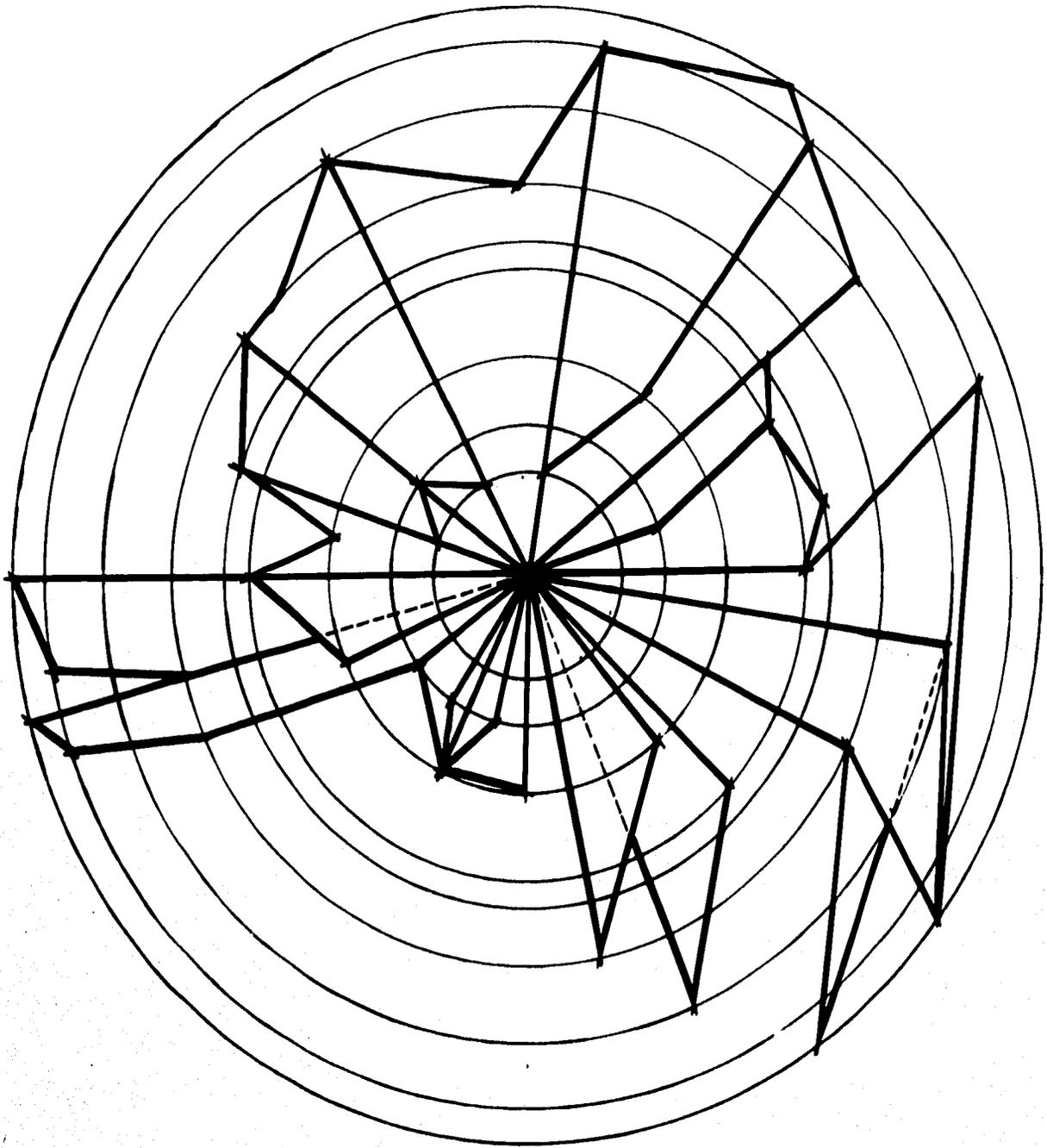
Considerando la importancia del círculo como fundamento inicial, la metodología de mi trabajo parte deliberadamente de éste surgiendo la *Matriz Concéntrica* a manera de red organizativa.

Es decir, se organizan los espacios internos de la Matriz o Red Concéntrica mediante:

- Círculos concéntricos crecientes progresivos que nacen del centro,
  - 4 líneas básicas que cruzan el centro conformándose ocho radios: la horizontal, la vertical y 2 diagonales que se disponen a 45 grados de las anteriores. fig. IIB
- Estos elementos integran el mecanismo por medio del cual se describe este proceso organizativo.



**IIB**



**MATRIZ CONCENTRICA**

Cada nivel de círculos en expansión equivale a un "escalón" -en sentido virtual- ya sea en ascenso o descenso, donde la línea es el principal protagonista y puede llegar al último nivel y fracturarse a la derecha, o se autolimita en un ángulo agudo a la izquierda para regresar a su origen, o como puede subir al segundo nivel y recorrer un tramo en diagonal ascendente para quedarse ahí o regresar al primer escalón para realizar otra trayectoria y tomar nuevamente el centro, de tal manera que la libertad de trazo es extrema y es posible dibujar infinita cantidad de planos donde el factor azar y gusto son importantes.

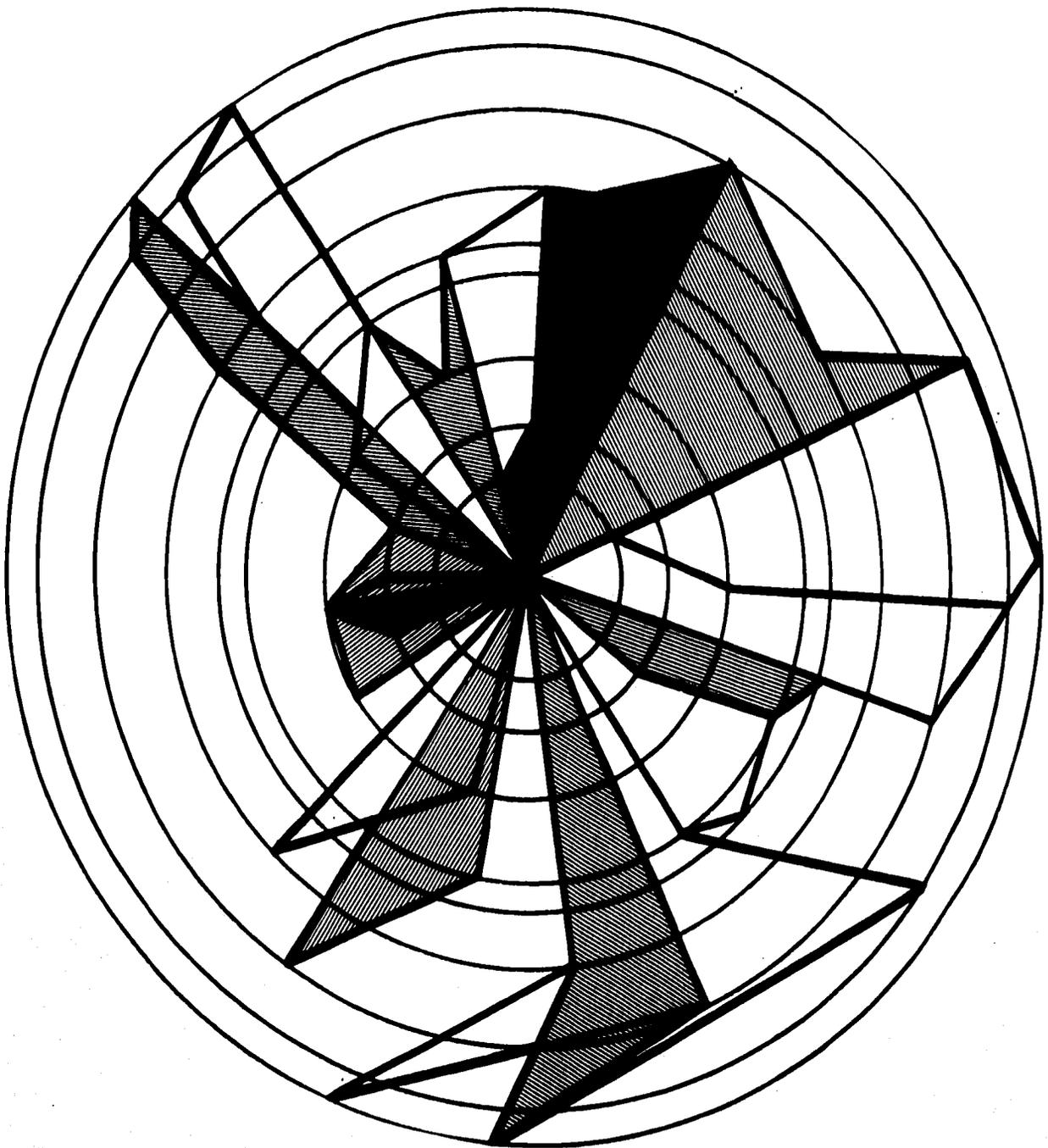
De estas líneas azarosas y caprichosas se generan espacios limitantes que conforman la mencionada red o matriz organizativa de la cual surgen planos definidos que al ajustarse los considero como parte importante en una construcción tridimensional.

fig. IIC

Esta MATRIZ CONCENTRICA ya presenta una franca organización de los espacios-red que divergen al infinito, al tirar líneas radiales progresivas no se pretende encontrar el camino al infinito, sino hacer uso de los espacios que se organizan en estas trayectorias, donde es posible estructurar polígonos y triángulos irregulares.

En esta etapa se hace uso de diversas líneas rectas, esto se debe a la necesidad de crear construcciones que verdaderamente se identifiquen con el soporte elegido, es decir con el metal en placa que logra correspondencia con el paisaje urbano, la rigidez, austeridad y frialdad de la connotación urbanística, de tal manera que los polígonos generados a partir de esta red son una evocación de la gran influencia de las formas que fueron usadas por Carlos Mérida en muy repetidas ocasiones; la esbeltez, la armonía y la aparente sencillez de las mismas formas generadas son factores que especialmente deseo proyectar en la representación de mis construcciones.

Una vez estructurados los planos irregulares, es necesario como parte de la metodología de trabajo, organizarlos en un rectángulo (seleccioné el rectángulo por su capacidad de contener estos polígonos casi triangulares).



**IIC**

***formas generadas***

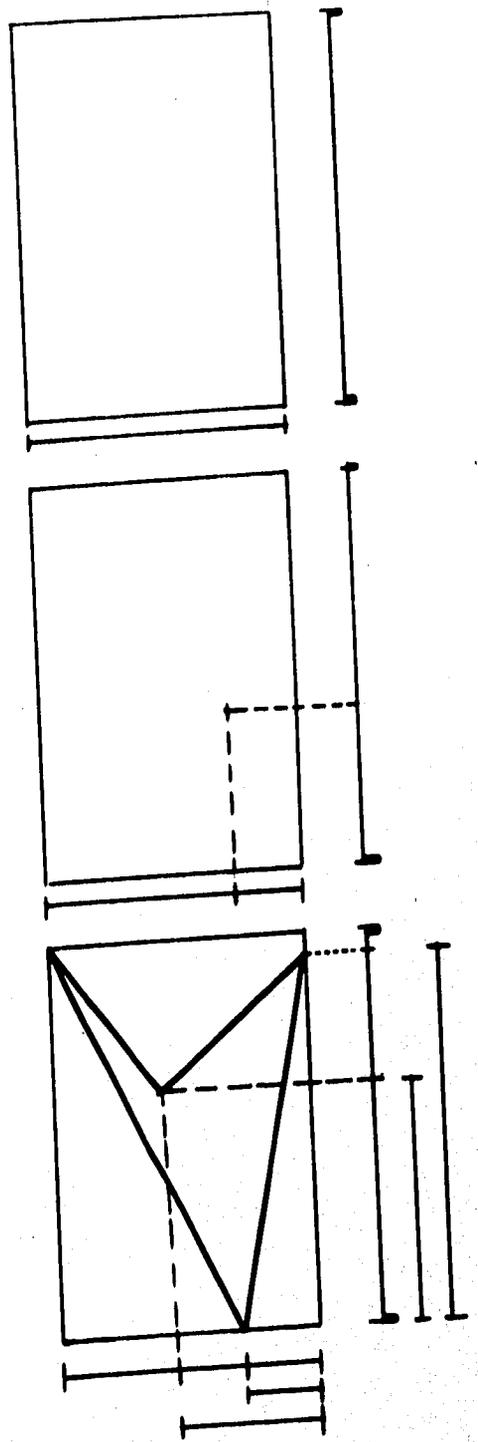
### II.3

#### EL RECTANGULO; HERRAMIENTA AUXILIAR.

Un rectángulo está formado por cuatro tensiones dos pares más cortos que los otros y paralelos entre sí, limitando de un espacio mayor, otro menor y haciendo las veces de espacio auxiliar, organiza (ajusta) los espacios estableciendo los puntos de ubicación -de mis formas- bidimensionalmente; es un instrumento que logra ajustar estos planos irregulares en función a ejes cartesianos (x, y), por ende una reproducción de las mismas que requiera modificaciones de escala es posible debido al absoluto control sobre dichas formas irregulares pre-establecidas.

Cuando me refiero al proceso de *Ajustar* estoy implicando estos planos en un nuevo proceso de organización espacial y específicamente me refiero al uso del rectángulo, siendo el espacio rectangular el que puede incluir una forma irregular que generalmente se presenta alargada.

fig IID



**IID**

**II.4.1**

**EL BESO**

## II.4 CONCEPTOS, ESQUEMATIZACION DEL PROCESO Y PLANOS DE DOS PROPUESTAS CONSTRUCTIVAS

### II.4.1 EL BESO II.4.1.1 CONSTANTIN BRANCUSI Y EL BESO

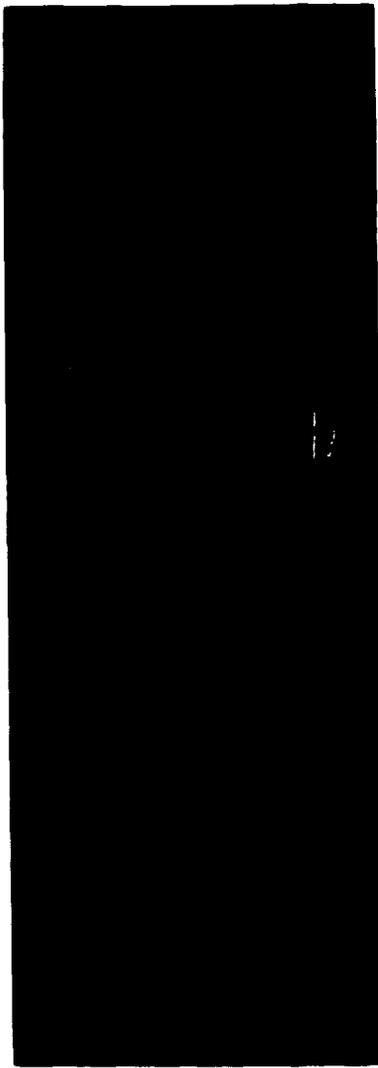
Brancusi es ampliamente aceptado como el escultor más original e importante del siglo y su trabajo es un bello ejemplo a la respuesta de la forma y los materiales dentro de la estética modernista. A mediados de 1910, la escultura africana provoca gran influencia formal sobre su producción, mientras que el modernismo que abraza el primitivismo africano fué permitido a Picasso, Braque, etc., algunos escritores no aceptan el primitivismo rumano también como una influencia sobre Brancusi.

En París adquiere profunda influencia de los filósofos griegos, sobre todo de la teoría de las formas y las ideas de Platón -éste negó la validez del arte pues sostenía la representación de la apariencias- de la misma manera la teosofista Helena Blavatsky y el pensador Lao-Tzu crearon fuerte influencia sobre la obra y vida de Brancusi. "El escultor es un pensador y no un fotógrafo de ciertas formas múltiples, ridículas y contradictorias de la apariencia", Brancusi con esta frase intenta expresar que su obra se sujeta a una realidad -que no significa apariencia-, no a simples formas de experiencia transitoria.

