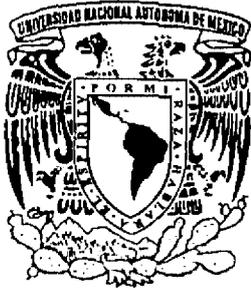


225



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

ANTOGRAFÍA DE LO ESCULTÓRICO
(Selección de obra de escultores del siglo XX)

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN ARTES VISUALES
P R E S E N T A
NORMA ANGÉLICA BARRAGÁN GÓMEZ

UNAM ENAP

2000

276917



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

ANTOGRAFÍA DE LO ESCULTÓRICO
(Selección de obra de escultores del SXX)

Por Norma Angélica Barragán Gómez

Director de investigación:
Lic. Francisco Quesada García

consideramos como un buen candidato para ser incluido en una vacuna polivalente en contra de la cisticercosis porcina, la cual incluya en su repertorio un conjunto de péptidos que sean capaces de originar una respuesta capaz de eliminar el establecimiento y el desarrollo del parásito.

SUMARIO

PLANTEAMIENTO: Lo escultórico y el sentido de realidad

JUSTIFICACIÓN: La imagen

HIPÓTESIS 1: El volumen, el espacio

HIPÓTESIS 2: Lo vertical, lo horizontal

HIPÓTESIS 3: La materialidad, la desmaterialización

HIPÓTESIS 4: Lo objetual, el objeto

CAPITULO 1: El volumen, el espacio

CAPITULO 2: Lo vertical, lo horizontal

CAPITULO 3: La materialidad, la desmaterialización

CAPITULO 4: Lo objetual, el objeto

CONCLUSIÓN

ÍNDICE DE OBRAS

BIBLIOGRAFÍA

LO ESCULTÓRICO Y EL SENTIDO DE REALIDAD

1 PLANTEAMIENTO

Cuerpo, volumen, objeto, forma, presencia...

El carácter físico de la escultura me hace difícil explicar la idea de construcción de imágenes por medio de la forma, y esto es por la suposición de que puede separarse del contenido, por lo que sufre de una desvinculación de sus elementos. Al pretender un análisis de la forma a partir de ese carácter físico, mensurable, pudiera comenzar aclarando diccionario en mano, que la forma en su acepción más amplia equivale a estructura: "Disposición de las diferentes partes de un todo"¹. Si bien la escultura constituye una entidad concreta compuesta por varias partes, y esa condición física constituye su elemento principal, este hecho sólo se usa para crear algo que rebasa lo que físicamente está allí. La impresión constituye la obra, es imposible (o debería de serlo) abstraer esa apariencia de la obra que la exhibe; la imagen surge de la disposición de los elementos en el proceso de conformación; surge una nueva apariencia que reemplaza la idea de que la forma es sólo un fenómeno en el mundo físico; surge la forma significativa. En la forma significativa las cualidades no son contenidas en esta, sino que la constituyen, y la cualidad o apariencia crea una nueva dimensión alejada de lo cotidiano, pero continente de esa realidad, que en sí misma no nos es fácil de leer. Esa significación, aparición, que caracteriza a la obra es su forma misma, que a través de su articulación se da inmediatamente a la percepción y además llega más allá de sí misma. Es apariencia pero está cargada de realidad, porque su significado es una realidad sensible; difícil de explicar por el lenguaje, (puede ser descrita, pero no construida por este) porque constituye algo anterior. Es un hecho, una aparición (ilusión), una idea en una estructura no verbalizable.

¹ Dicc. Pequeño Larousse ilustrado 1992, pag. 443

"La existencia subjetiva, es decir el sentimiento humano (sentimiento como todo lo que puede sentirse), tiene ritmos y conexiones, crisis y rupturas, es rico y complejo, es experiencia directa de una realidad, es conocimiento, entendimiento de esta, y es, considerablemente mas vasto que nuestro discurso"². Tal vez aquí surge la mala interpretación de la idea de metáfora. (Cuando se habla de esta nos remite al lenguaje verbalizable, mientras que solo es usada en su estructura de construcción de imágenes). "El principio de metáfora consiste sencillamente en decir una cosa y dar a entender otra esperando que se entienda que uno se refiere a la otra. Una metáfora no es lenguaje, es una idea expresada mediante lenguaje, una idea que a su vez funciona como un símbolo para expresar algo."³

Al hablar de "idea", de "decir", nos remitimos al lenguaje verbal, pero esa "idea" ese "decir", ese algo, es forma que expresa el sentimiento humano, la percepción de esa realidad cotidiana, pues resulta difícil formarse una idea de algo que no tiene nombre, pero su forma de asirse a la mente es esa realidad de la vida sensible. "El hecho importante es que lo que el lenguaje no hace directamente (presentar la naturaleza y las pautas de la vida sensible y emocional) es llevado a cabo por las obras de arte, dichas obras son formas expresivas y lo que expresan son sentimiento humano"⁴. Como la escultura no tiene un uso funcional y solo existe para nuestra percepción, es muy convincente (clara, adecuada, parecida) en cuanto a la estructuración de sus elementos, conflictos y resoluciones. Tiene una vida dinámica muy cercana a la de la vida cotidiana o espacio vivencial y estos elementos son la forma misma, son aparición creada, la escultura es algo real, nos confronta porque realmente la percibimos, es una vivencia, "es hacer una imagen externa de este proceso interno, es decir, darles a los acontecimientos subjetivos un símbolo objetivo"⁵. El motivo de que pueda simbolizar cosas de la vida interior es que tiene los mismos tipos de elementos, no en lo físico de la forma (la estructura o construcción) sino en la imagen creada. Esta tiene elementos y pautas como los de la vida del sentimiento; es una forma expresiva creada para nuestra percepción, y muestra simbólicamente en detalle y con gran profundidad esa vida sensible, como se desarrolla una idea ensamblada para presentarla con mas claridad.

Al hablar de la forma significativa de lo escultórico, "Estamos hablando de que lo que realmente se formula es ese aspecto de la realidad que por lo general se considera amorfo (es una forma de ser, estar en el mundo), es decir, se objetiva la esfera subjetiva, lo que se expresa, por tanto, no son los sentimientos propios, sino el conocimiento sobre el sentimiento"⁶. Pudiera ser peligroso hablar sobre sentimiento y sobre lo subjetivo, por lo íntimo y lo propio de esto, pero debo aclarar que aquí no se habla de auto-expresión, sino de conocimiento de la vida sensible. No es de ninguna manera una confesión, articula y presenta ese

² Susanne K. Langer. Los problemas del arte. pag 23

¹ op.cit., pag 31

⁴ op. cit., pag 23

⁵ op. cit., pag 34

⁶ op. cit., pag 34

conocimiento de la realidad sensible. La forma significativa es una metáfora desarrollada, un símbolo no discursivo que articula lo verbalmente inefable.

Hablamos entonces de la creación de formas simbólicas de esa realidad sensible, que generan una imagen. Esta permite que se adhiera el carácter de ilusión. La ilusión nada tiene que ver con evasión de la realidad (no es la ilusión de los ilusos) pues, decir que la imagen plástica es ilusoria equivale simplemente a decir que no es material; es espacio organizado mediante forma, aunque cabe aclarar, y ya se hará en su momento, que la materialidad en la escultura es fundamental para su significación. Pero ¿qué es lo que me está permitiendo llamar imagen a una forma material, real?. Si abstraemos la apariencia de su existencia verdadera, adquiere un contexto diferente, existe solo para la percepción abstraída del orden causal y físico. Las formas no son fenómenos en el orden de los fenómenos físicos. Algo surge del proceso; la imagen, y surge de la disposición de sus elementos. Es un ser completo con sus atributos y relaciones para generar su expresión lógica o significación.

Hemos hablado de forma significativa, tratando de marcar una postura que niega la relación discursiva entre significación y significado, entre símbolo y signo y más aún síntoma.

Aquí no se muestra a la articulación plástica como un lenguaje puesto que sus elementos no son palabras (símbolos asociativos con una referencia fijada por la convención). Solo como forma articulada resulta adaptarse a algo y puesto que no hay un significado asignado a ninguna de sus partes carece de una de las características básicas del lenguaje: La asociación fija. Y con ello una referencia única e inequívoca. Estamos en libertad de dar a sus formas articuladas cualquier significado, puede expresar cualquier cosa concebible en su imagen. Así pues, la forma significativa no es un lenguaje pues no tiene vocabulario y falta en ella el factor de referencia convencional. El "significado", en el sentido usual incluye el factor de referencia convencional o consumación de la relación simbólica. Así pues la escultura es una forma significativa y su significación es la de un símbolo, un objeto sensorial muy articulado que, en virtud de su estructura dinámica puede expresar las formas de experiencia vital. Diría que el concepto básico es la forma articulada pero no discursiva que no tiene referencia convencional y, en consecuencia, se presenta a sí misma no como un símbolo en el sentido ordinario, sino como una forma significativa en la que el factor de significación no se distingue lógicamente. Más bien este factor es sentido como una cualidad que reconocido como función.

Para concluir el planteamiento de esta tesis diría que la idea de la Forma Significativa como una expresión articulada del sentimiento (todo aquello que puede ser sentido) que refleja las formas verbalmente inefables de la sensación, me permite un punto de partida hacia la presentación de las hipótesis en las cuales la problemática de lo escultórico pone a la idea de forma significativa en el plano de lo real: este es su oficio, se incorpora a las cosas reales. Esta por demás decir que todas las relaciones de sus elementos entran directamente en la forma misma, no como contenidos suyos, sino como elementos constitutivos de ella. La forma no tiene una imagen expresiva; es una imagen expresiva, es un símbolo articulado, está llena de significado y su significado es una realidad. Por supuesto se compone de elementos cuya relación entre sí los une, sin embargo estos elementos fuera de esa relación que los articula no forman una estructura. No hay que dejar de pensar que para ser percibidas las estructuras o formas deben residir en cierta dimensión intelectual y cultural. Pienso que no puede crearse un todo espacial excepto con elementos cuya naturaleza y existencia misma sean de extensión espacial y por espacial entendemos la dimensión de lo vivencial, de lo real.

Las esculturas no son creadas con formas y formatos de su exclusiva propiedad, constituyen propiamente derivaciones sensitivas de los lenguajes sociales y de las tecnologías. Es en esta noción de espacio en que se vivencian las dimensiones que lo condicionan que surgen las formas significativas que construyen el fenómeno escultórico, fenómeno que abordaré desde su imagen construida.

El interpretar, valorar o analizar una obra escultórica me lleva a diferenciar en ella lo temático, lo estético o lo conceptual. Esto por supuesto me exige una linealidad temporal para su comprensión mas profunda. Las obras cuando surgen, nos permiten enriquecer la lectura de las obras que les preceden, nunca las destruyen, más bien las construyen en una percepción más amplia.

En este caso no estamos hablando de estas características como algo definitorio. El planteamiento antes hecho me permite otra organización en la que se toman como asidero características de lo escultórico, tales como los problemas de formato (como son la horizontalidad o la verticalidad), que han sido una constante en la historia de lo escultórico al margen de lo antes mencionado (lo temático, lo estético o lo conceptual). Por otro lado se encuentra lo objetual y lo corporal que presentan una problemática muy particular de lo escultórico, existiendo como preocupación primordial y decisiva para la producción de obras desde principios de siglo hasta la actualidad. Pensemos que el factor de temporalidad lineal es poco importante, ya que en la plástica, el calificativo de evolución simplemente no cabe, ya que no existe un ideal a alcanzar. Sin embargo podemos hablar de historicidad o de desarrollo. Así pues la preocupación sobre el objeto y lo corporal ha sido una constante definitiva para la producción escultórica. Finalmente el asunto de la materialización y la desmaterialización como preocupación fundamental y constante, motivo central en algunos casos, pero presente en todos, obviamente por lo físico de la escultura, este punto se vincula fuertemente con el problema del espacio y del volumen pero la diferencia es fuente de observaciones acerca de la realidad.

En la revisión que realizaré en los siguientes capítulos no existe una lógica lineal de la producción de los objetos escultóricos, tampoco existe una relación entre los autores, como podría ser la de pertenecer a algún movimiento o vanguardia. La relación existente parte del interés o motivo plástico, investigaciones conceptuales o desarrollos, que vinculó a través de la imagen y que se podrían presentar con mayor claridad en un hecho escultórico.

No hay que olvidar que la escultura o lo específicamente escultórico de esta, ha desbordado los campos de sus investigaciones en este siglo, por lo que cada día se hace más necesario ampliar los juicios y criterios para su comprensión y sobre todo para su estudio. Finalmente la plástica es reflexión, y de ahí nace el interés de trabajar en binomios; creo que los planteamientos resultan más claros cuando son contrastados y se podría aprovechar para profundizar en cada uno, a través de las imágenes. Los encuentros comunes y su relación formal que detonan y significan conocimiento, pues en suma, la reflexión se gesta en la forma de cada obra, por que como me dijo un amigo "... la escultura es una herramienta para el pensamiento"⁷.

⁷ Francisco Quesada, charla, 1996

EL VOLUMEN, EL ESPACIO

HIPÓTESIS 1

Es posible darle al espacio límites físicos, al hacerlo se manifiestan interacciones que adquieren forma. Así el espacio se puede ubicar en la interacción de los elementos que lo limitan y las diversas estructuras en las cuales estas partes, han sido formadas y relacionadas entre sí. La relación entre el hombre y el espacio surge de la concepción espacial que el hombre tiene de este, concepción que ha variado conforme al transcurso del tiempo y la época. Esta concepción halla expresión en el modo en el que el hombre sitúa los objetos y sus elementos. Por lo general el hombre responde de manera inconsciente a esta concepción espacial y esta relación cambia continuamente, así mismo la forma que la significa y esta solo puede ser comprendida cuando se relaciona con su concepción espacial.

Sería un error pensar que toda investigación escultórica está preocupada por el estudio del espacio. No obstante, no se puede evadir su importancia; no solo por su condición física, su interacción con el volumen escultórico sino fundamentalmente por que en la investigación escultórica, los parámetros del productor, surgen del espacio cultural y su lectura vivencial. Al afirmar que no toda la escultura se ocupa del estudio del espacio, me refiero a que no lo hace necesariamente de una manera temática, o como su material de trabajo pero en todos los casos es su herramienta.

Al igual que lo espacial es algo ineludible en lo escultórico, lo volumétrico es indispensable. Juntos crean una realidad irreductible, en que en algunas ocasiones el volumen protagoniza y construye al espacio, mientras que en otras, el espacio es protagónico y a su vez construye al volumen. Cabe aclarar que aquí por volumen no se considera lo monolítico ni lo masivo necesariamente, sino la presencia material de la forma y por espacio aquel que ha sido significado.

Al final, entre nosotros, el volumen y el espacio tan solo existe un diálogo, una articulación viviente, ya que no existe volumen creado que no refleje la actitud del hombre hacia el espacio.

LO VERTICAL, LO HORIZONTAL

HIPÓTESIS 2

La cualidad más genérica de lo escultórico es el modo en el que el hombre experimenta el espacio y lo crea. Este modo encierra no solo la idea de esquemas espaciales concernientes a una condición cultural, si no que convierte esos esquemas en formatos que son el soporte físico de la memoria, la organización morfológica que se halla en la base de la existencia sensible del hombre, en donde las escalas dentro de esta idea de formato se vuelven significativas.

Dentro de esta organización la verticalidad es un principio ordenador, que a partir de una cantidad ilimitada de direcciones y ángulos, se ha convertido en el modelo de comparación de todos los demás y con el cual deben mantener alguna relación. La vertical es un principio organizador muy significativo, con un amplio contenido cultural, los estilos cambian pero la vertical permanece.

La verticalidad ha sido una condición que se presenta en la escultura marcando una visión particular. Esta, sitia, ubica, a pesar de que la utilización del espacio, su forma de definirlo y entenderlo es particular a la sociedad de que se hable.

La vertical proporciona el andamiaje para las diferentes concepciones espaciales, que como concepto puede llegar a tener diversos significados. No obstante dado que no nos interesa establecer un discurso simbólico sobre los elementos constructivos, sino más bien observar la capacidad significativa de una imagen construida, dejaremos abierto el comentario y daremos paso a su relación formal con la horizontal. Esta ejerce por oposición una significación opuesta en planteamientos pero igual de fecunda en lo escultórico y su capacidad de valorar el espacio vivencial y transitable. Su profundidad permite recorridos no solo en sus dimensiones físicas sino en sus planteamientos valorativos de lo material y su asentamiento.

Ambos parámetros pueden considerarse como soportes de una memorial social permanentemente renovada.

LA MATERIALIDAD, LA DESMATERIALIZACIÓN

HIPÓTESIS 3

Como vimos en la introducción, la escultura no es solo un objeto en el mundo físico, aun cuando es un hecho determinante. La imagen construida rebasa por mucho lo que físicamente esta ahí, pero justamente como hecho determinante cabe aclarar que su materialidad atañe mas a su carácter de realidad, que a su material, Con esto me refiero a una materialidad con valores significativos y constructivos, y no material con valor cultural asignado. De la misma manera, su desmaterialización no responde a una desaparición del volumen o presencia, más bien a una despreocupación del material que la construye (por carecer de valores agregados), sino como la construye. Cuando el material desaparece como valor, aparece como significación en la imagen construida. La desmaterialización por tanto es la presencia de una idea, con sus propios códigos, sean mínimos o complejos como construcción física.

Por supuesto, no podemos pretender que los discursos sobre lo material, o más bien sobre el material no han sido fundamentales en el desarrollo de la escultura en el presente siglo; sobre todo hacia el final de siglo. Estos construyen la parte central de muchos discursos significativos en el ámbito de lo escultórico. De este modo, el afán de desmaterialización ha llegado a niveles extremos, en los cuales basta que el artista piense, toque o enuncie algo para que este algo se transforma en arte, lo cual también marca una pérdida de importancia en la ejecución.

Son dos los sentidos en los que podríamos hablar aquí del volumen creado: como organización material y como organización mental. En el primer caso, como forma se trata de una organización material del espacio y en el segundo caso, como información es organización mental del mismo espacio. En ambos casos los hábitos perceptivos o las tradiciones constructivas arriban a la discusión de lo escultórico y las nuevas ordenaciones de los elementos materiales representan la posibilidad de investigación en los límites, y es que la materialidad es la que vincula a la escultura con la realidad, la materialidad es la que infunde ese sentido de realidad.

LO OBJETUAL, EL OBJETO

HIPÓTESIS 4

Dentro de la condición volumétrica de la escultura, que es evidentemente corporal, el asunto formal tiene peculiaridades concernientes a lo objetual de cualquier volumen creado sin función pero con significación, y el objeto funcional, que al resignificarse, puede o no perder su función, pero siempre adquiere otra significación formal; en ambos casos esta significación tiene una carga cultural determinante para la presencia plástica de lo escultórico, portadora de tradiciones diferentes, pero siempre sus posibles asignaciones de significado solo son vagamente codificables.

Lo objetual sitúa a lo escultórico en el terreno de los fenómenos físicos, El objeto comparte este ámbito, y nos pone ante el hecho de lo corporal. Su ser funcional siempre nos remite a una escala que es inevitablemente correspondiente a las necesidades del individuo; hecho que lo determina en su presencia en el mundo perceptual con capacidades significativas mas allá de lo representacional o simbólico.

Lo escultórico es significativamente real. Su condición de objeto físico rebasa su presencia. Al final objeto u objetual lo escultórico se separa del mundo de las cosas cotidianas, aun cuando se trate de un fragmento directo de la realidad que implica el traslado al campo del arte de una realidad sin modificaciones. Al separarlos del mundo de las cosas y los hechos cotidianos nos enfrentamos a los objetos al margen del reconocimiento de una forma, es encontrarse con una experiencia de relaciones con lo corporal, y con un grado de significación sensible que solo le es propio a la plástica.