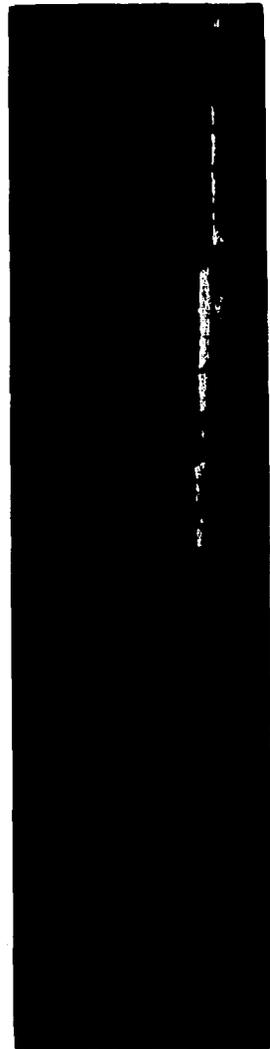
El Beso fué creado inspirándose en el cuerpo humano, en el cual un hombre y una mujer se besan -no diagonalmente sino de frente- ignorando las leyes de la anatomía humana -que manejaba con singular maestría-, el hombre y la mujer están unidos por una nariz, por los labios y la profundidad de las miradas. En la primera versión de El Beso el tratamiento de los brazos presenta leves tintes de naturalismo, en la segunda versión los ojos son mucho más grandes y pronunciadamente remarcados los contornos (hecho muy frecuente en el trabajo de Picasso) este agrandamiento de ojos provoca una actitud dramática en la integridad de la escultura y una fuerza espiritual a la unión de las figuras. Al principio de los 40's esculpió algunas versiones angulosas y rectas del beso en piedra amarilla, fuertes rectas contrastadas con fuerzas circulares de los grandes ojos. "El Medallón" 1918-1919, también contiene elementos de la personalidad de Brancusi. Los medallas son conferidas principalmente en tiempos de guerra, en actos de valentía, usualmente vinculados a la muerte, este "Medallón" tiene inscrito de manera superficial e irregular El Beso ofreciendo la frustración al odio de la guerra y para celebrar el amor.

**II.4.1.1**

**CONSTANTIN BRANCUSI Y EL BESO**



**THE KISS**  
piedra amarilla 1940



**THE KISS**  
talla directa en piedra 1945

La sensibilidad y simplicidad del Beso de Constantín Brancusi ha sido influencia importante en la producción de una de mis esculturas llegando a la conclusión de dos planos diagonales que se unen: El Beso.

En mi obra de *El Beso* el punto de partida es la idea de la síntesis extrema de la forma que se resuelve gracias a dos planos que se deslizan en el espacio, equilibrando los pesos y uniéndose en un solo punto. Los planos son un triángulo y un hexágono irregular que fueron creados a partir de la matriz concéntrica, equivale a "ella" y a "el" respectivamente con una inclinación dinámica, formas asimétricas que se despliegan en convergencia al infinito y divergen a un punto significando *la entrega y el olvido, todo o nada, presencia y ausencia*.

*"El beso"* muestra delicadamente la presencia de dos formas ante la revisión del espectador, presume puntos y líneas que se observan tridimensionalmente en completa sincronía durante el ejercicio de la percepción, las formas logran modelar sensualmente los espacios, evitando toda violación masificada de los mismos, el grosor de la placa ocupa su espacio y define la trayectoria de las fuerzas lineales que dibujan el contorno de las formas que al mismo tiempo se unen en un beso, un punto de contacto que se define como la unión de seres, ideas, planos. El Beso fué creado bajo la inspiración del encuentro vital de dos personas y todo lo que conlleva la interacción entre éstas, la unión de formas tiene correspondencia a la integración de ideas, momentos; la divergencia de planos equivale a la separación, discrepancia o al fin de una armonía de "dos" evidenciando un espacio o un límite que se define por dos planos en la universalidad espacial.

Como parte de ésta búsqueda de interacción formal y conceptual existen algunos factores técnicos en la realización de mi producción escultórica, tal es el caso de la selección del color de la pintura. El beso presenta pintura de color negro, que me permite evidenciar la forma por si misma sin causar estridencia visual, por ende el espacio entre los planos es perceptible con toda seguridad; la sobriedad de la escultura su entorno inmediato me permite ofrecer una lectura visual donde la forma permanece libre de prejuicios específicos ante color es decir cuando particularmente observo una pieza escultórica cuyo color es muy llamativo ó es de moda el primer impacto a la percepción es justamente el color y por lo general el juicio de gusto a la crítica de la misma, es en función al color aplicado.

#### **II.4.1.2**

#### **PLANOS A ESCALA CON ACOTACIONES**

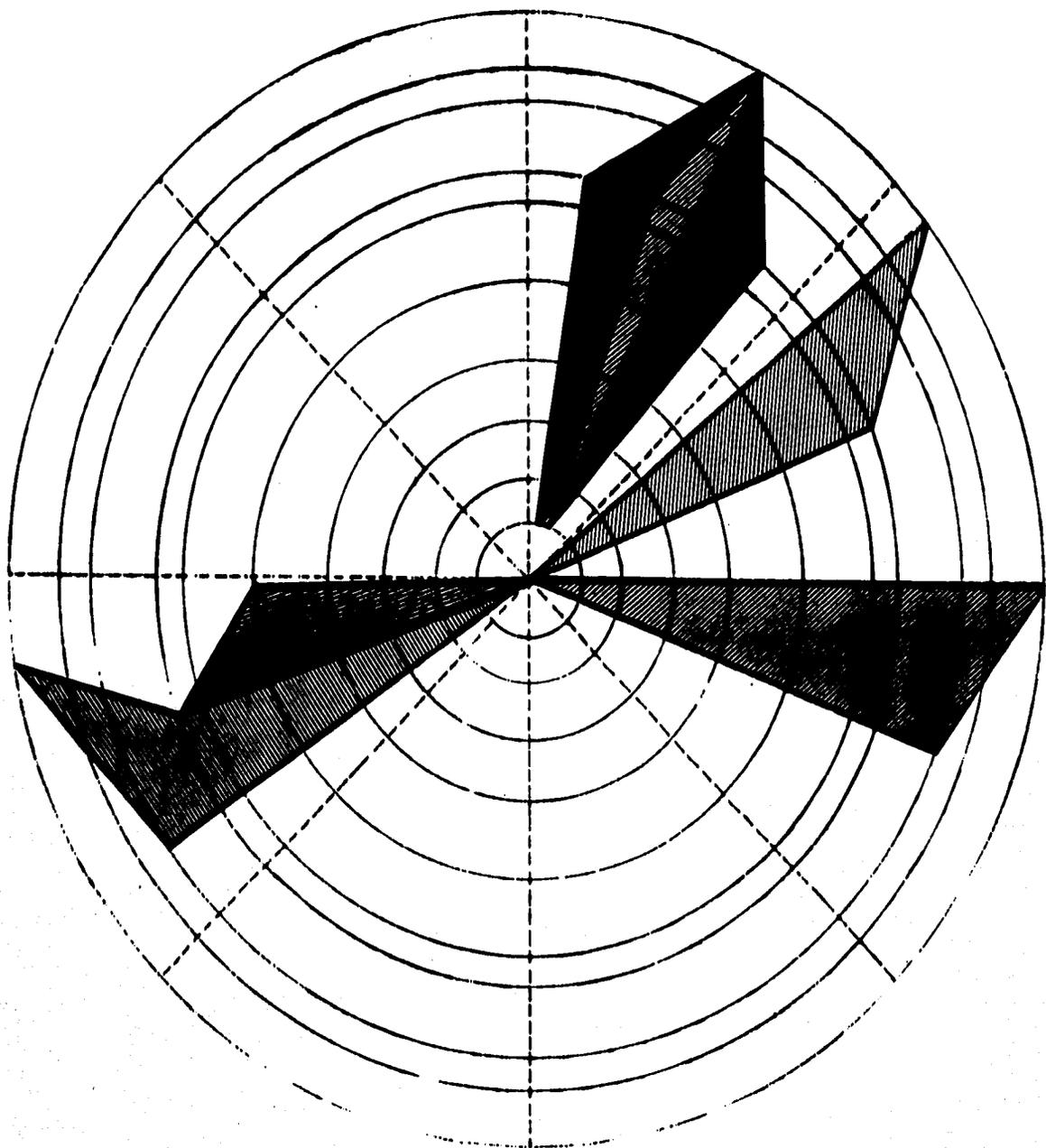
**El beso está construido en placa de metal de 5/16" cortado en pantógrafo bajo plantilla, ensamblado con un perno de 1/4" y pintado.**

**Lo que a continuación se describe es justamente el proceso por medio del cual encuentro la definición de formas; iniciando por la organización de espacios, la búsqueda de formas, organización en el espacio rectangular y decodificación de puntos.**

**El resultado son los planos del Beso donde se mencionan la escala, medidas.**

#### **II.4.1.3**

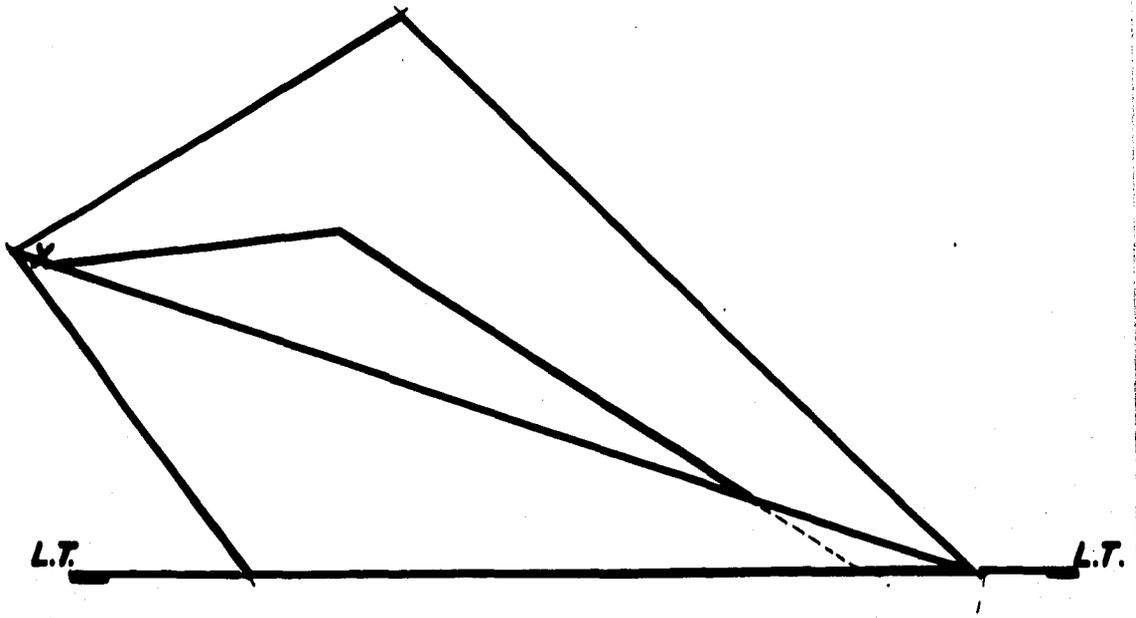
#### **RESEÑA FOTOGRAFICA**



**definición formal**

**II.4.1.2**

**PLANOS A ESCALA CON ACOTACIONES**



**EL BESO**

**Técnica:** Acero Pintado y Ensamble

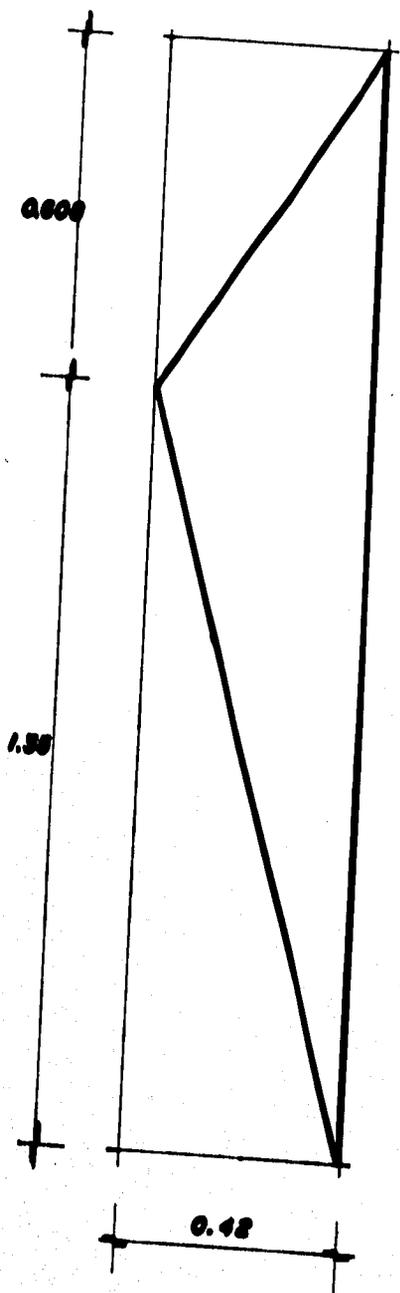
**Calibre:** 1/2"