EL VOLUMEN, EL ESPACIO

CAPITULO 1



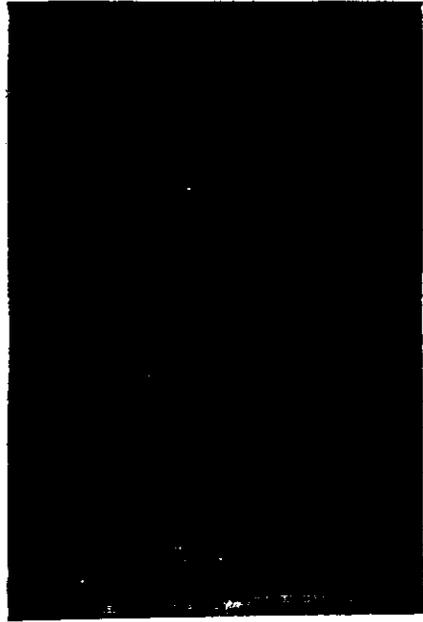
1



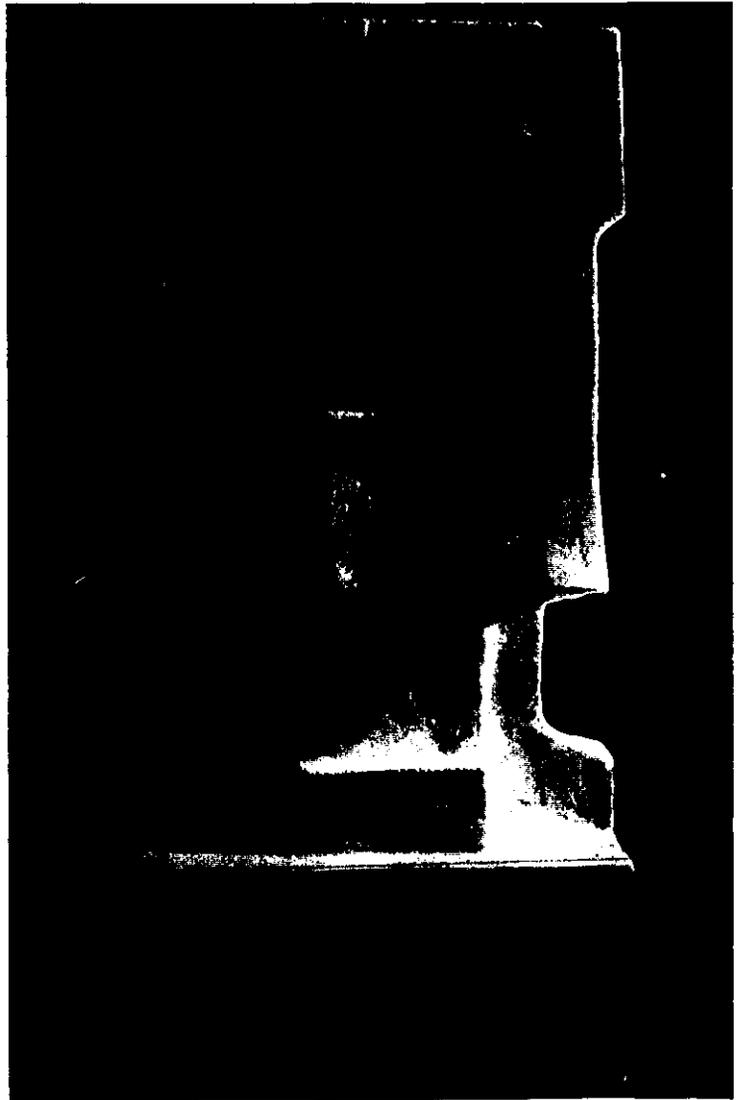
2



3

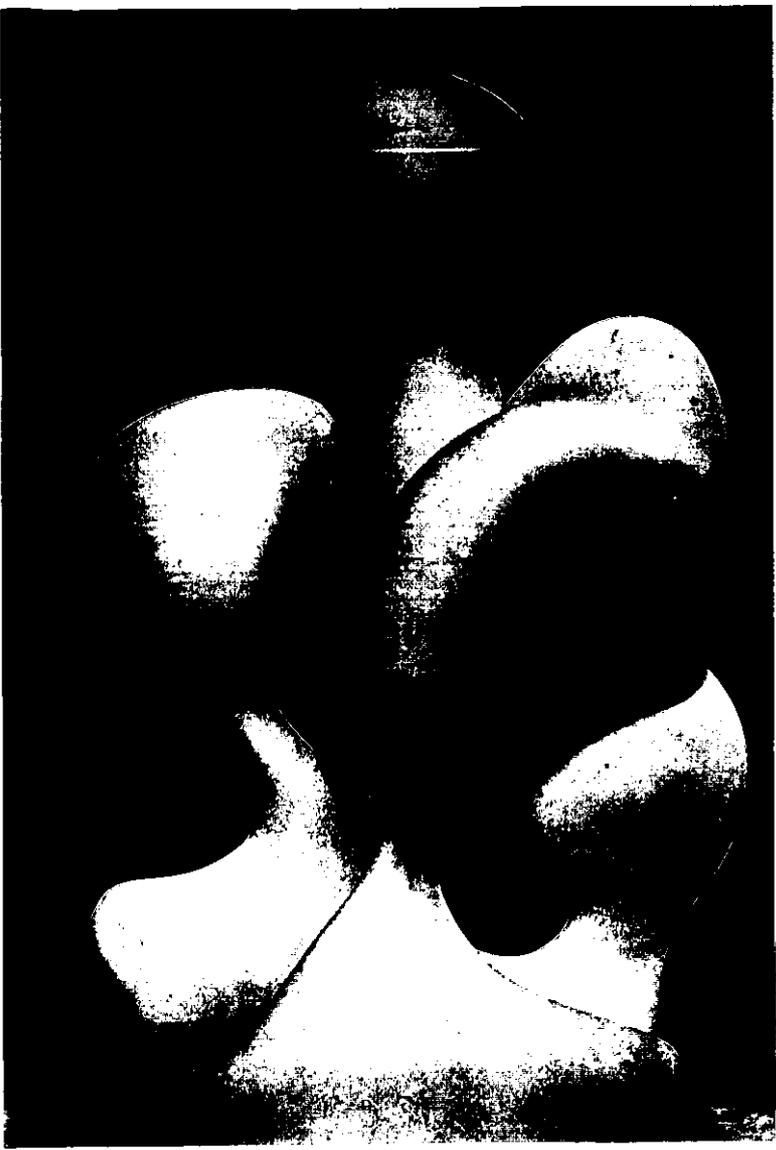


4



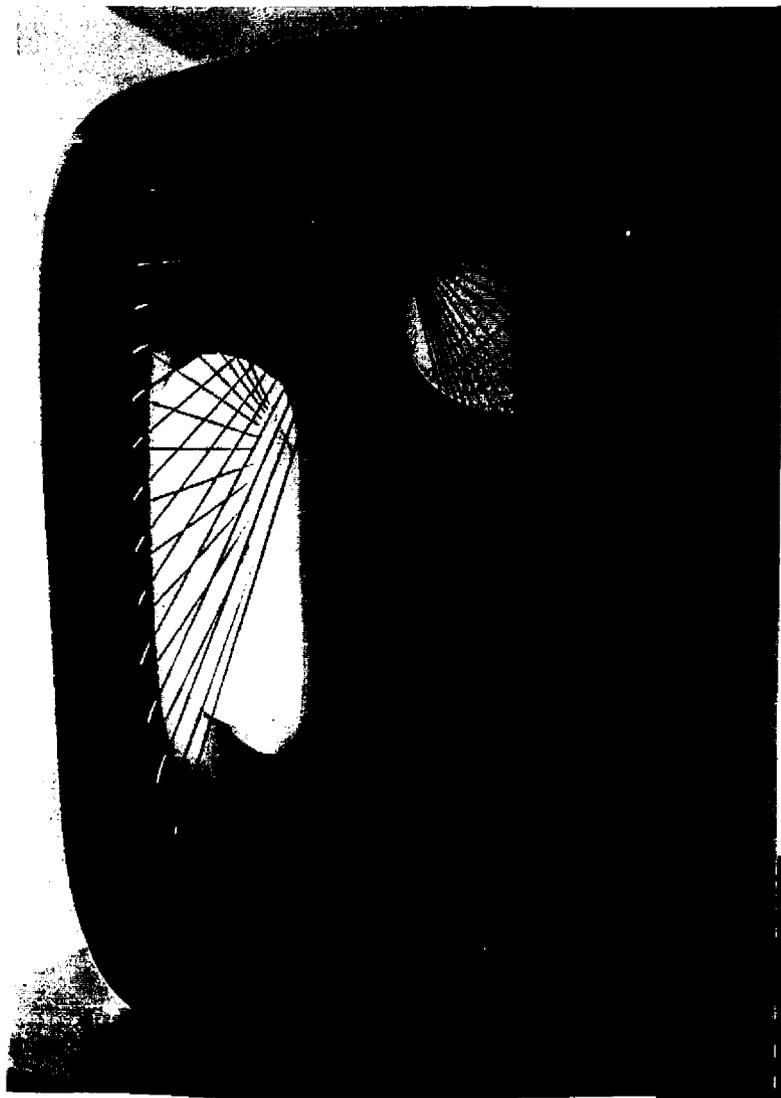
5

6

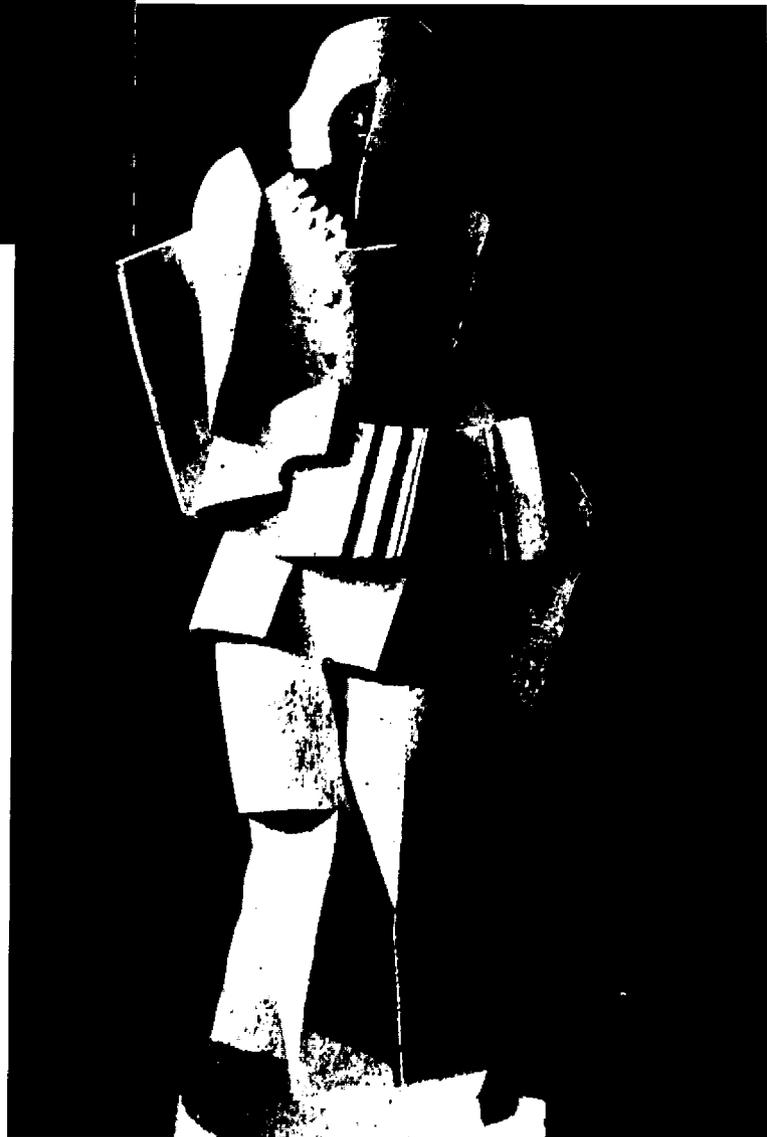


7





8



9



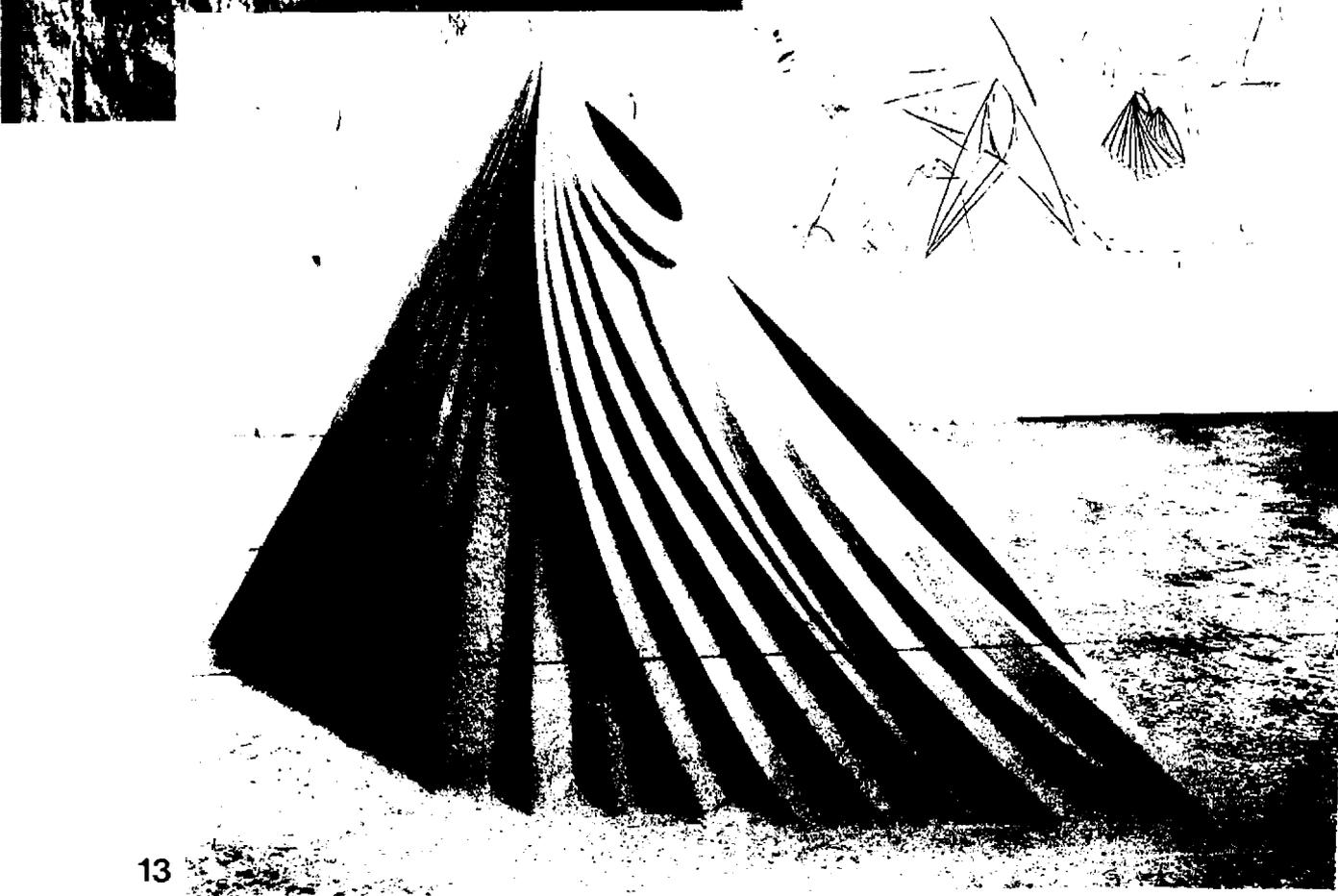
10



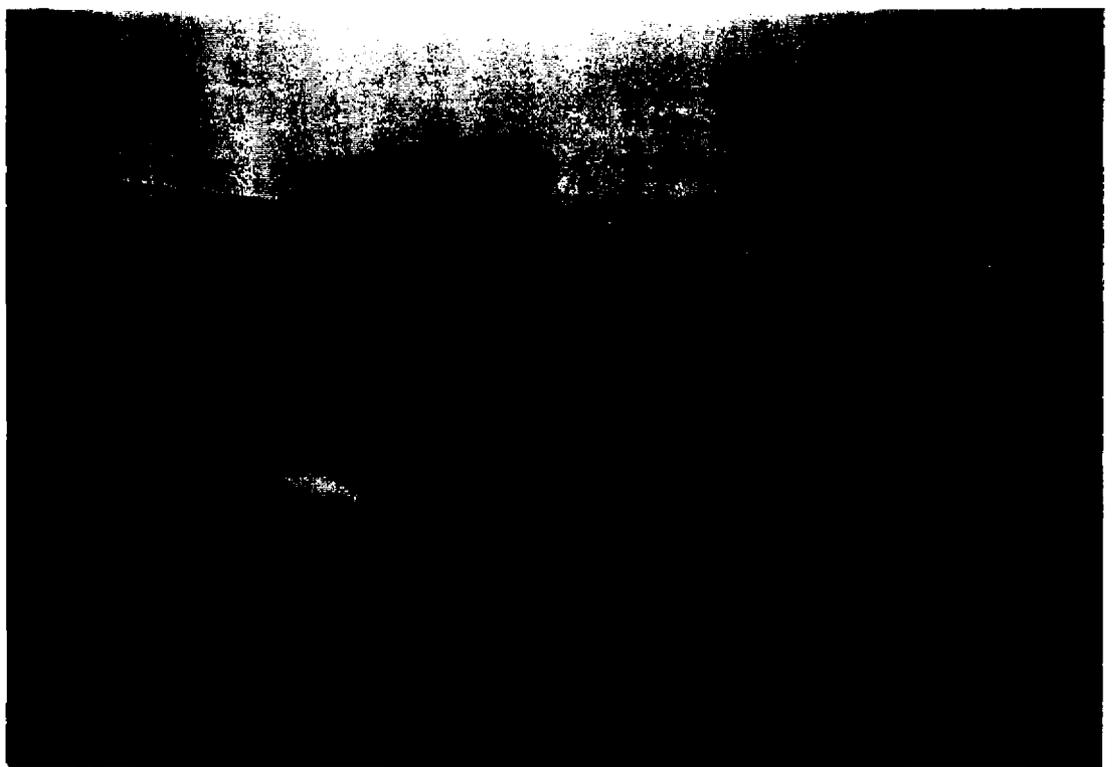
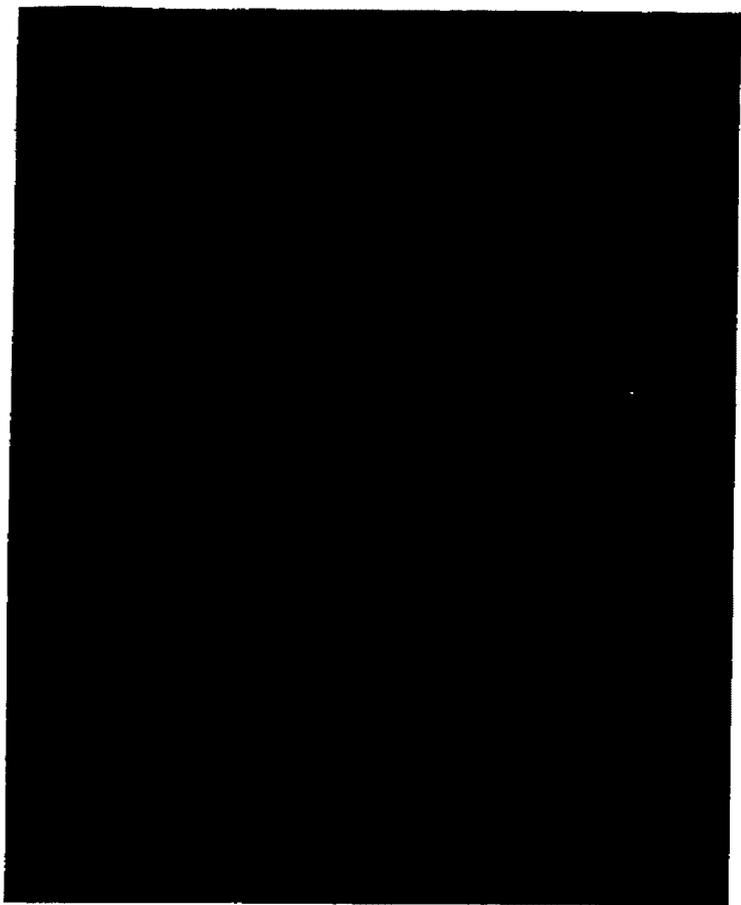
11