**Color:** Negro

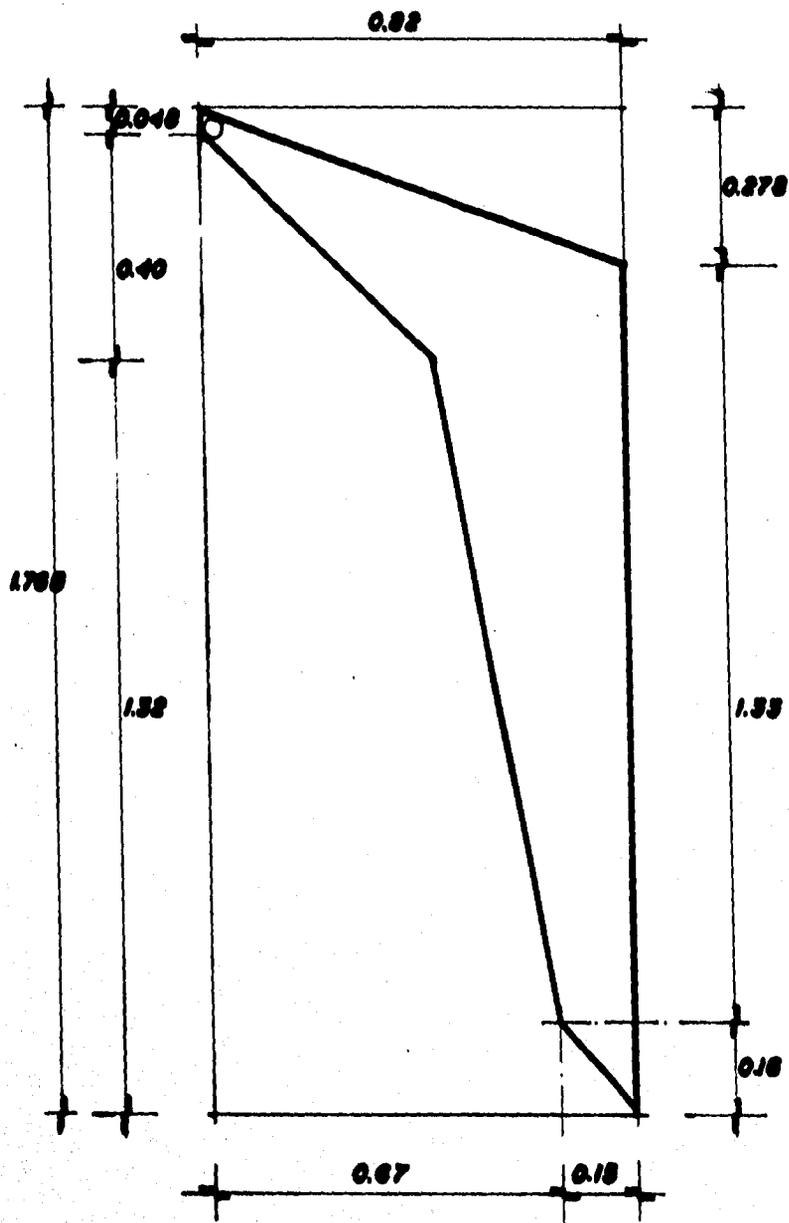
**Esc.:** 1:12.5

**Nota:** L.T. Línea de Tierra

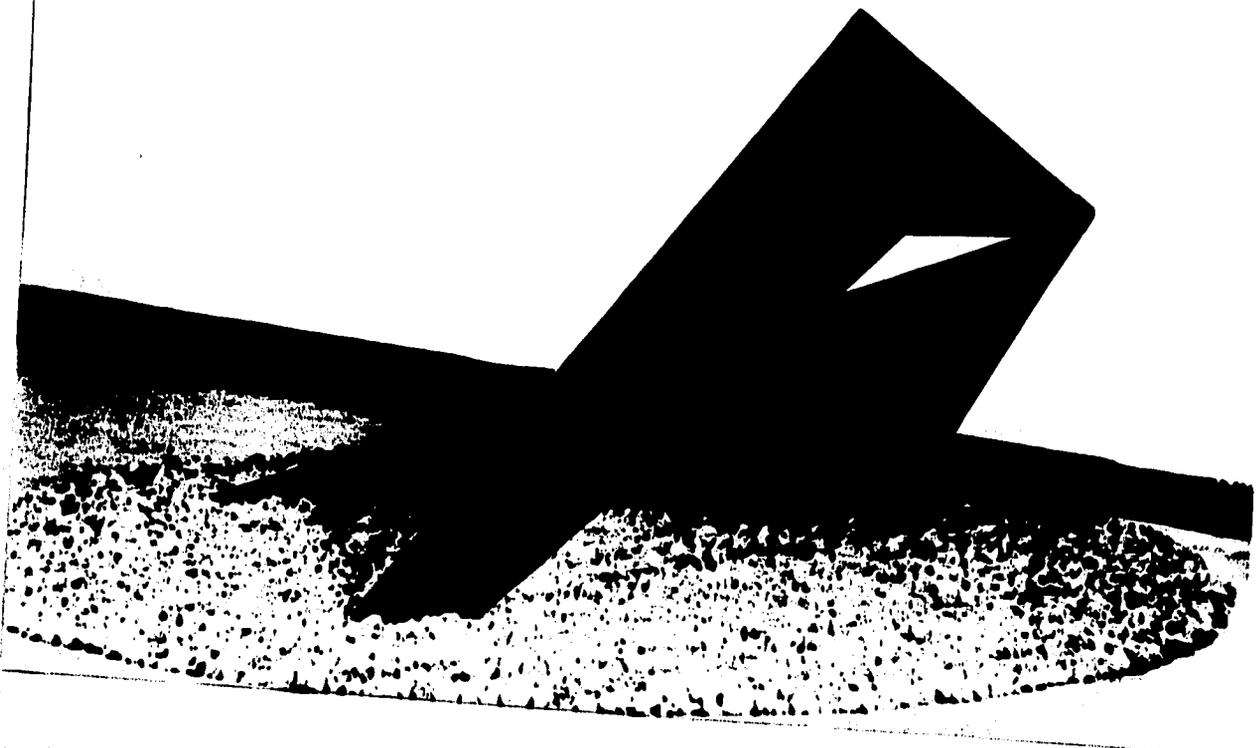
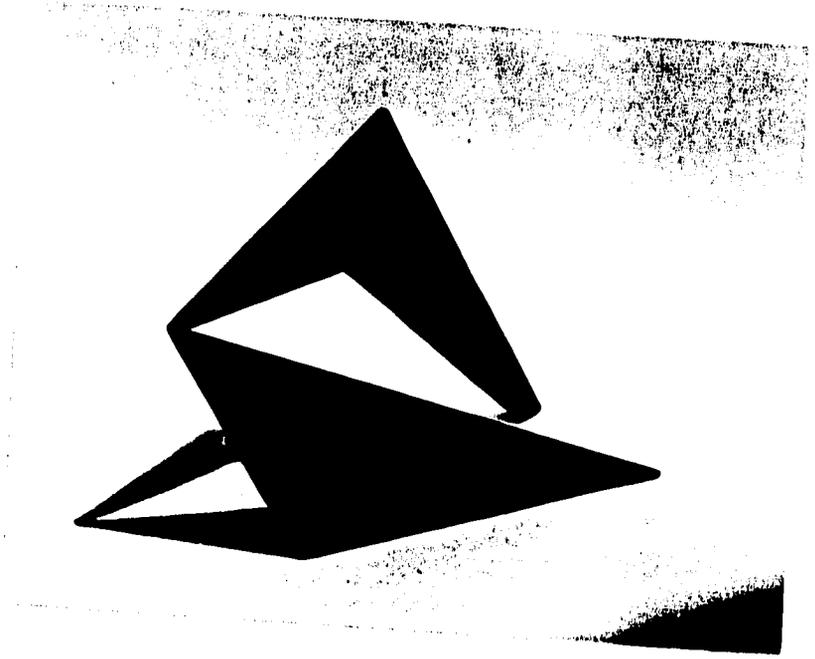
X Perno de 3/4" Ø



**EL BESO**  
**Pieza A**  
**Esc. 1:12.5**  
**Acot. metro**



**EL BESO**  
**Pieza B**  
**Esc. 1:12.5**  
**Acot. metro**



**EL BESO**

**II.4.2**

**KINH o la sombra de la idea**

#### II.4.2

#### KINH O LA SOMBRA DE LA IDEA.

Es una escultura que nace de la preocupación por la medición del tiempo y por la muy evidente influencia generada por mis lecturas sobre ensayos mayistas realizados por especialistas en la materia, donde el computo del tiempo, sus significaciones y representaciones son elementos sustantivos.

Esta riqueza de influencias despiertan en mi producción artística la necesidad de integrar los conceptos tiempo y espacio, que de alguna manera son evidentes en Kinh, con esto me refiero a que he intentado capturar el tiempo mediante representaciones de sombras que se originan en los planos diagonales, alargados y angulados, proyecciones que se modifican con el diario caminar de sol en su misma trayectoria, creando modificaciones temporales, espacios mutables y virtuales, pero a la vez reales y perceptibles al espectador, de tal manera que cada día que pasa Kinh es diferente, un día nuevo corresponde a un sol nuevo y por lo tanto espacios nuevos, regenerados y vitales.

*Kinh o la sombra de la idea* también tiene su origen formal en el medio organizativo que he llamado *matriz concéntrica*, asimismo la concepción de formas posteriormente fué organizada en un rectángulo mediante ejes cartesianos y presenta como propuesta de pedestal un plano y un punto sobre los cuales se construyen los espacios que se comprimen o liberan de acuerdo a los límites entre los planos, de la misma manera estos planos presentan líneas direccionales que transcurren en la horizontalidad, es decir son planos que se desdoblan con tendencias a no crecer hacia arriba sino al este y oeste ó a la derecha e izquierda con su abanico de posibilidades o variantes en este sentido. He trabajado los conceptos ó definiciones de espacios tectónicos en varias maquetas, pero a escala real solamente los he trabajado en Kinh; es una pieza de difíciles posibilidades museográficas tal vez debido a que estamos acostumbrados a observar esculturas con tendencias a la verticalidad posiblemente por la tradición al arriba-abajo porque los objetos y/o las cosas que se construyen, casi siempre, tienen que dirigirse hacia arriba como las iglesias (sin considerar la connotación religiosa) o los edificios en general, el crecimiento de los árboles (en su generalidad) o la actitud del humano a caminar, al estar de pie postura propia del hombre y a su conciencia sobre la espacialidad causada por esta referencia.

En esta pieza puedo permitirme la posibilidad del espacio tectónico como una propuesta escultórica que se extiende como si se derramara agua sobre la tierra ó como si quisiera capturar los rayos del sol para convertirlos en sombras ó como si quisiera abrazar la tierra extendiendo los brazos, acción que origina al mismo tiempo, formas reptales que se adhieren a su propia superficie.

Kinh presenta diferentes significaciones para su autor; el capricho de organizar formas en construcción tectónica que corren del este al oeste y viceversa; la captura del tiempo que se manifiesta en sol y sombra; la concientización de espacios comprimidos y espacios libres, y la creación de espacios temporales, virtuales que recuerdan la acción de reptar hasta llegar a la cabeza de Kukulcán, sombras temporales cuya longevidad es apenas durante la caminata del sol en Dzibilchaltún. Kinh representa el Sol-Día-Tiempo.

#### II.4.2.1

#### PLANOS A ESCALA CON ACOTACIONES

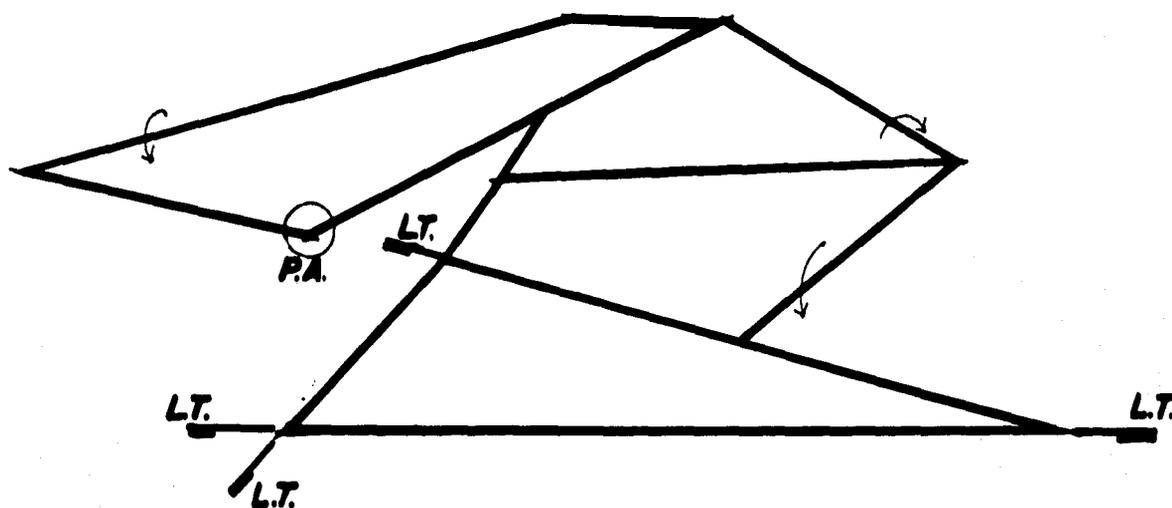
Es una construcción realizada en metal calibre 3/16" cortado, soldado y pintado; consta de un triángulo y tres cuadrados irregulares, en las acotaciones se indican los biseles, el plano de tierra y el punto de apoyo.

#### II.4.2.2

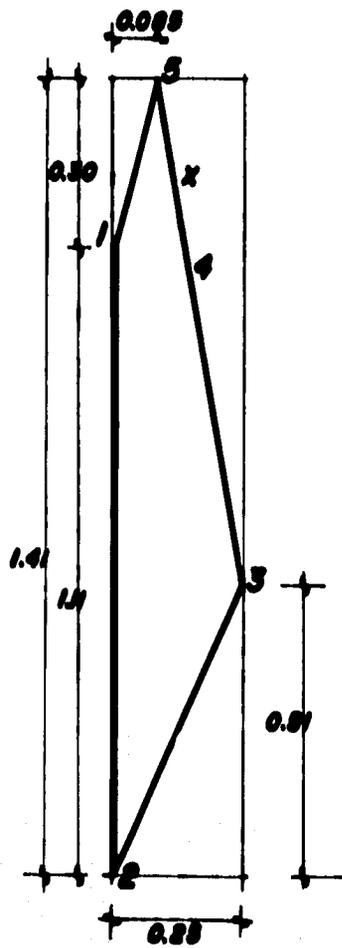
#### RESEÑA FOTOGRAFICA

**II.4.2.1**

**PLANOS A ESCALA CON ACOTACIONES**

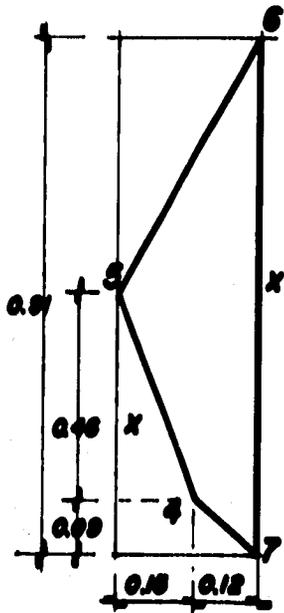


**KIN** o *la sombra de la idea*  
**Técnica:** Acero Soldado y pintado  
**Calibre:** 3/16"  
**Color:** Negro  
**Ese.:** 1:12.5  
**Nota:** L.T. Línea de Tierra  
 P.A. Punto de Apoyo  
 X. Indica Bisel