12



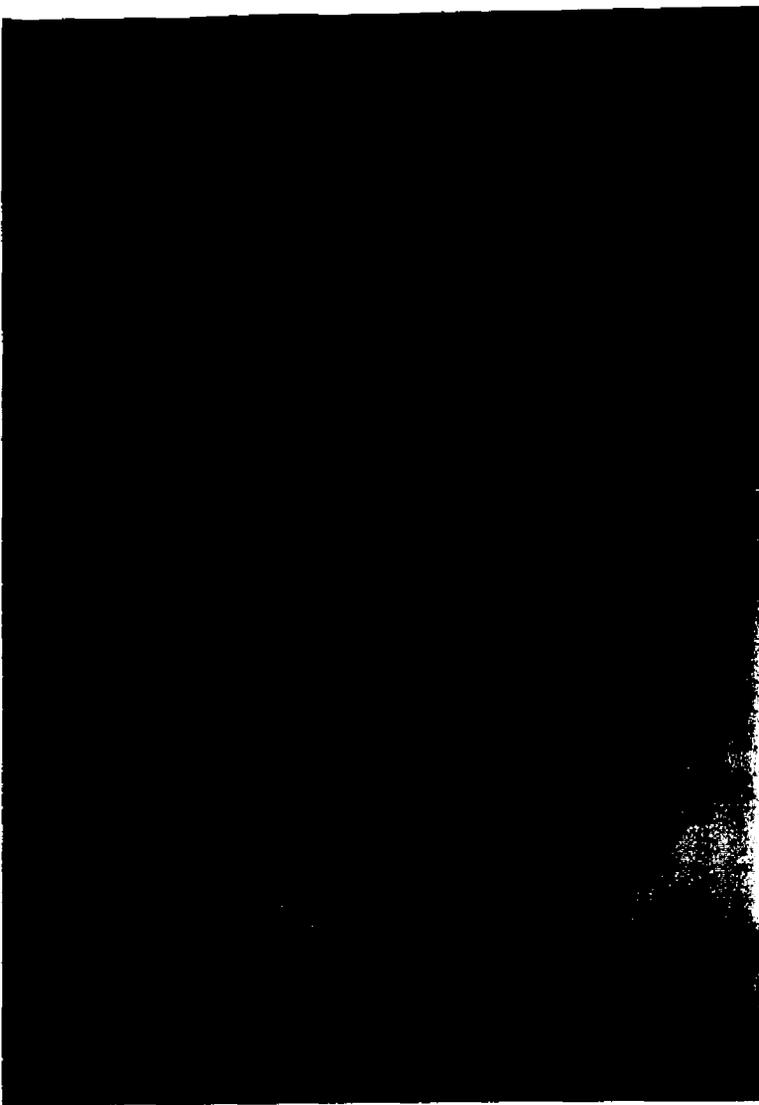
13



16



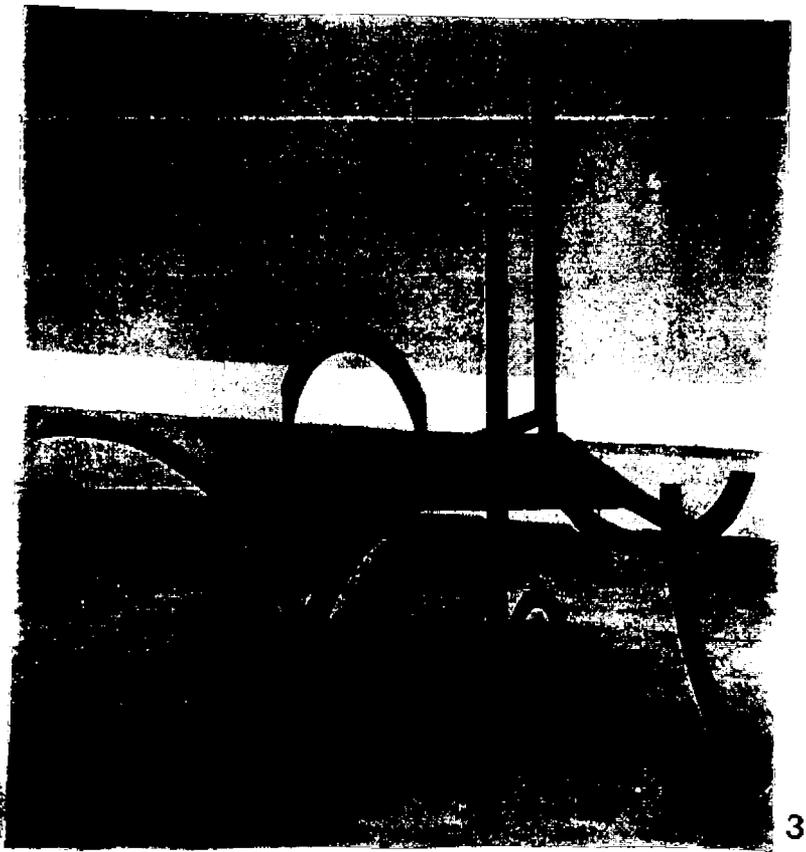
17



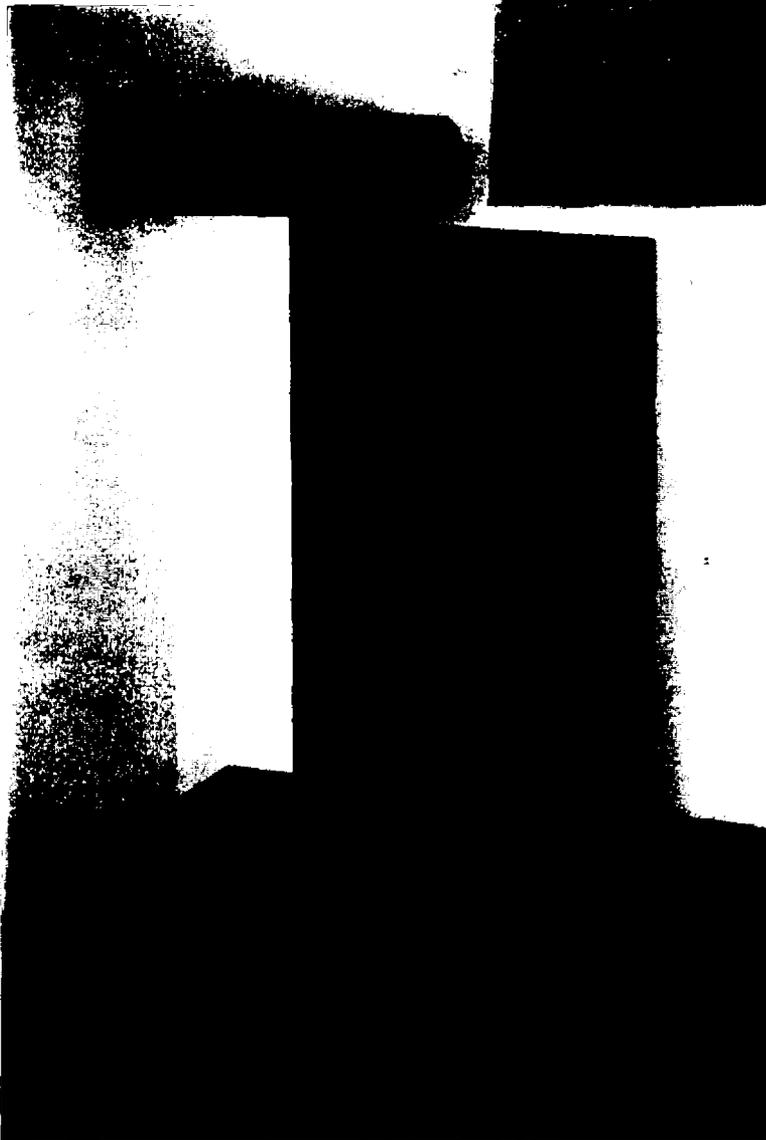
1



2



3

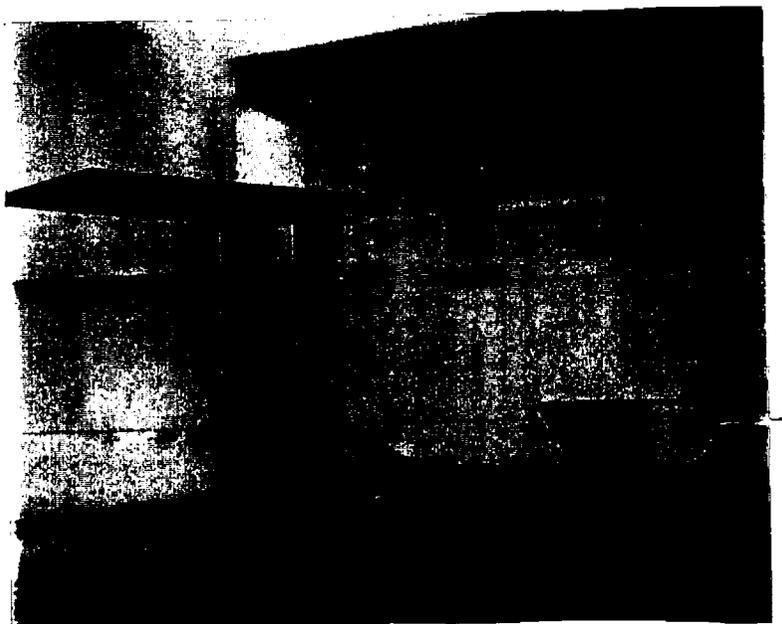


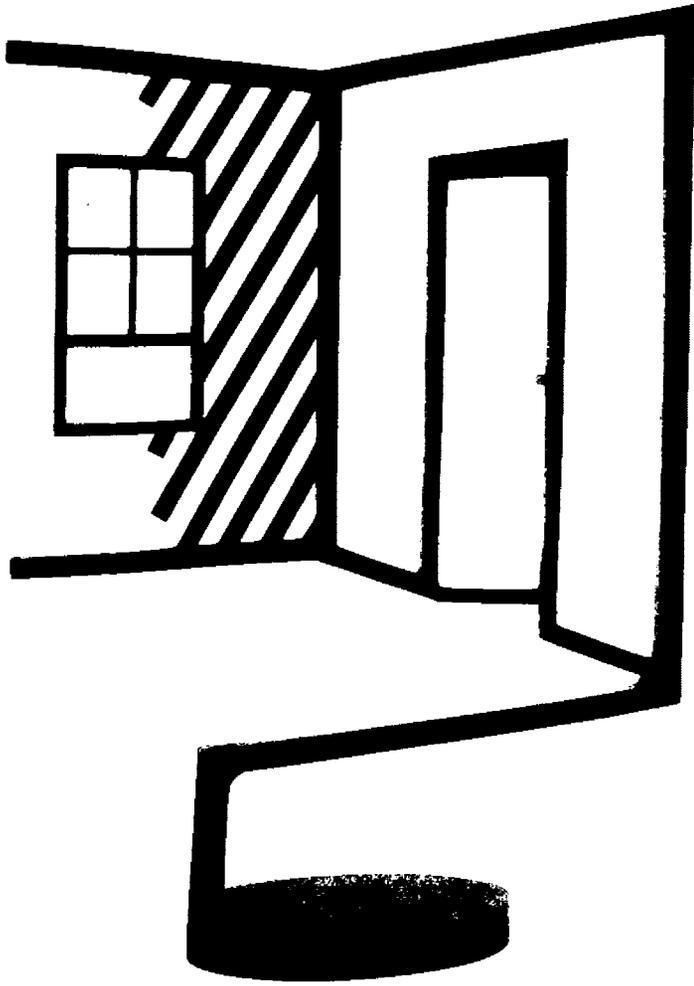
4

1

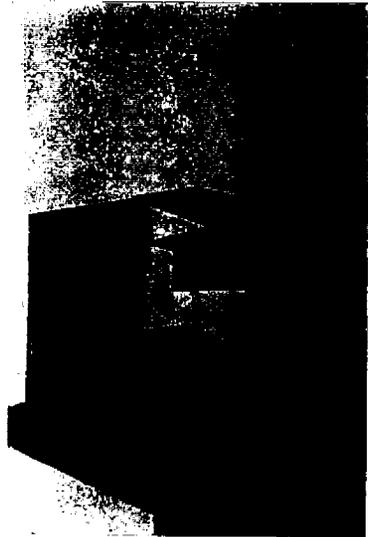


2



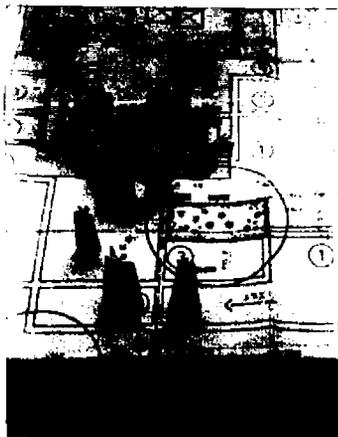
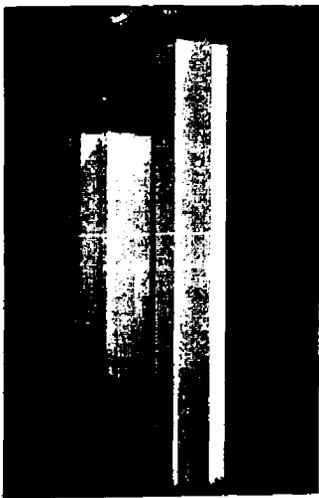