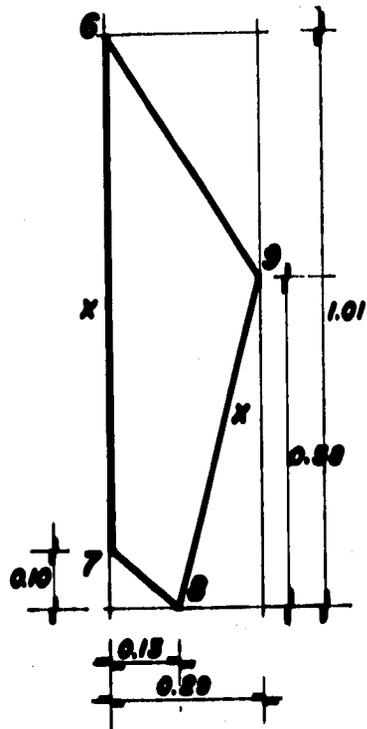
**KIN** • la sombra de la idea

**PIEZA A**  
 Esc: 1:12.5  
 ACOT. metro



**KIN o la sombra de la idea**

**PIEZA B**  
**Esc: 1:12.5**  
**Acot. metro**

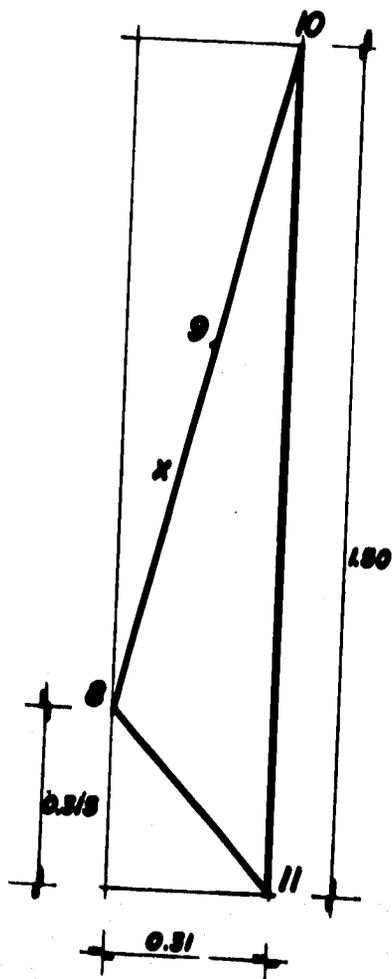


**KIN o la sombra de la idea**

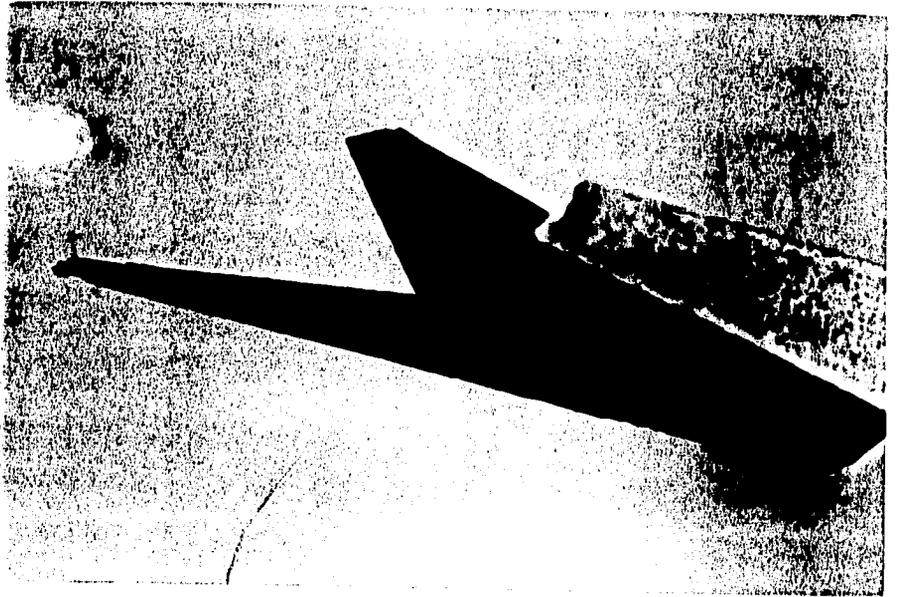
**PIEZA 6**

**Esc: 1:12.5**

**Acot. metro**

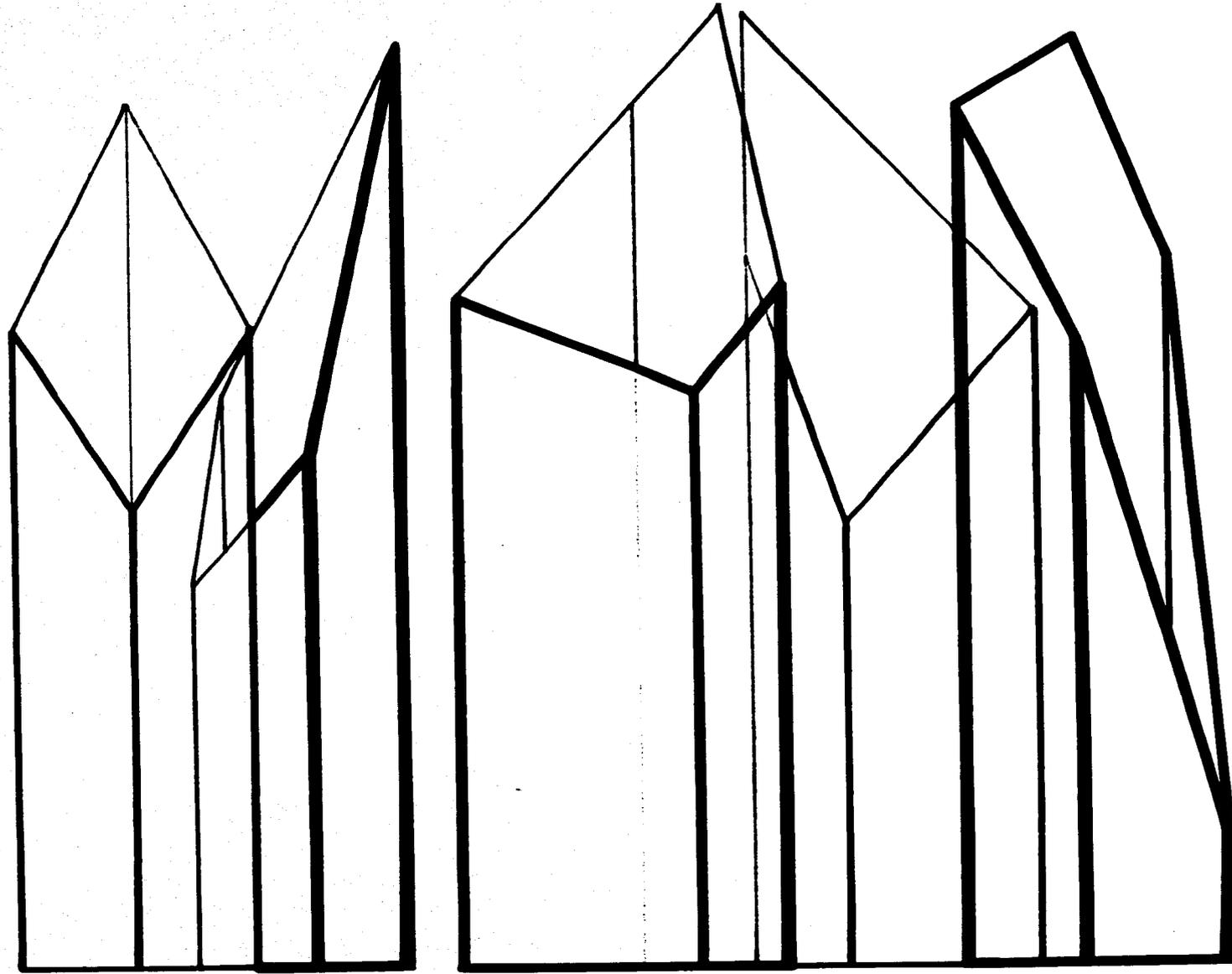


**KIN** o la sombra de la idea  
**PIEZA D**  
 Esc: 1:2.5  
 Acot. metro



**KINH o la sombra de la idea**

**CAPITULO III    Espacios Vitales,  
Presencias Reales instalación**



## Capítulo III

### ESPACIOS VITALES. PRESENCIAS REALES, instalación

#### III.1

Es un proyecto que consta de 10 esculturas o construcciones cuyas medidas fluctúan entre 250 y 300 cm de altura y de base 80 x 90 cm aproximadamente, cada una de estas piezas está construida en lámina negra calibre 3/16 de pulgada, unidas con soldadura eléctrica y ensambladas o ferulizadas con un mecanismo de tornillos de 3/8" de diámetro y de 1 1/2" de largo de acero reforzado y cuerda fina con tuerca de seguridad, armonizando con los planos de los espacios ocupados.

Los acabados se presentan con la textura y color propios de la placa sin decapado, es decir con la capa superficial negra que la cubre, y una protección para evitar el proceso de oxidación a base de laca acrílica transparente mate.

Espacios Vitales, Presencias Reales ocupa una planta, como propuesta de colocación, limitada en un círculo que representa la realidad y virtualidad del proceso creativo formal (matriz concéntrica); dicho círculo es de un diámetro de 6 a 8 metros aproximadamente, de tal manera que el espectador tiene la posibilidad de circundar por diferentes trayectos en el interior del mismo.

**Las 10 esculturas modelan y ocupan los espacios en planos. 10 volúmenes en un espacio determinado describen 10 representaciones reales -evidentes- frente a la expectativa de la cotidianeidad, son 10 observadores del ir y venir del tiempo experimentando en diversos momentos del día -luz y sombra- en la intemperie, son espectadores de circunstancias y realidades, son vigilantes continuos de acontecimientos, perceptibles a los sentidos: al oído se reconocen como espacio existente, vital y temporal, a la vista y al tacto como espacios tangibles y ocupados.**

**Estas formas son extensiones espaciales limitadas, comprimen espacio, dividen espacios pequeños de la universalidad espacial son una extensión positiva acompañada de una negativa, -una de ellas es la que se define por ejemplo entre la forma 5 y la 3', otra la que se limita en el interior de cada una de las mismas- las formas de esta instalación organizan espacialidades que se ven modificadas cuando la vitalidad y movilidad del espectador comparte tiempos y extensiones con ellas. Son espacios ocupados y circundantes; son espacios sensibles, sensitivos, perceptibles y transitables.**

**Las 10 formas se muestran con la identidad propia y cualitativa de su materia prima, el metal. Se presentan con su propia personalidad que al mismo tiempo se esconde en un gris asfalto, color distintivo de la ciudad, en el ruido de la ciudad, en la ciudad; color, forma y espacialidad -estableciendo una ubicación- inherentemente se complementan generando un entorno urbanístico al que he titulado "Espacios Vitales, Presencias Reales".**

La producción de este proceso instalativo es en gran medida influencia de el Espacio Escultórico CU, su organización espacial, su contexto formal y su concepto místico, volúmenes colocados uno junto al otro estableciendo armoniosamente una comunicación de formas que, como lo mencionara el maestro Juan Acha, además de percibirse es importante interpretarse, con esto quiero evidenciar que la "carga" del espectador es un factor determinante en la interpretación, es decir para un individuo que es parte del público espectador no especializado, puede pensar que esta obra es solo una pila de metal que se está oxidando a la intemperie, posiblemente para un aficionado puede recordar alguna obra de carácter urbano, y tal vez para algún especialista pueda significar alguna lectura plástica con referencias geométricas, interpretaciones tan diversas como sus antecedentes personales y culturales.

Lo que irrefutablemente significan para mí es un cúmulo de pasiones que van desde la verticalidad, como género y sentido de orientación espacial, hasta la integración formal de elementos en la espacialidad real absorbiendo el entorno.

Evocan la presencia de 10 entidades que se reúnen para observar y ser observadas, recuerdan personas que parecen inmutables ante el paso del tiempo, son 10 formas.

---

1 Acha, Juan.-*Critica del Arte Teoria y práctica*.- Editorial Trillas.- México 1992.- 223 p.

### **III.2**

### **ESTRUCTURACION FORMAL**

#### **III.2.1**

**Variación sobre la matriz concéntrica.** Una vez más el uso de la matriz concéntrica como organizador de espacios es una herramienta organizativa en la concepción formal de esta instalación.

En esta ocasión, también, se estructuran las formas con un punto de partida; El centro o punto, en torno al cual giran los círculos concéntricos.

ver figura III.2.1

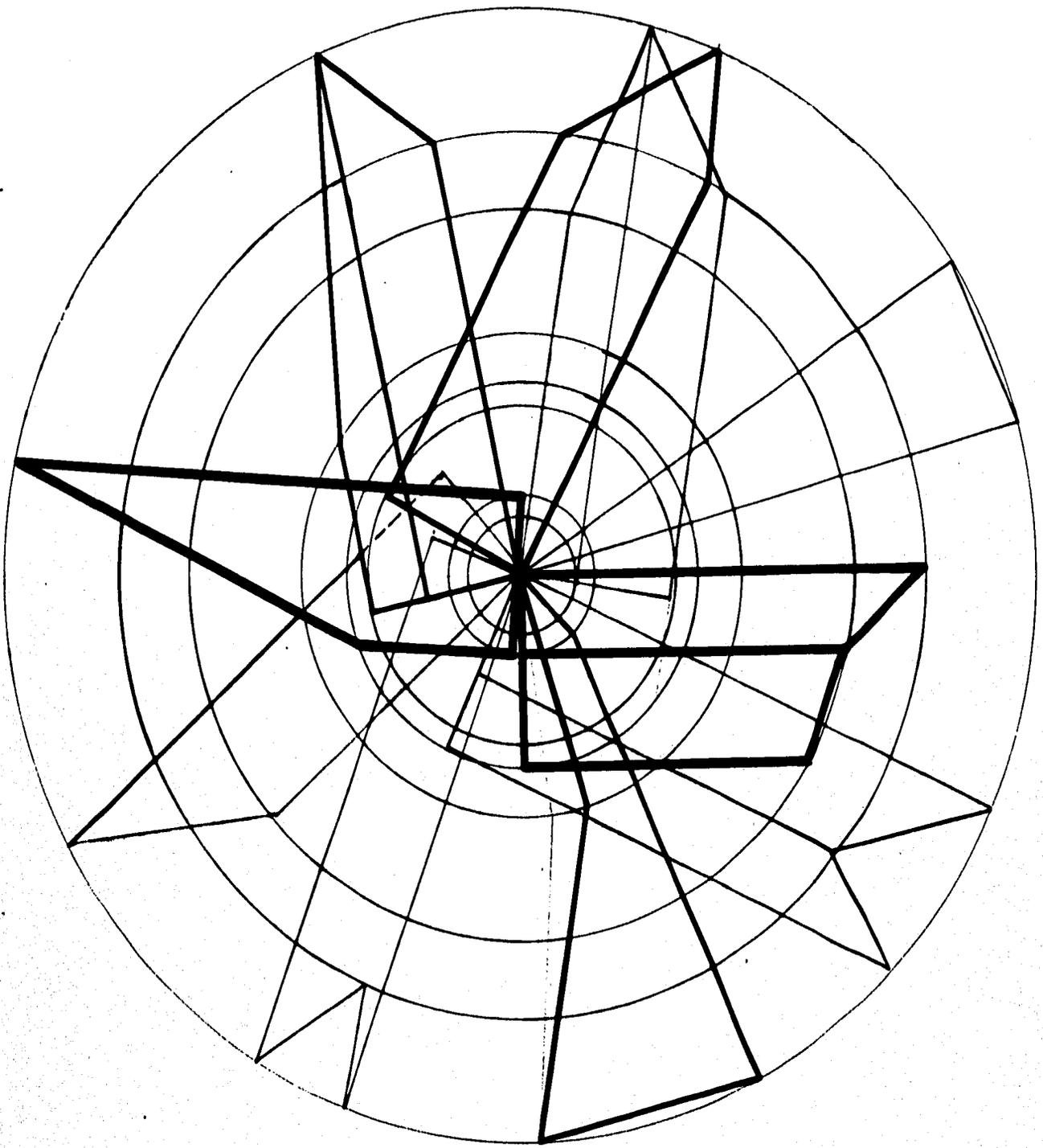
La presencia del punto trae consigo el símbolo al cual se implica la tensión irradiando su influencia y efecto. El punto como ser independiente presenta 2 extremos en su tensión, la que parte del centro y la que circunda a éste; la integración de éstos logra concentrar su fuerza, la tensión siempre se conserva concéntrica queda establecida una bitonalidad concéntrico-excéntrico donde la primera revela su afinidad interior con el círculo.

El tamaño y las formas del punto varían, y por lo tanto también es variable el valor o sonido del punto abstracto. En lo exterior se puede determinar como la mínima forma elemental, es difícil señalar los límites precisos de la idea de mínima forma; el punto puede desarrollarse a un plano, esta variación y complejidad nos da la pauta de una fuerza de expresión de las formas abstractas y de su profundidad.

Las formas parten del punto de origen o centro primigenio para establecer pequeños radios en múltiples posibilidades de dirección que posteriormente se desarrollarán al infinito dejando en estos recorridos espacios establecidos y a manera de cuadrados y/o polígonos irregulares que fungirán como espacios ocupados en una tridimensión. Las posibilidades de forma son tan variadas como la cantidad de líneas que pueden originarse en el punto central.

**III.2.1**

**VARIACION SOBRE MATRIZ CONCENTRICA**



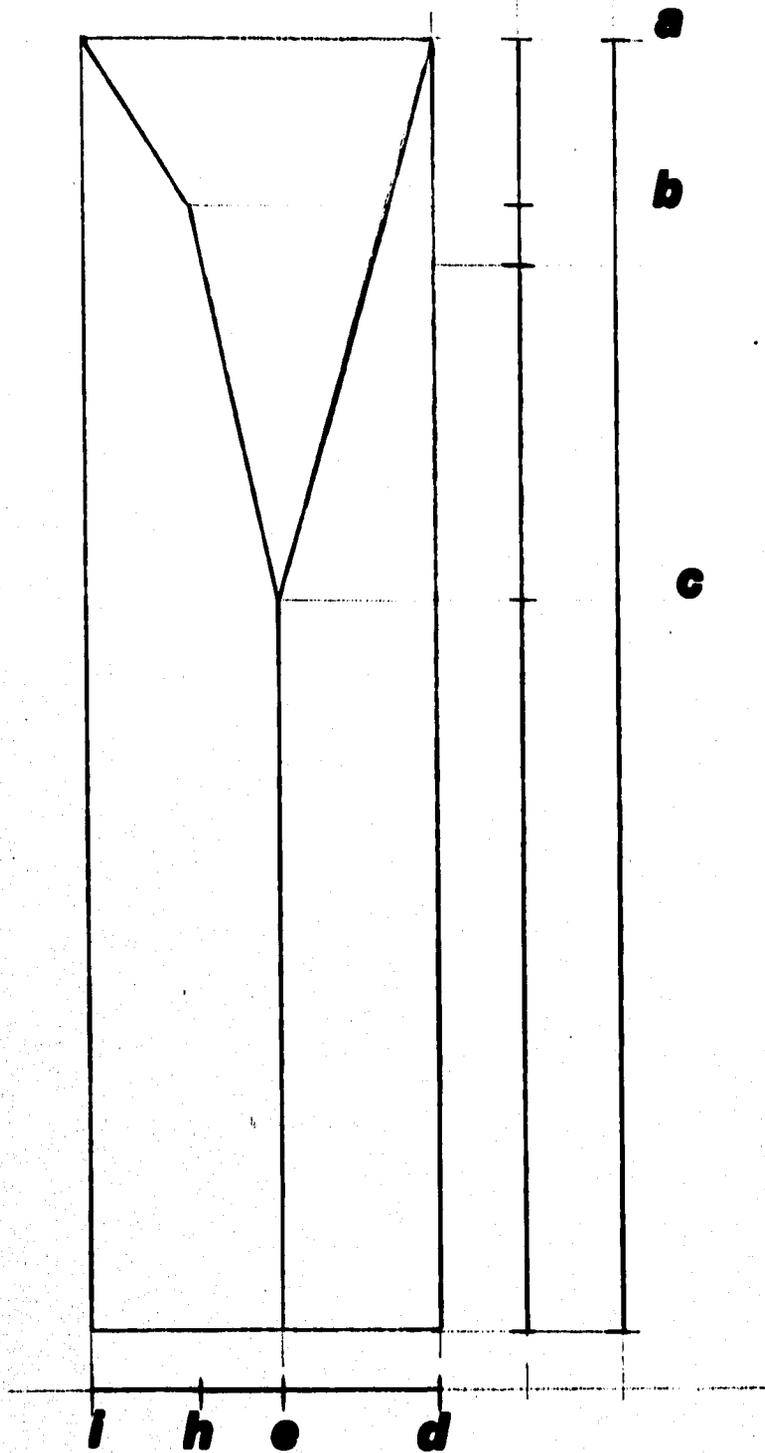
**Formas Generadas**

**III.2.2 Estructuración en Ejes Cartesianos. Ajustar estos polígonos o cuadrados irregulares es otro de los procedimientos necesarios para controlar el concepto formal dentro de esta metodología de trabajo; y para ello ya he mencionado al rectángulo como espacio auxiliar, ajustando las formas dentro de éste y localizando las coordenadas de cada punto para obtener el control absoluto de cada uno de los planos.**

ver figura III.2.2

III.2.2

ORGANIZACION FORMAL MEDIANTE EJES  
CARTESIANOS



### III.3

### PLANOS A ESCALA CON ACOTACIONES

Lo que a continuación se anexa son los planos de cada una de las 10 esculturas que integran esta instalación y están tituladas: La Forma 1, La Forma 1bis, La Forma 2, La Forma 2bis, La Forma 3, La Forma 3bis, La Forma 4, La Forma 4bis, La Forma 5 y La Forma 6.