5

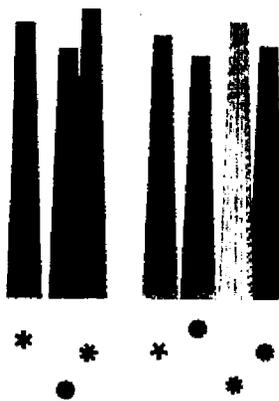


6

7



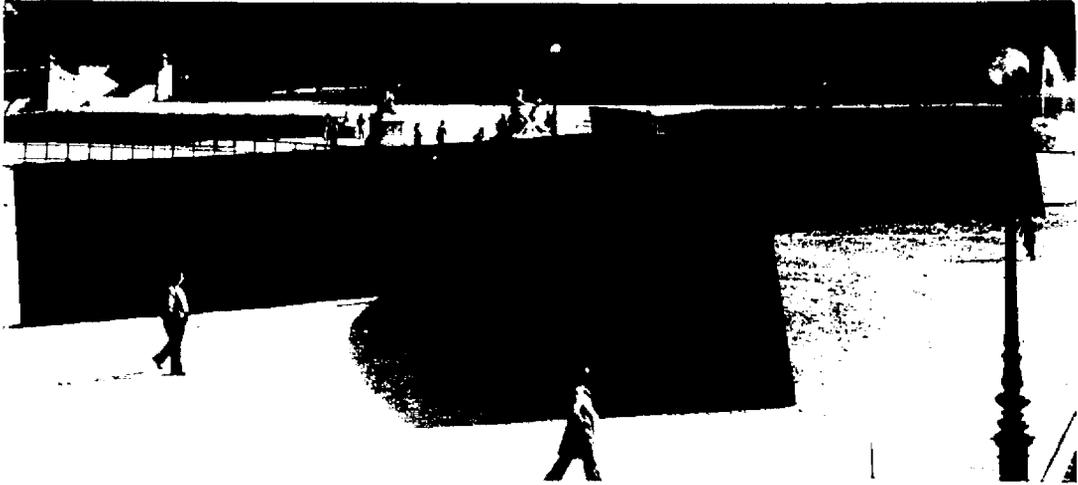
8



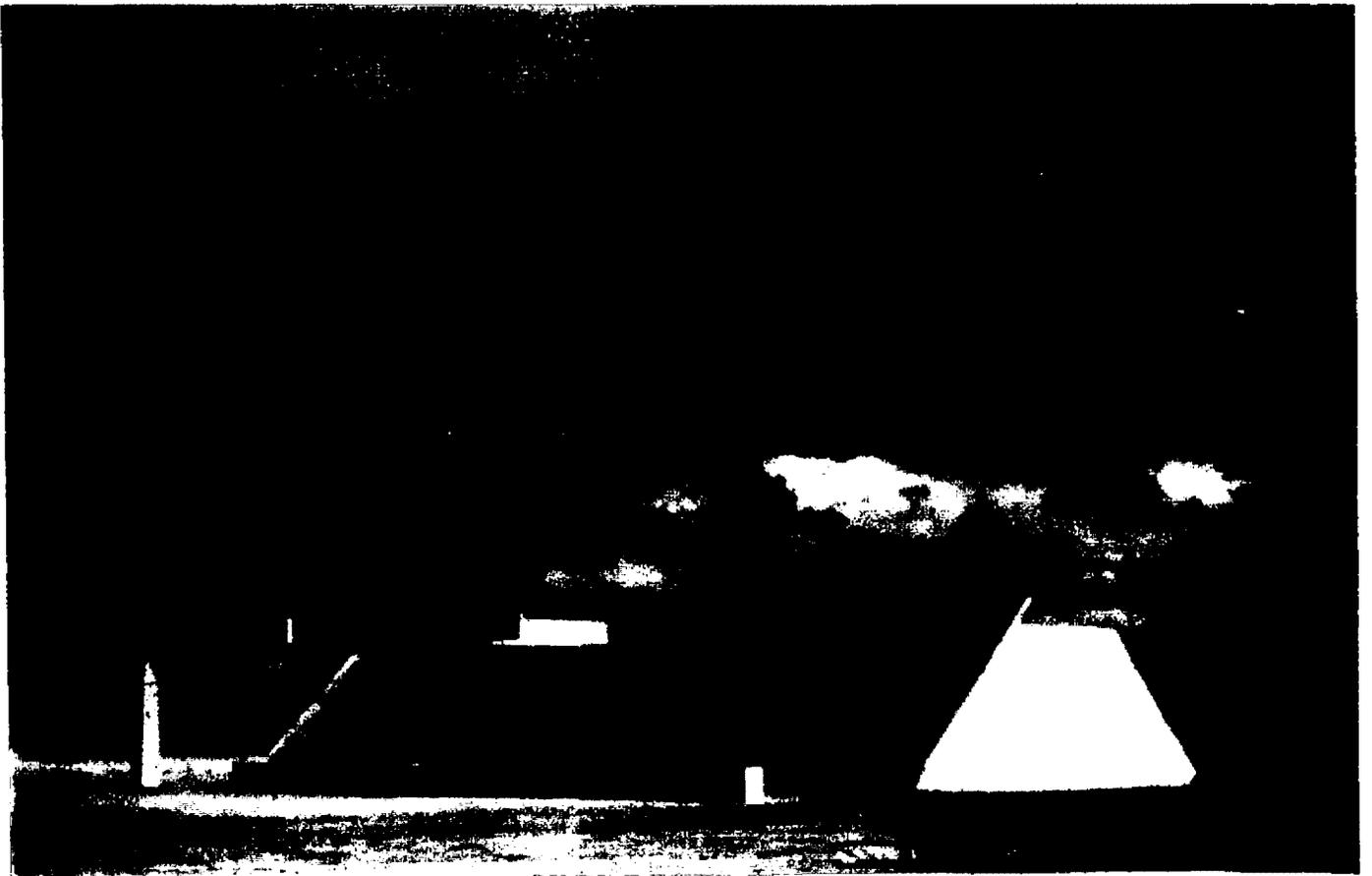
9

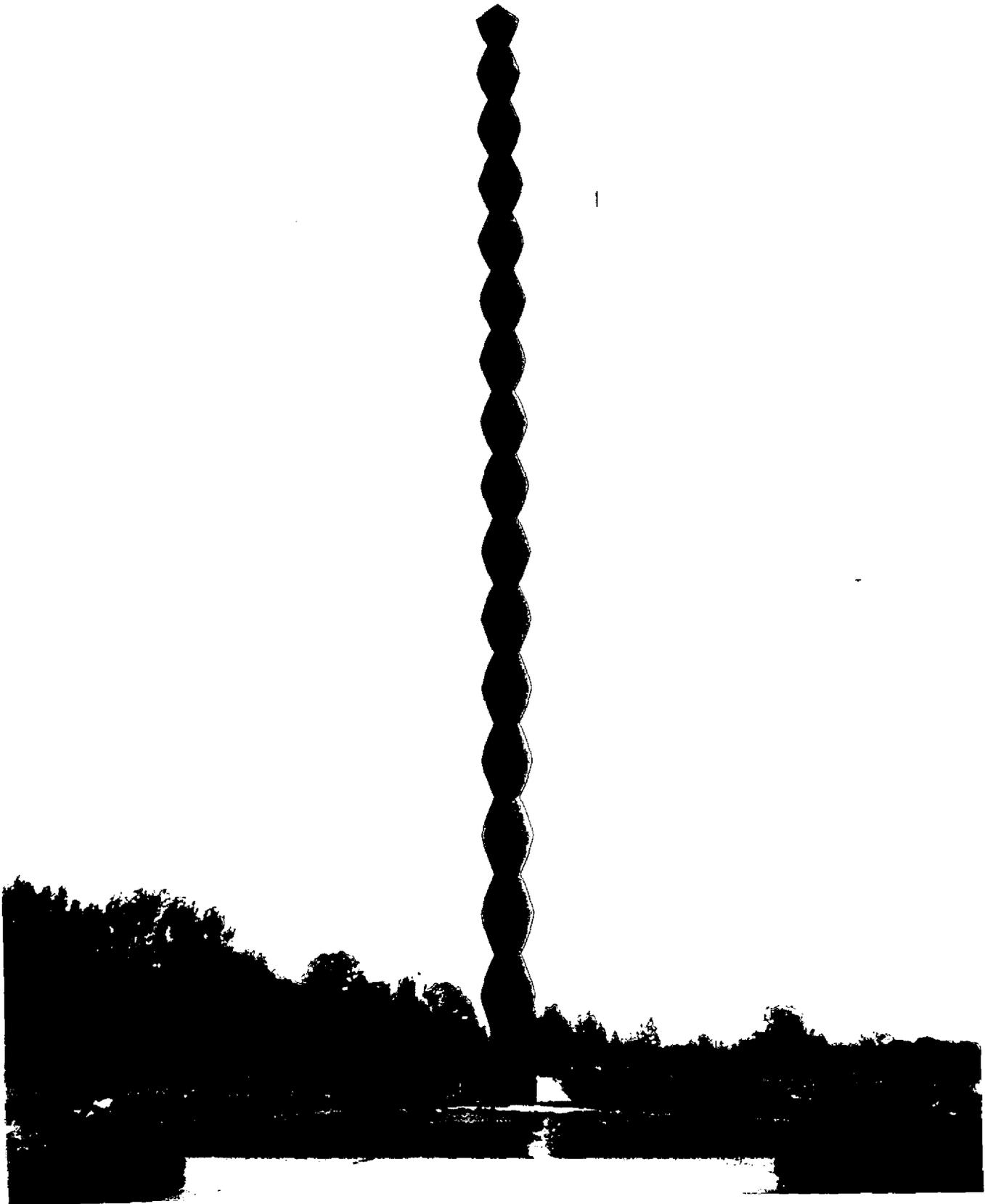


10



11





LO VERTICAL, LO HORIZONTAL

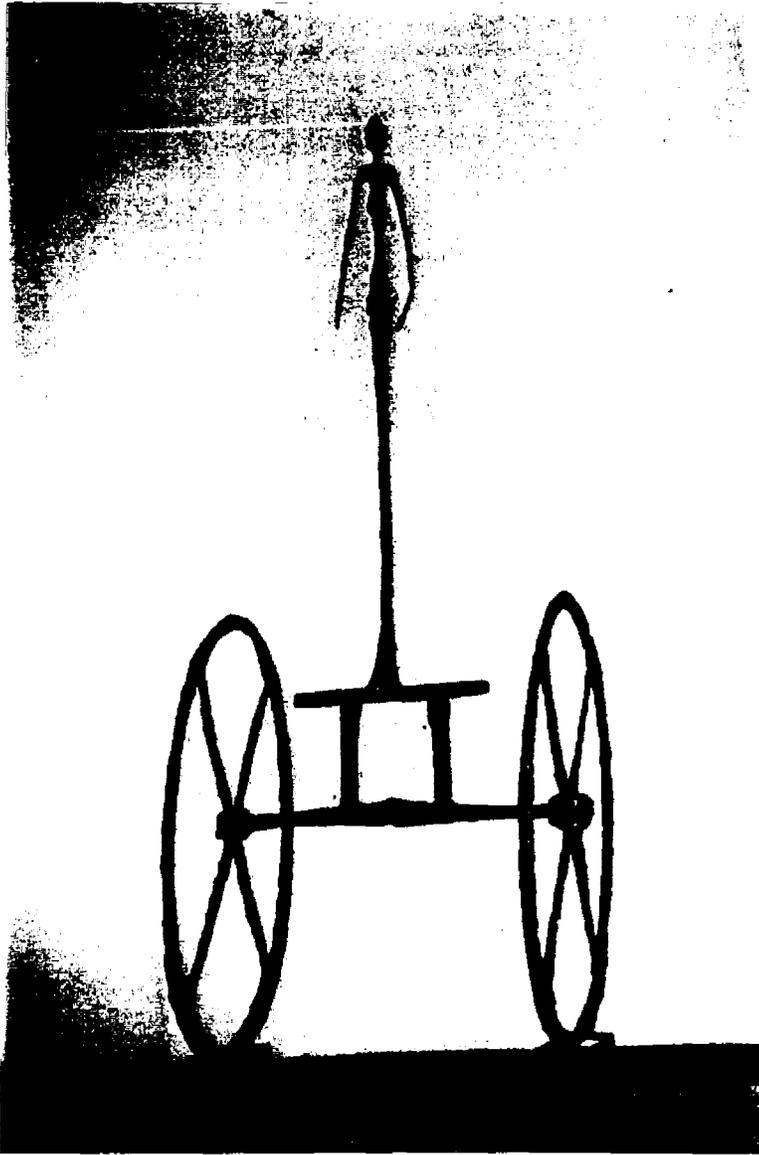
CAPITULO 2



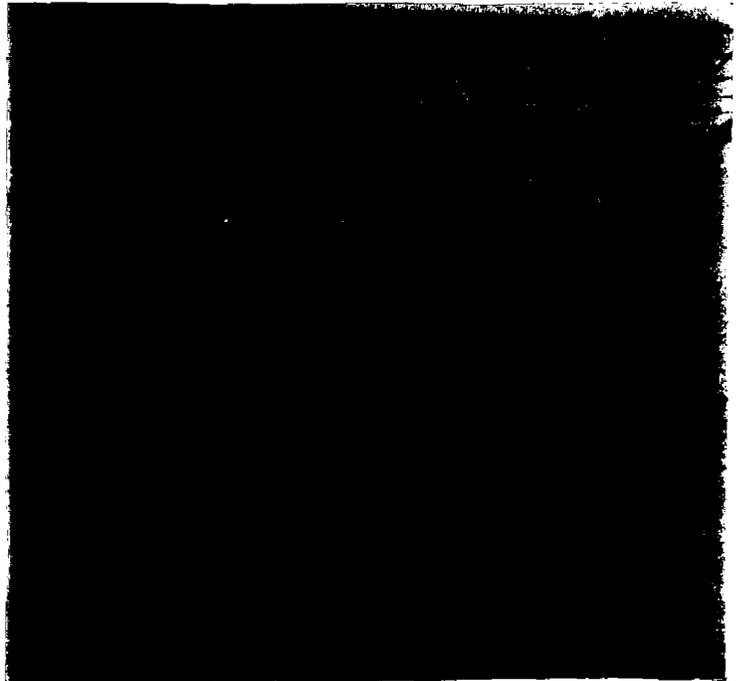
1



2

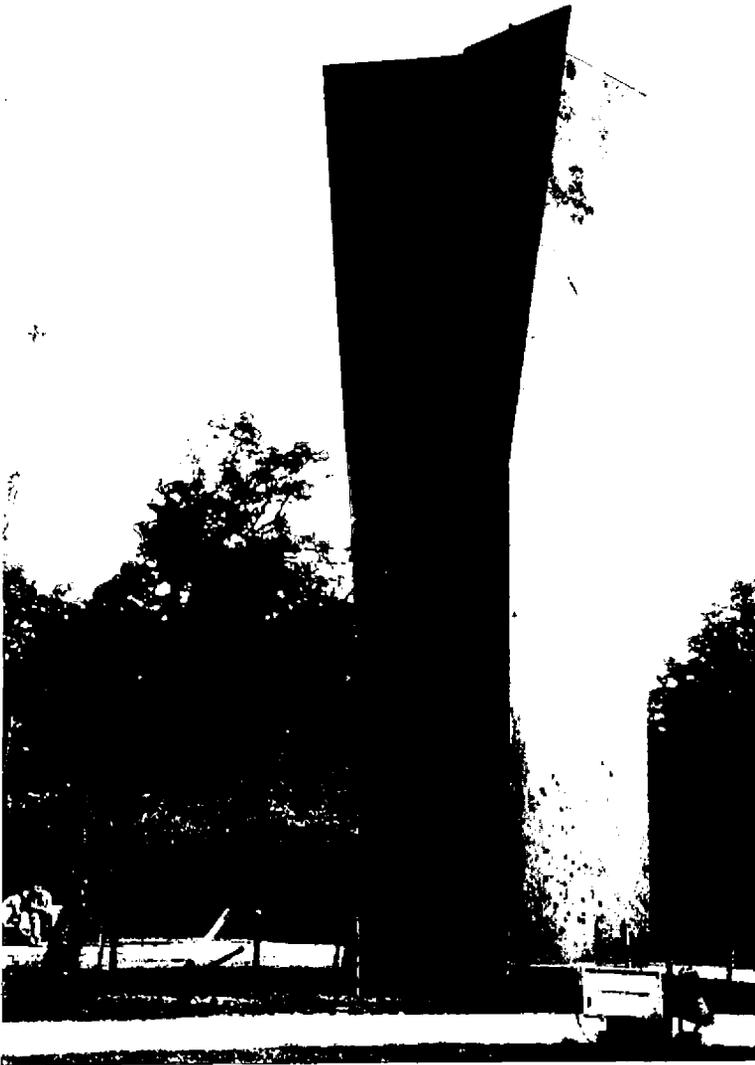


3

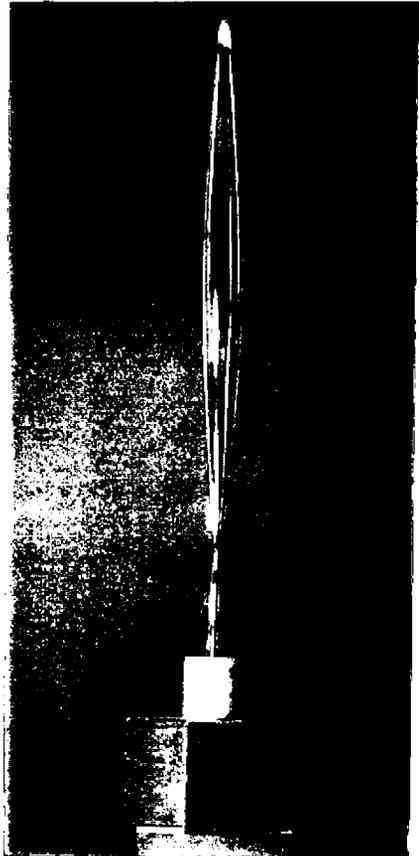