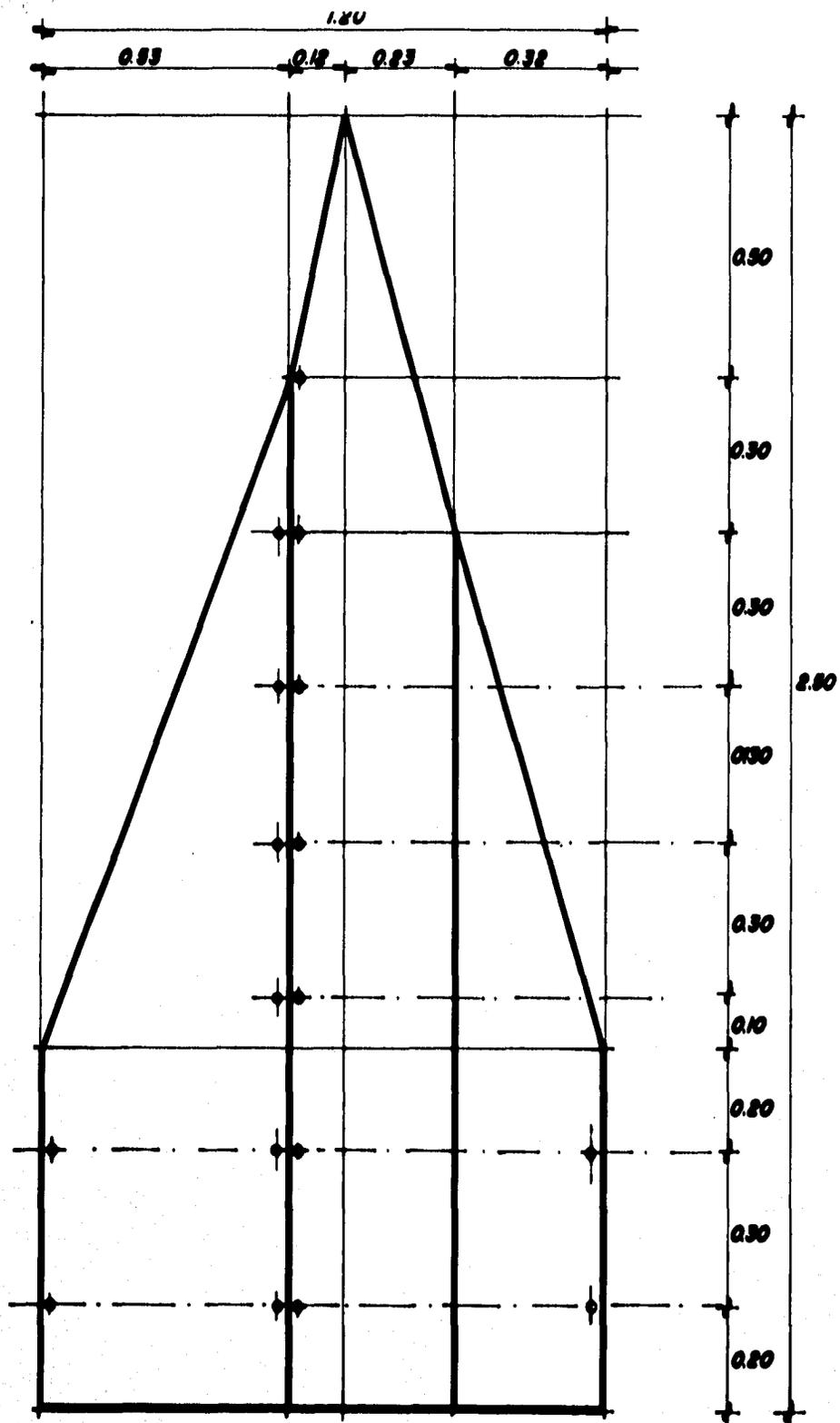
Cada una de las partes de las formas están identificadas como los planos A, B, C, y D según el caso. En las acotaciones se mencionan las perforaciones así como el plano en el que fueron realizadas, las coordenadas (horizontal-vertical) de cada punto con referencia del rectángulo que contiene cada *forma*.

Estos planos son parte de la metodología de mi trabajo, son la herramienta de la que me valgo para organizar los procesos ó "tiempos" de mi trabajo ("tiempos" como orden progresivo y razonado del mismo), son parte del oficio que debe manipularse cuando se trabaja con placas de metal para *construir* y que requieren precisión, es parte del lenguaje que necesita *mi idea* para ser perceptible, decodificada, tangible.

ver planos III.3

**III.3**

**PLANOS A ESCALA CON ACOTACIONES**

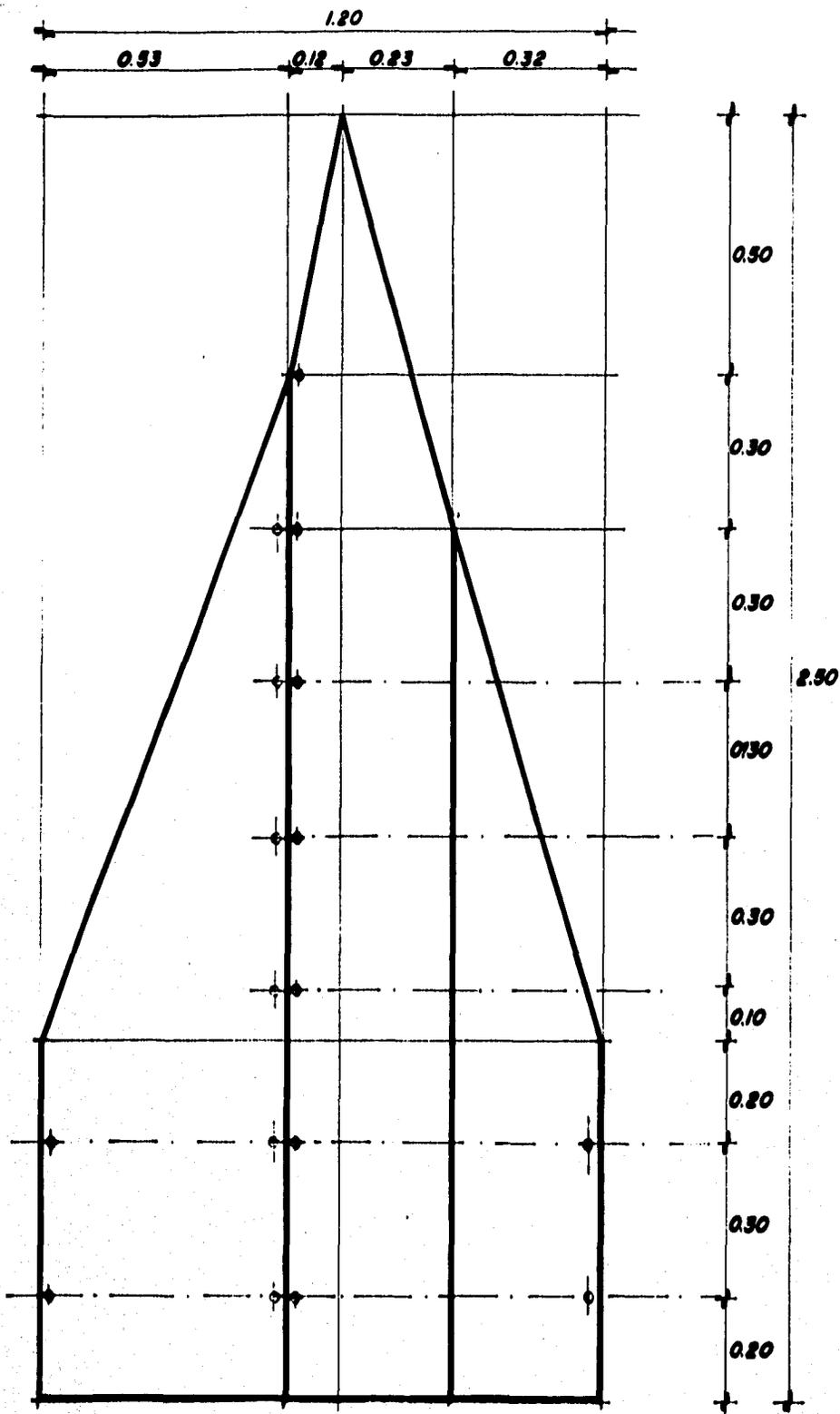


**ESPACIOS VITALES PRESENCIAS REALES**

**INSTALACION**

*la forma I*

ESC. 1:12.5 ACOT. METROS

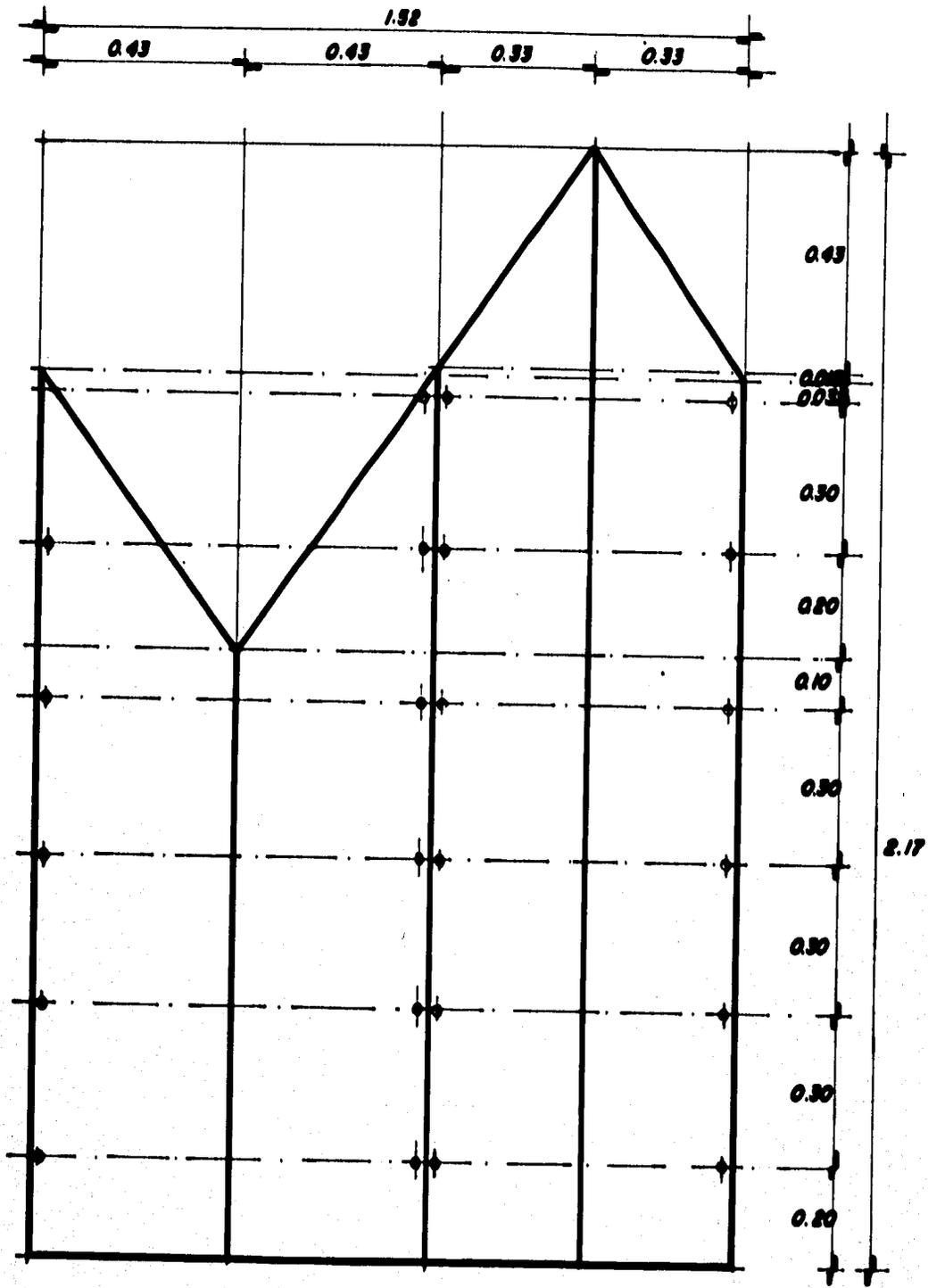


**ESPACIOS VITALES PRESENCIAS REALES**

**INSTALACION**

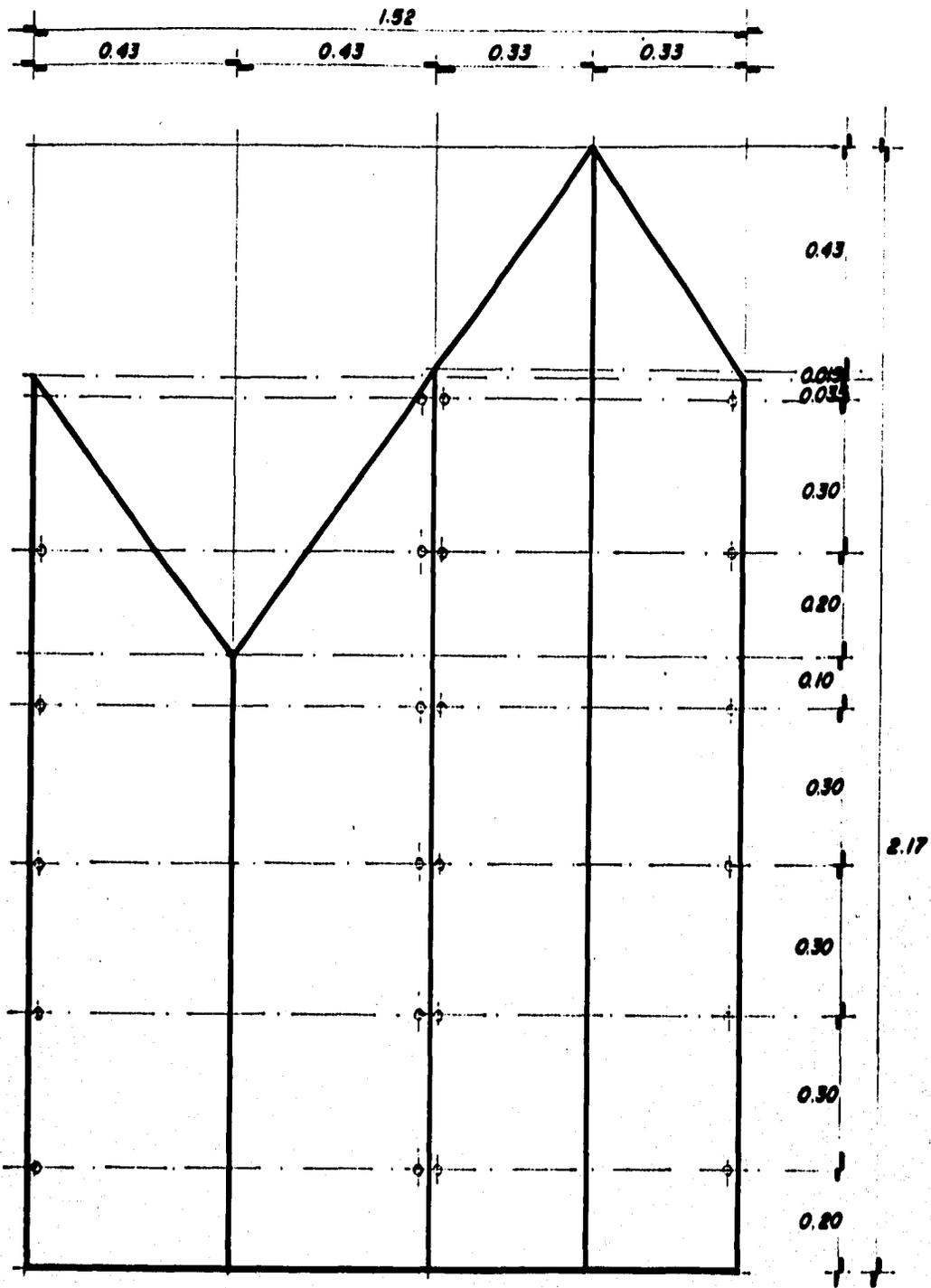
*la forma 1\**

ESC. 1:12.5 ACOT. METROS



**ESPACIOS VITALES PRESENCIAS REALES**  
**¡ INSTALACION**

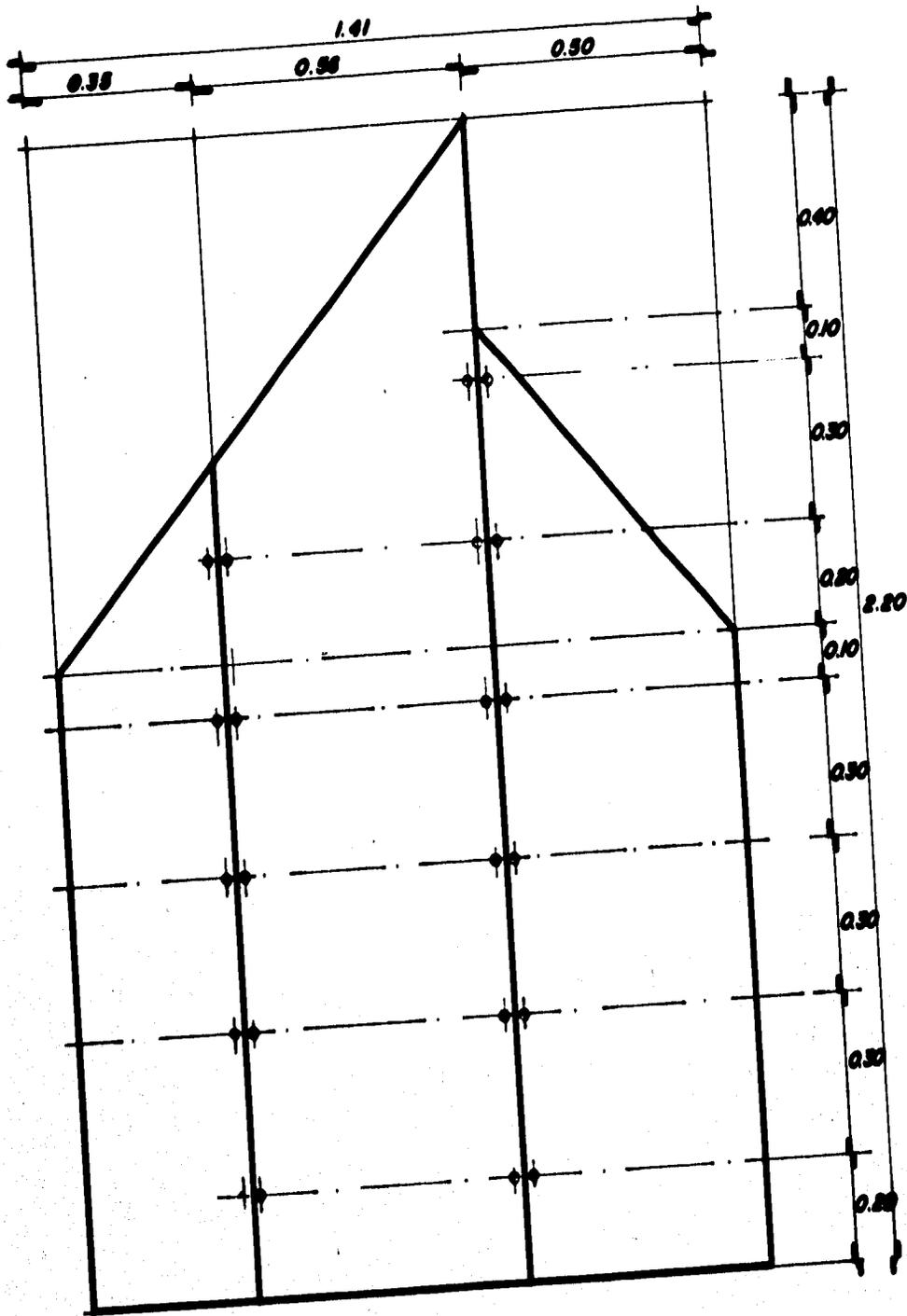
**la forma 2**  
**ESC. F. 12.5**  
**ACOT. METROS**



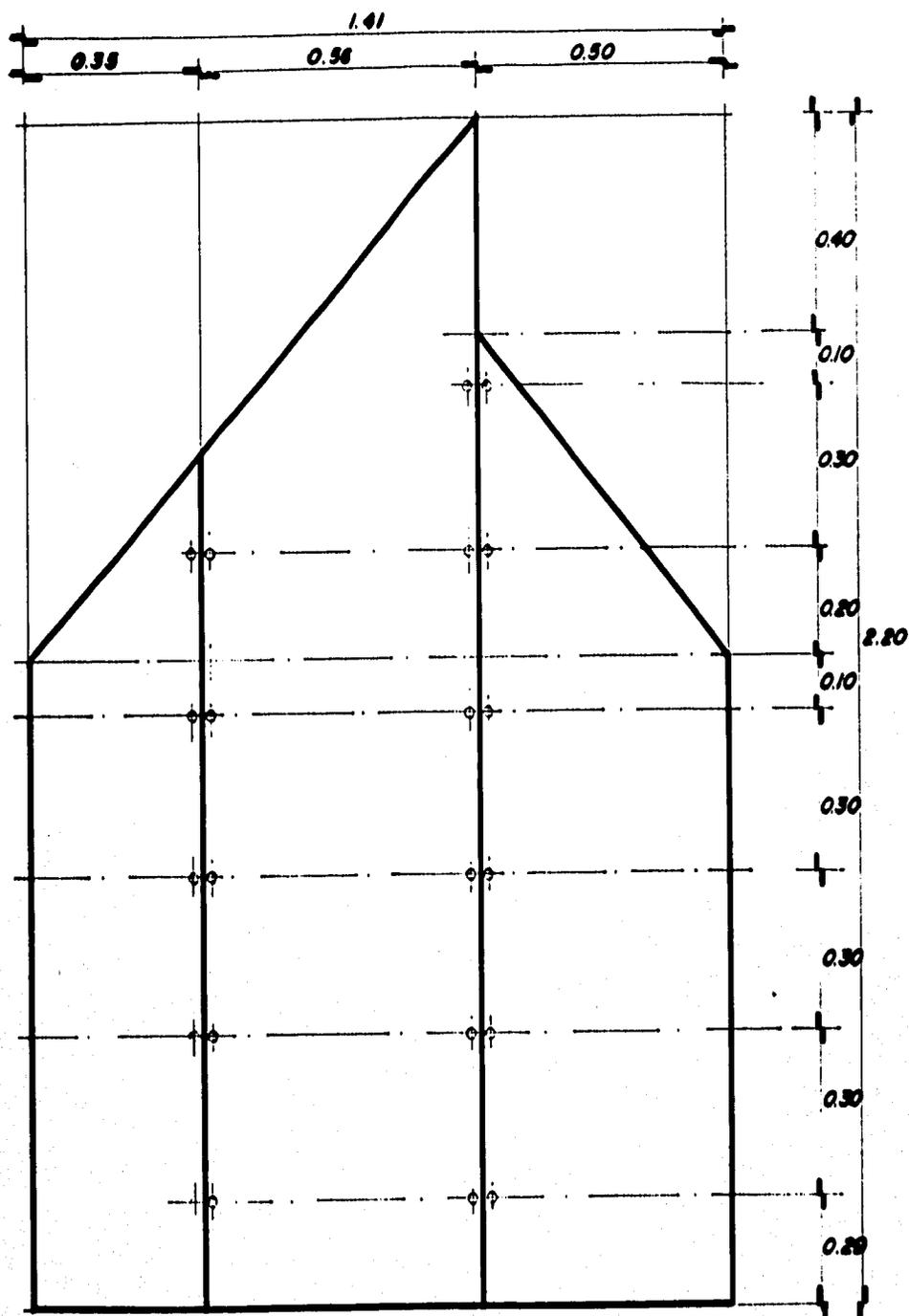
**ESPACIOS VITALES PRESENCIAS REALES**

**INSTALACION**

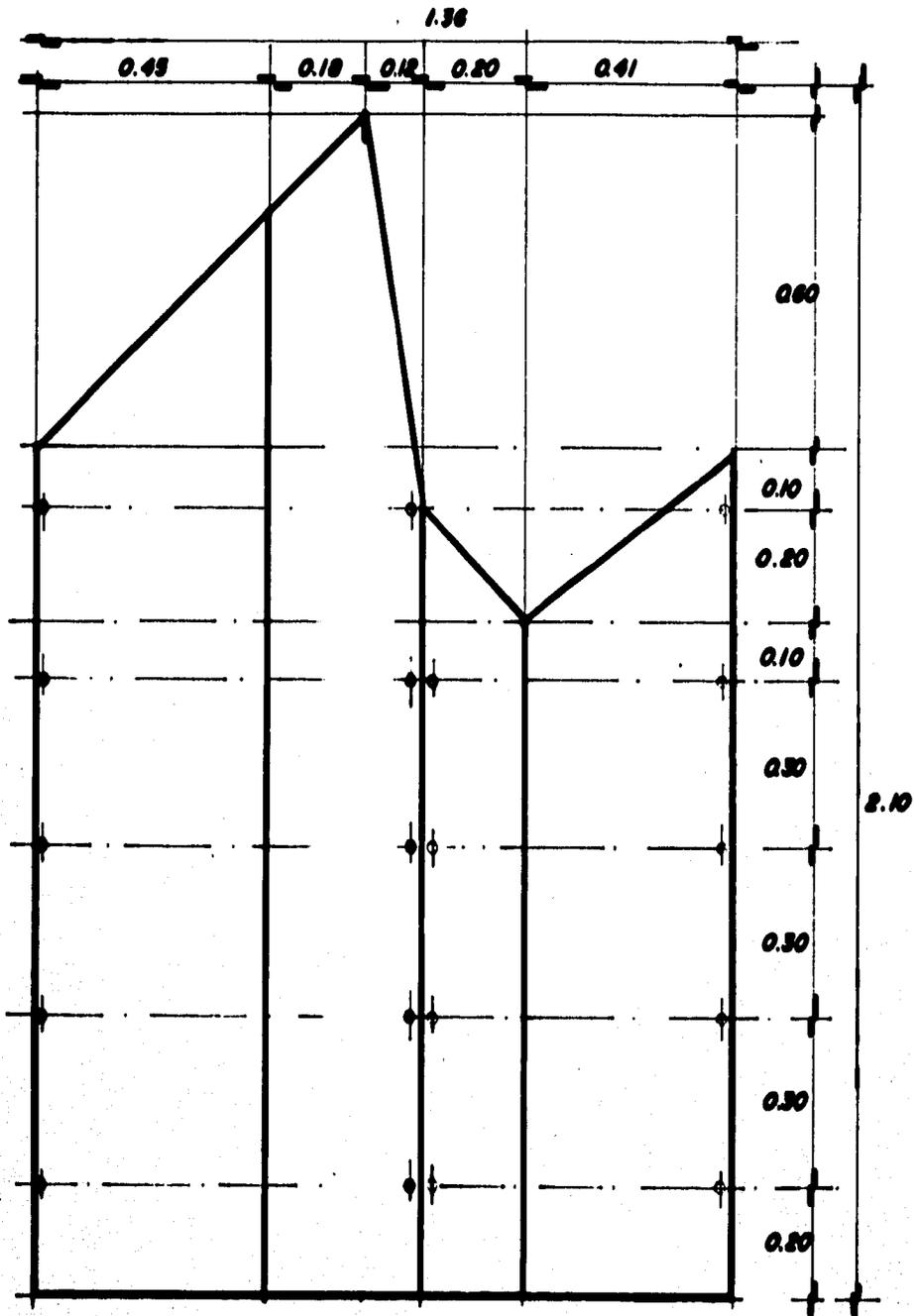
**la forma 2\***  
**ESC. 1:12.5**  
**ACOT. METROS**