4

5

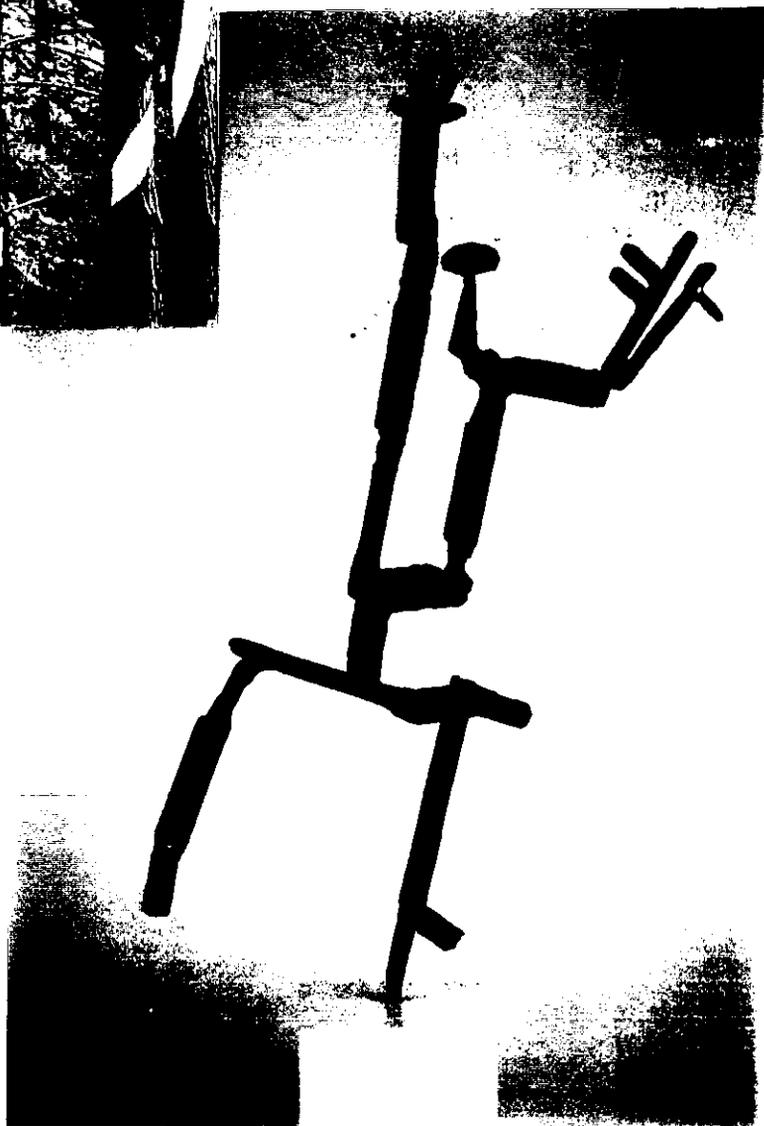


6





7

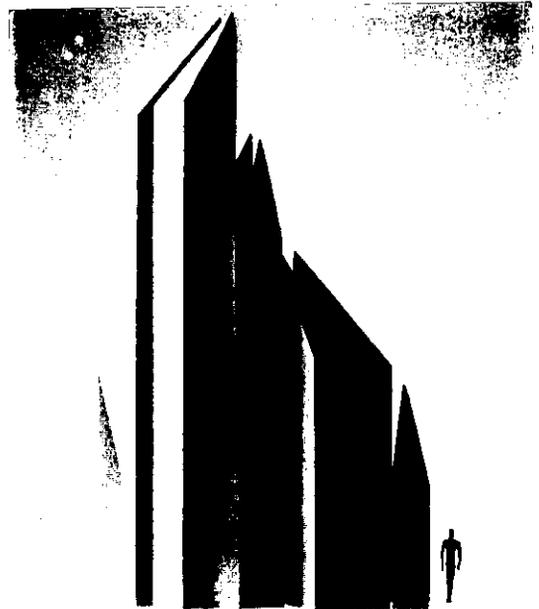
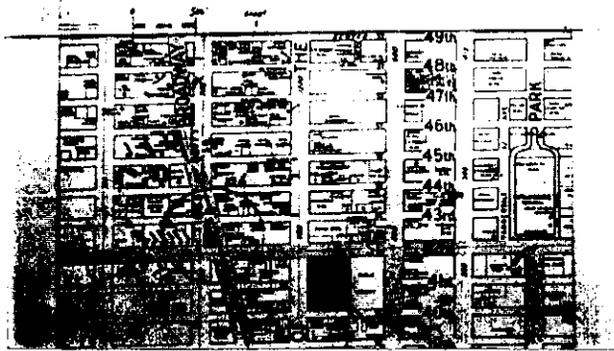


8



9

TOWER BUILDING (PART OF THE 27TH ST. BLDG. COMPLEX) (1967)



10

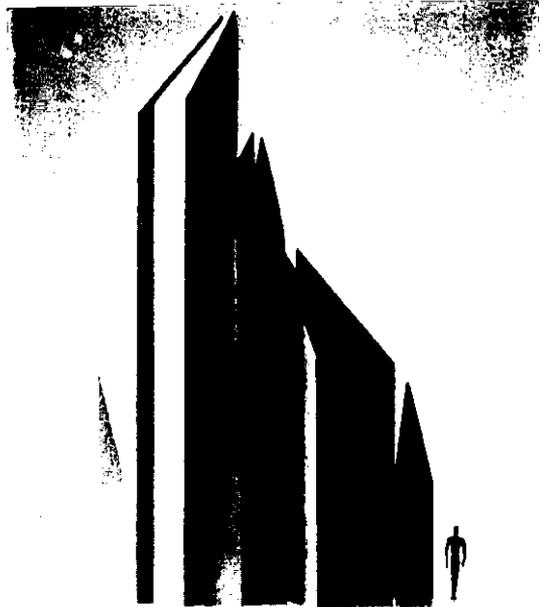
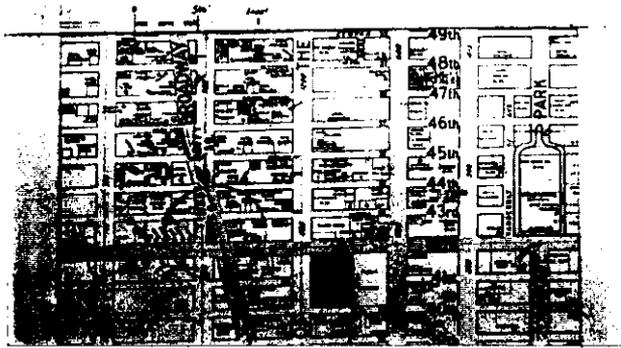


11



9

FRAMED BUILDING (FRAMING FOR STEEL DE BRIDGE CONNECTION) (April 1957)