la forme 3  
 ESC. 1:12.5  
 AGOT. METRO

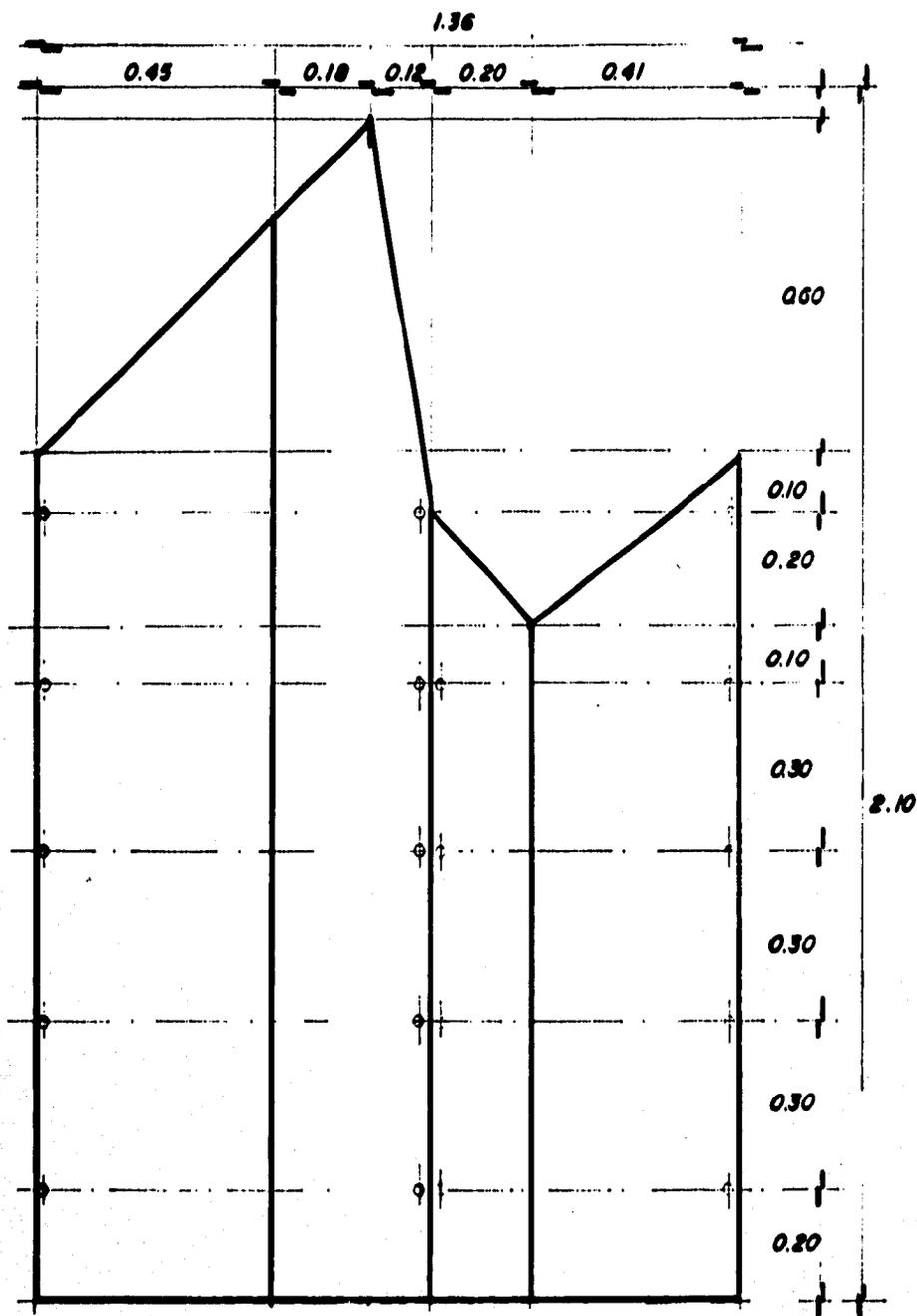


la forma 3<sup>a</sup>  
 ESC. 1:12.5  
 ACOT. METRO



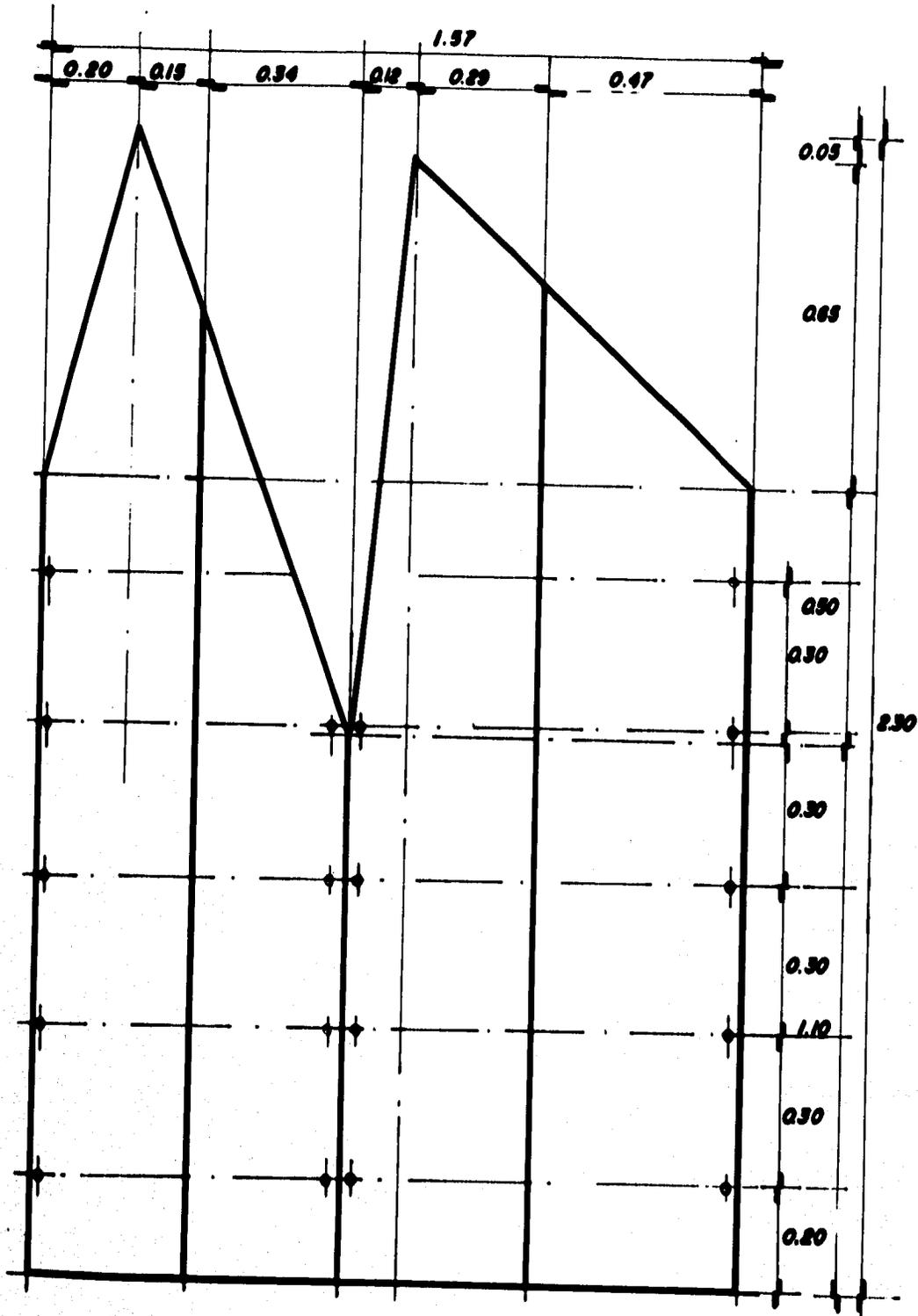
**la forma 4**

**ESC. 1:12.5  
ACOT. METRO.**



**la forma 4\***

**ESC. 1:12.5  
AGOT. METRO.**



**la forma 5**  
**ESC. 1:12.5**  
**ACOT. METRO**



**III.3.1 Propuesta de colocación.** Como lo he mencionado con anterioridad el símbolo del círculo reviste importancia y es por ello que las piezas se colocarán en el interior del mismo, representándolo como símbolo primigenio y como parte importante de la configuración formal del proceso creativo de mi producción enriqueciendo las posibilidades de tránsito del espectador en torno a la instalación.

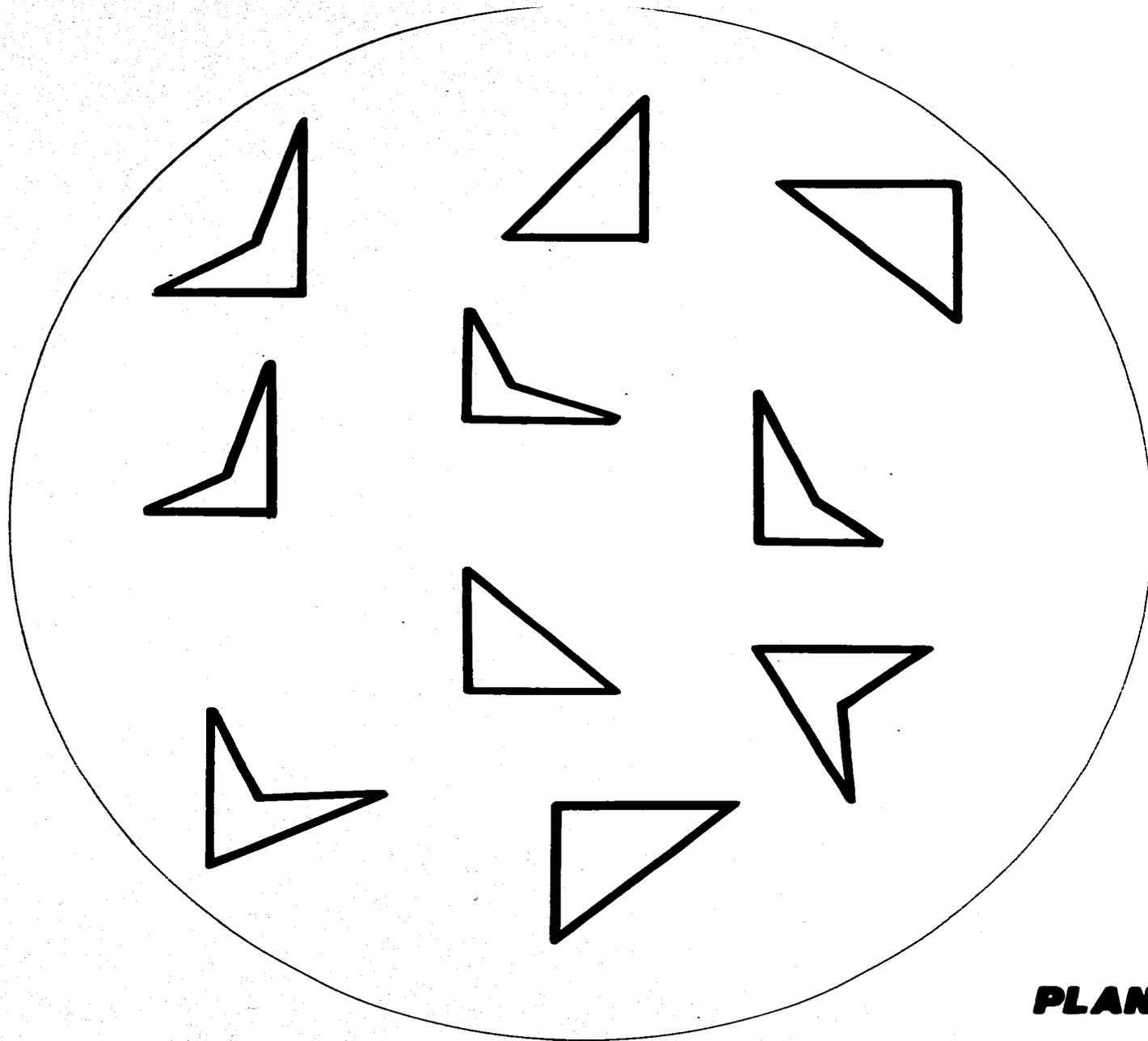
Originalmente la propuesta estaba en función a un espacio rectangular, precisamente recordando la organización espacial de los ejes cartesianos.

Las piezas se colocan directamente sobre el piso, y a pesar de que el equilibrio de las mismas se favorece debido a la triangularidad que presentan *Las Formas* en sus bases y el peso implicado en cada una de éstas, se colocaron una serie de férulas en cada una de ellas, es decir se soldaron pequeñas escuadras en la parte más inferior para colocar las férulas clavadas al suelo (con un largo de 50 cm y diámetro de una pulgada). ver figuras III.3.1

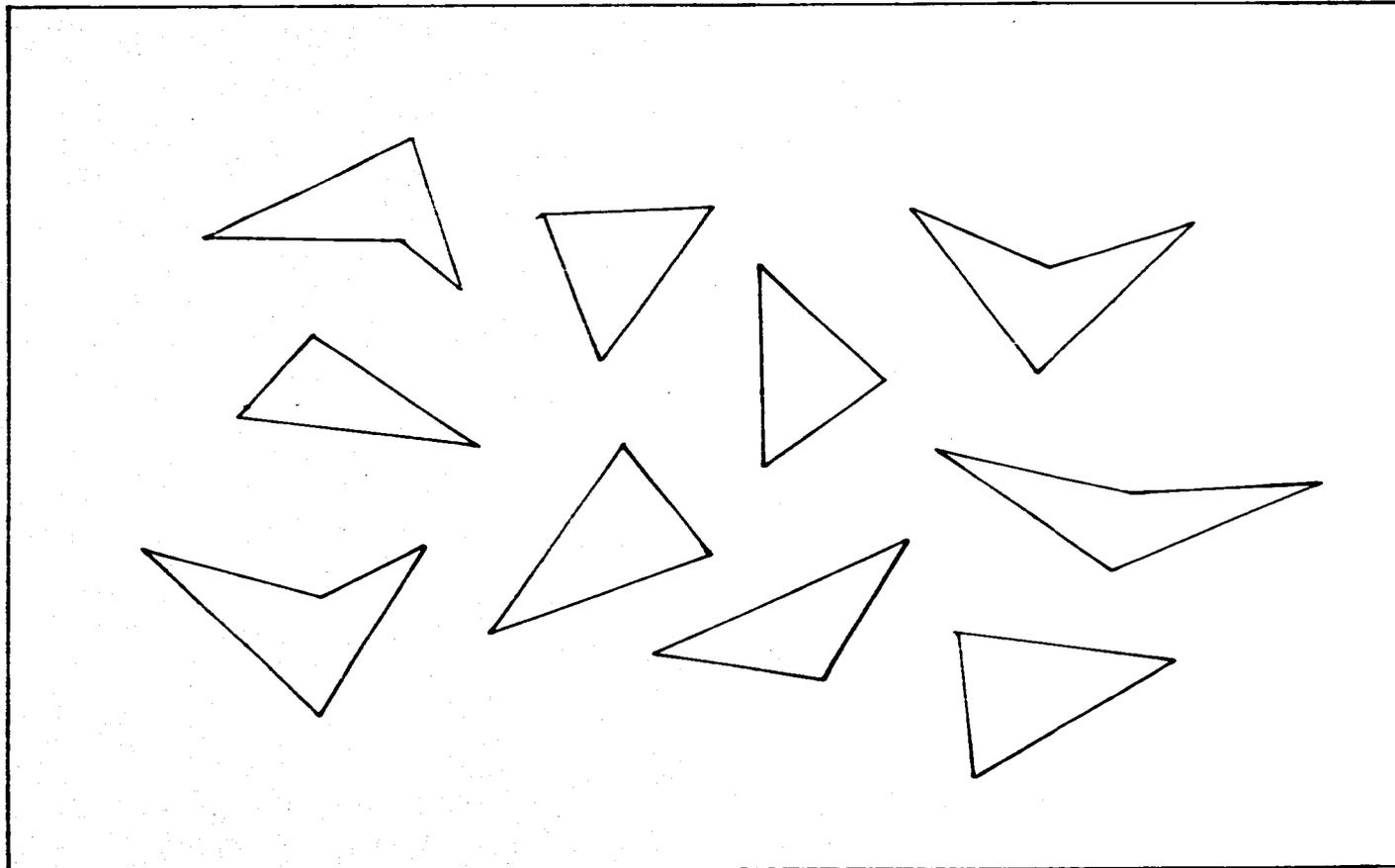
ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA

III.3.1

PROPUESTA DE COLOCACION



**PLANTA**



**PLANTA**

### **III.4**

### **RESEÑA FOTOGRAFICA DE MAQUETAS**

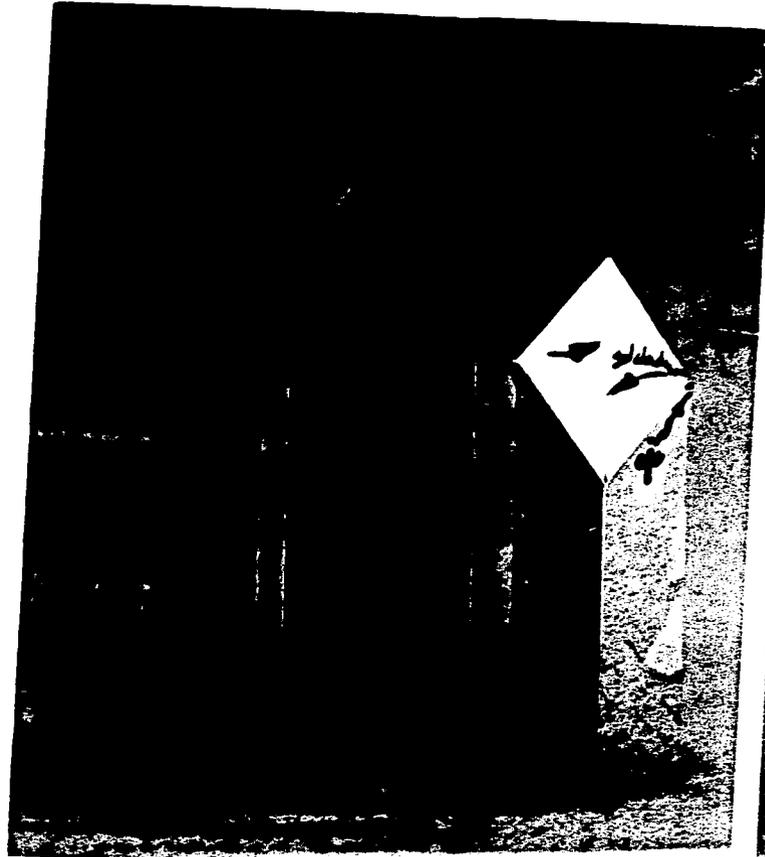
**Se realizaron las maquetas preliminares en papel caple para establecer la espacialidad propia de cada una de las piezas, posteriormente en ilustración para confirmar los problemas técnicos del calibre del metal al unir los planos en ángulo y finalmente realicé las maquetas en metal para establecer, además, la problemática de pedestal y colocación así como realizar ajustes formales a las piezas además de percibir el conjunto.**

**ver figuras III.4**

III.4

RESEÑA FOTOGRAFICA

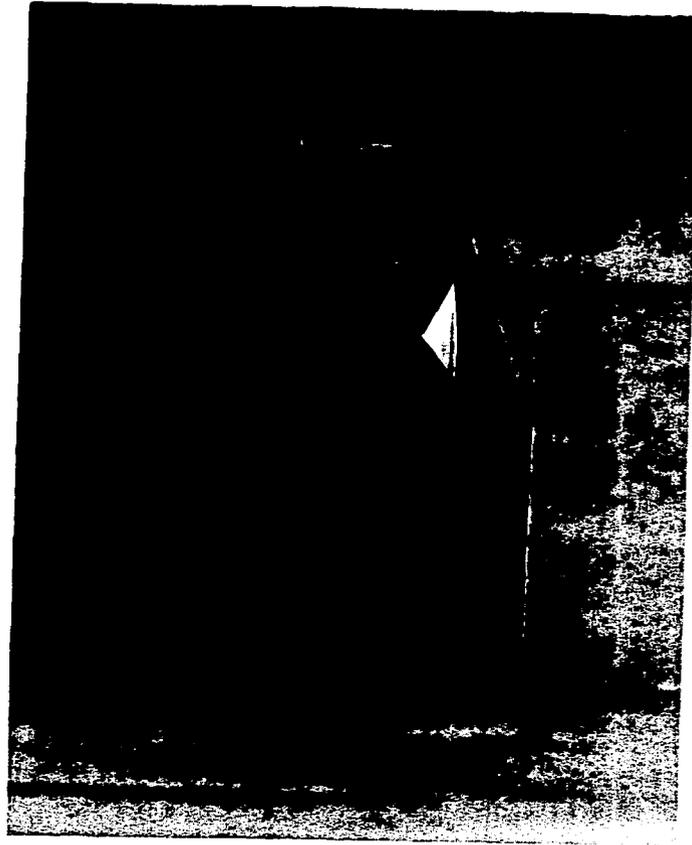
forma 2



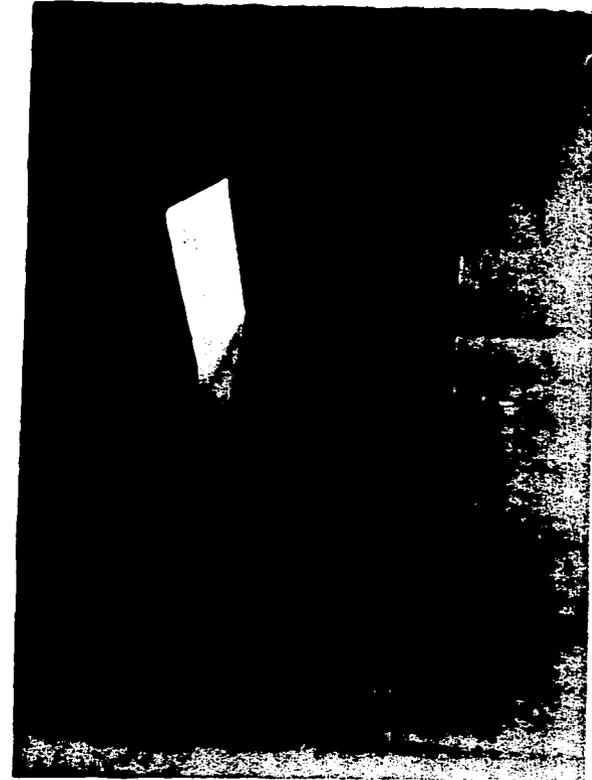
81

forma 3





**forma 5**



**forma 6**



forma 2



forma 6

forma 6

forma 5



**ESPACIOS VITALES PRESENCIAS REALES** instalación  
en el Centro Nacional de las Artes, realizada  
con el apoyo de una beca "Jóvenes Creadores"  
del Fondo Nacional para la Cultura y  
las Artes CNCA

### **III.5**

### **ALGUNAS RESOLUCIONES TECNICAS.**

La construcción de estas piezas requirió de muchos cuidados en cuanto a ciertos problemas técnicos, para lo cual fué necesario realizar biseles al algunas de las placas para evitar la formación de escalones al momento de soldar, en otros casos los ángulos se abrieron a 90 grados para lo cual solamente se realizaron algunas muescas para colocar la soldadura dejando los planos perpendiculares entre sí.

El mayor problema al que me enfrenté fué precisamente el cuidar la capa negra que cubre la placa, esto porque el acabado es en relación a la textura y color de la misma placa, es por ello que algunas piezas fueron cuidadosamente soldadas en su interior para buscar la máxima limpieza sobre la superficie del metal.

Las perforaciones fueron realizadas por medio de un taladro de banco, éstas son perpendiculares al plano recto de la placa de metal y al momento de ensamblar las piezas con la abertura angular específica los orificios de las dos placas no encontraron correspondencia para insertar los tornillos, para ello con un taladro de mano fué simulada la entrada del tornillo abriéndole paso. Los tornillos fueron ligeramente doblados para que las cabezas y las tuercas asentarán sobre los planos de las placas.

Al soldar en cordón las placas tendían a cerrar el ángulo preestablecido y a ondularse para lo cual se colocaron unos "sostenes o tirantes" que fijaban la angulación requerida entre dos placas, y de esta manera ferulizamos temporalmente para obtener resultados óptimos y evitar desajustes al momento de ensamblar con tornillos las partes.

III.5.A AJUSTE DE PERFORACIONES PARA ACCESO DE  
TORNILLO.

III.5.B PRESENTACION DE TORNILLOS DOBLADOS.



**III.5.C**

**COLOCACION DE FERULAS O TIRANTES PARA EVITAR  
DESAJUSTES EN LOS ANGULOS DE LOS PLANOS**



## **C. CONCLUSIONES**

**a.** Las influencias más importantes en mi desarrollo profesional actual son:

- Las Construcciones de Naum Gabo y Antoine Pevsner, la visión y manipulación de lo que en su época fueron los nuevos medios expresivos como el nylon.

De la misma manera los espacios utilitarios de La Bauhaus han desarrollado en mi producción una conciencia sobre el espacio real y su uso como lenguaje artístico;

- la necesidad de los minimalistas de facturar bajo la idea de la simplicidad formal, formas seriadas y simétricas para crear su propio código visual e interpretativo, la sobriedad de los espacios ocupados y su gusto por involucrar al espectador mediante diversos sentimientos;

- la organización espacial, las formas y colores así como la composición rítmica en la producción de Carlos Mérida;

- la arquitectura emocional, la generosidad de los espacios abiertos de Mathías Goeritz y Luis Barragán como fundamento de la conceptualización de los espacios arquitectónicos,

se manifiestan como influencias en mi deseo por organizar espacios para ser transitados y cincundados.

**b.** El trabajo constructivo en planos me permite dialogar con la espacialidad, abrir y cerrar ángulos, atrapar y liberar, modelar o separar espacio son acciones que se presentan de diferente manera en producciones realizadas mediante tallas y/o desbastes de diversos materiales que originan volúmenes cerrados y masificados.

**C.** La interacción con los espacios urbanos y el entorno paisajístico genera espacios transitables, circundantes y penetrables, acciones perceptibles en la *instalación Espacios Vitales, Presencias Reales* que actualmente se ubica en los jardines del Centro Nacional de las Artes y donde es posible observar el paso del tiempo a través de la intemperie, es decir la naturaleza se hace visible mediante el sol y la lluvia, de tal manera que el metal, al paso el tiempo, adquiere tonalidades rojizas propias del óxido; intemperie que no logra evidenciarse de otra manera en la misma naturaleza sino como una infinita variedad de verdes que son el resultado de procesos químicos naturales, la fotosíntesis. Oxido y clorofila son resultantes del transcurso del tiempo en la interacción de la Instalación y su entorno.

**d.** El planteamiento inicial de mi trabajo se establece con un fundamento organizativo llamado Matriz Concéntrica, es decir mi producción escultórica nace de la idea de la organización espacial circunscrita para generar otros espacios a los que he denominado "concepto formal" ver capítulo II, formas que poseen características distintivas como la triangularidad, la poligonía irregular e indiscutiblemente la espacialidad; lenguaje que usa como medio el metal en placa donde sus características de textura y resistencia son explotadas a favor de lecturas visuales, de un lenguaje plástico-intelectual, polisémico y abierto que puede cautivar o no, excitar o no pero irrefutablemente se apropia de su entorno espacial absorbiéndolo.

## **D. BIBLIOGRAFIA**

Acha, Juan  
**CRITICA DEL ARTE Teoria y práctica.**- Editorial Trillas.- México 1992.- 223 p.

Acha, Juan et. el.-  
**GEOMETRISMO MEXICANO.**- Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.- México.- 1977.- 178 p.

Baena Guillermina Dra.-  
**MANUAL PARA ELABORAR TRABAJOS DE INVESTIGACION.**- Editores Unidos Mexicanos SA.- 3era edición.- México DF.- 1983.- 124 p.

Balmes. L. J.-  
**FILOSOFIA FUNDAMENTAL.**- tomo I.- Sopena.- 3era. edición.- Argentina Buenos Aires.- 288 p.

Balmori Santos.-  
**COMPOSICIÓN EN LAS ARTES PLASTICAS.**- Hachette.- México 1978.- 115 p.

Battcoch, Gregory.-  
**MINIMAL ART.**- Dulton New York.- 1968

Berenson Bernard .-  
**ESTETICA E HISTORIA EN LAS ARTES VISUALES.**- Fondo de Cultura Económica.- 2a. edición.- México DF 1966.- 230 p.

Cardoza y Aragón Luis.-  
**CARLOS MERIDA COLOR Y FORMA.**- CNCA.- Ediciones Era México.- 211 p.

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Dirección General de Publicaciones.-  
**MATHIAS GOERTZ, UN ARTISTA PLURAL.** Dibujos e Ideas.- Graciela Kartofel prologuista.- México DF 1992.- 105 p.

Dorfles, Gillo.-  
**ULTIMAS TENDENCIAS DEL ARTE DE HOY.**- Labor.- 4a. edición

Francisco Marcel.-  
**WALTER GROPIUS AND THEORIES OF ITS FOUNDING YEARS.**- University of  
Illinois Press EU.- 1971.- 336 p.

Gombrich E. H.-  
**EL SENTIDO DEL ORDEN.**- Gustavo Gilli.- México 1966.- 239 p.

**GROLIER/THE BOOK OF ART.-**  
**FROM FOVISMO TO ABSTRACT EXPRESSIONISM.**- tomo 8.- Grolier.- New  
York.- 1965.- p. 5-288

Hejo Duchting.-  
**WASSILY KANDINSKY.**- Benedikt Taschen.- Berlin Alemania 1990.- 95 p.

Jean-Francois Piron.-  
**LA ESTRUCTURA Y EL OBJETO (ensayos, experiencias y aproximaciones).**-  
Promociones y Publicaciones Universitarias.- Barcelona España.- 1968.- 135 p.

Joschim, Albrecht Hans.-  
**ESCULTURA EN EL SIBLO XX.**- Blume.- Barcelona España 1981.- 245 p.

Kandinsky Vassily.-  
**PUNTO Y LINEA SOBRE EL PLANO.**- Premiá.- 3a. edición.-

Leon-Portilla Miguel.-  
**TIEMPO Y REALIDAD EN EL PENSAMIENTO MAYA, Ensayo de acercamiento;**  
J. Eric S. Thompson prologuista.- Instituto de Investigaciones Históricas.- Serie de Culturas  
Mesoamericanas.- Tercera edición 1984.- 214 p.

Podce Dan.-  
**LA GEOMETRIA EN LAS ARTES.**- colección punto y línea.- Gustavo Gilli.-  
México 1973.- 103 p.

Read Herbert.-  
**ESCULTURA MODERNA.**- Hermes SA.- México 1964.- 275 p.

**SALVAT El Arte Mexicano.-**  
**ARTE CONTEMPORANEO II.**- tomo 14.- SEP-SALVAT.- México DF 1986.-  
2a.edición.- p. 1985-2132

Shanes Eric.-  
**CONSTANTIN BRANCUSI.**- Modern masters Series.- Abbeville- Press New  
York.- 1989.-127 p.

Soustelle Jacques.-  
**"EL UNIVERSO DE LOS AZTECAS".**- Fondo de Cultura Económica.- Biblioteca  
Crea.- México 1983 184 p.

Tibol Raquel.-  
**FERNANDO GONZALEZ GORTAZAR.**- colección de artes /33.- UNAM México.-  
1977.- 157 p.

Waldmon D.-  
**TRANSFORMATIONS IN SCULPTURE.**- Salomon.- New York 1985.-

Walker, John Albert.-  
**MINIMAL ART.**- Labor SA.

Zuñiga Olivia.-  
**MATHIAS GOERITZ.**- editorial Intercontinental.- Colección Tonatiuh.- México DF  
1983.- 212p.

## **CATALOGOS**

Ambasz Emilio  
**THE ARCHITECTURE OF LUIS BARRAGAN.**- The Museum of Modern Art,  
New York 1986.- 128 p.

**CENTRO CULTURAL ARTE CONTEMPORANEO.-**  
**JOHN McCracken.**- Fundación Televisa, A. C. DR 1991

**CENTRO CULTURAL ARTE CONTEMPORANEO.-**  
**RICHARD SERRA.-** Fundación Cultural , A. C. DR 1991

CNCA, INBA.-  
**LA ESCUELA MEXICANA DE ESCULTURA.-** México.- marzo-abril 1990

**MANUEL FELGUERAZ ESCULTURAS.-** Arte Nucleo Galeria Sa de CV.- Lima  
Impresores SA de CV.- 1989 35 p.

Museo Rufino Tamayo  
**LUIS BARRAGAN, ARQUITECTO.-** México DF 1985.- 171 p.

## **PERIODICOS**

Abelleyra, Angélica.-  
**"Mathías Goeritz en Guadalajara" e "Ignacio Diaz Morales habla  
sobre Luis Barragán"** entrevista realizada a Fernando Gonzalez Gortazar con  
motivo de la presentación de los libros bajo el mismo título (investigaciones realizadas  
por el entrevistado) Editorial Universidad de Guadalajara.- Colección Fundamentos.-  
Serie Arquitectura y Urbanismos.- La Jornada Cultura, pag 41 del día  
jueves 12 de marzo de 1992

Fisher Susana.-  
**VICENTE ROJO, SOLO PERDURA LO ESENCIAL.-** Suplemento Dominical del  
Periódico El Nacional.- 26 de junio de 1994.- México DF.- 35 p.

Muñoz Miguel Angel.-  
**LA ESCULTURA, SINTESIS DEL PENSAMIENTO, FEDERICO SILVA,  
PREMIO NACIONAL DE CIENCIAS Y ARTES.-** entrevista publicada en el diario El Nacional  
sección Cultural.- 17 de octubre de 1995.

## **REVISTAS**

Martín del Campo David.-  
**CINCO TORRES ANTES Y DESPUES.-** Memoria de Papel.- revista semestral.-  
año 2 No. 4.- oct 1992.- CNCA México.- 38 p.

UNAM. COORDINACION DE HUMANIDADES.-  
**FEDERICO SILVA.-** México DF.- 1979.- 157 p.

## **E. AGRADECIMIENTOS**

**A mis padres  
A Hector por su cariño y exigencia**

**A Salvador Manzano por germinar en mí el  
placer por hacer escultura.**

**A Jesús Mayagotla por su objetivo apoyo en el transcurso  
de mi corta pero sustanciosa trayectoria en estos  
menesteres, y por supuesto por su valiosa amistad.**

**A Roberto Caamaño por su paciencia y consejo  
cuando más lo necesité.**

**A mis cuates Arturo, Armando, Juan Carlos**

**sol garcidueñas**