10



11

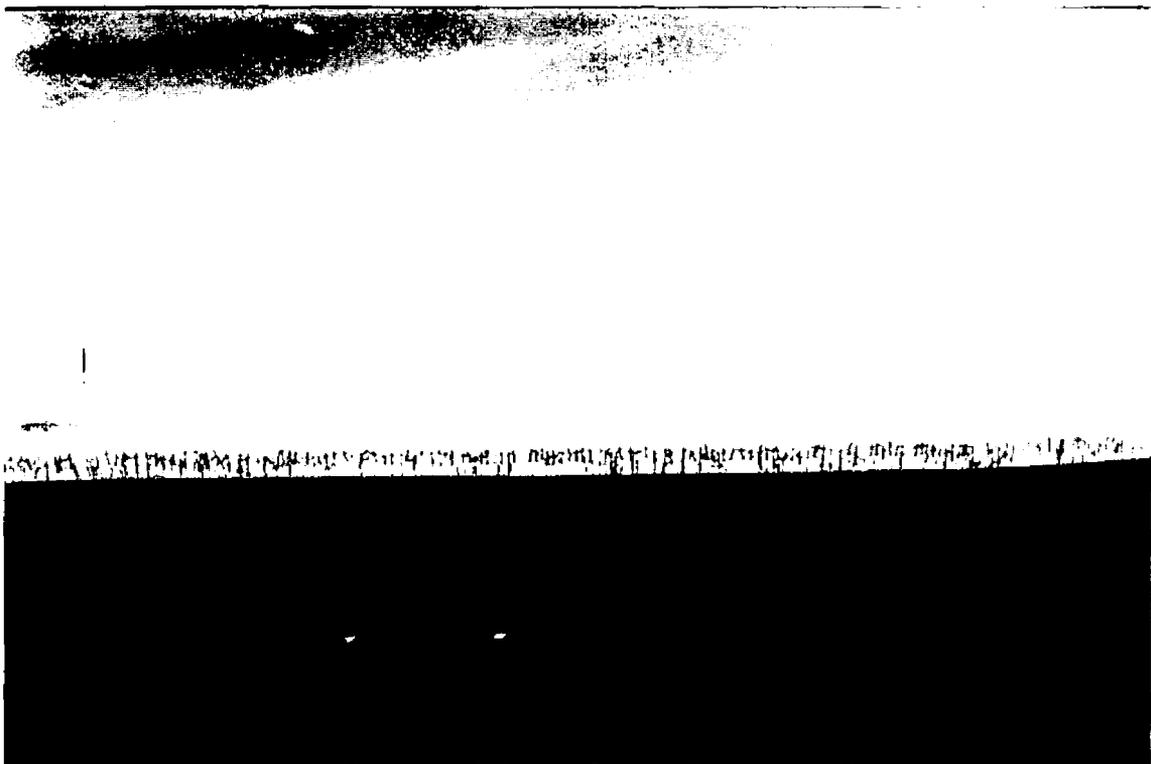


1

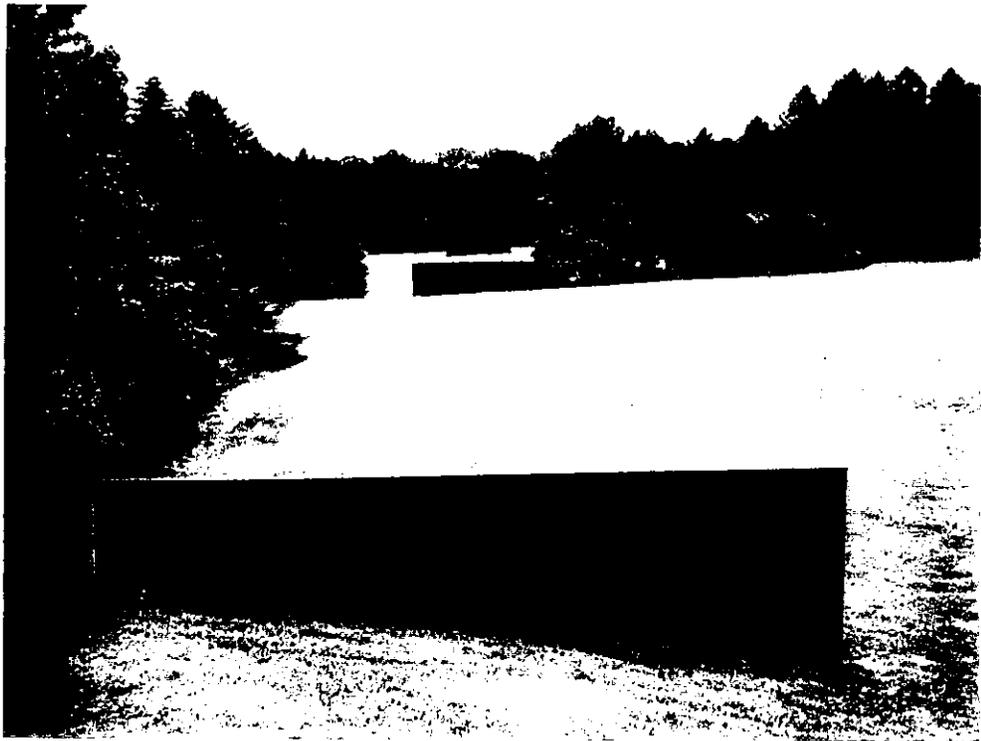


2

3



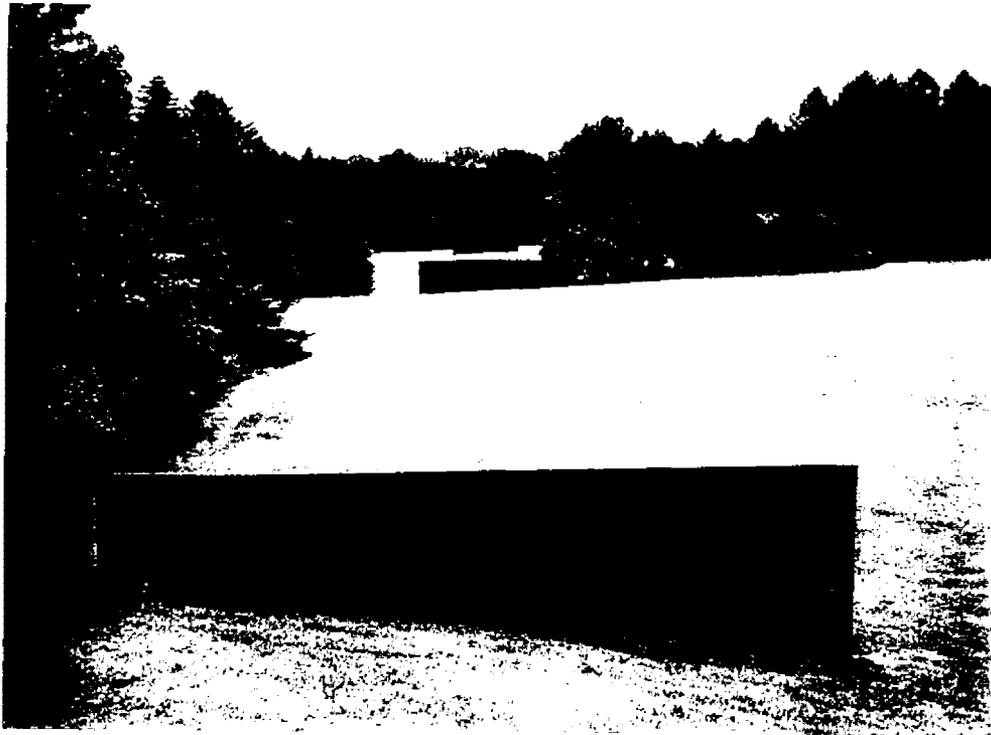
4



5



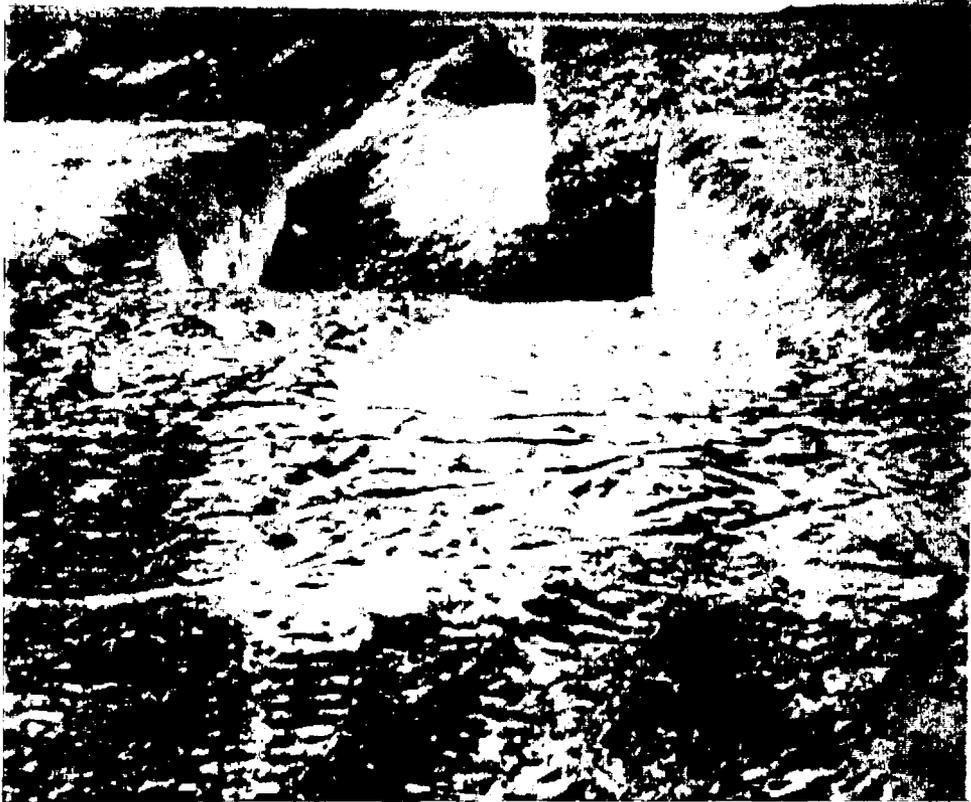
6



5



6



9



10



11

LA MATERIALIDAD, LA DESMATERIALIZACIÓN

CAPITULO 3



1



2

3



4



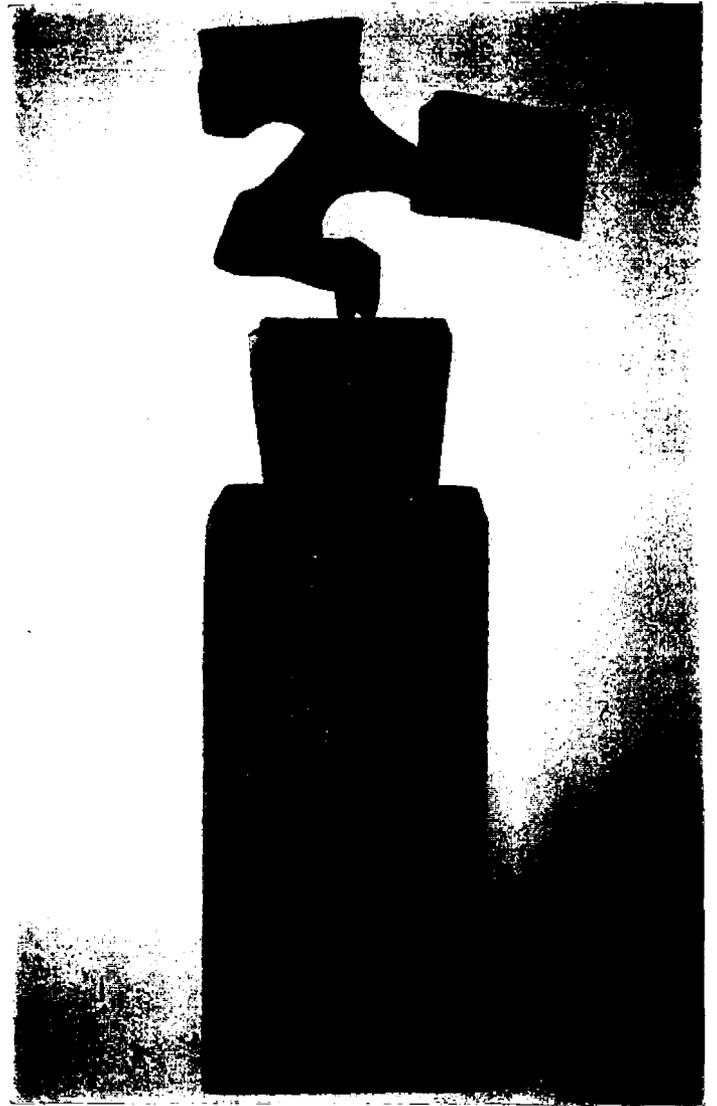
5



6



7



8



6



7



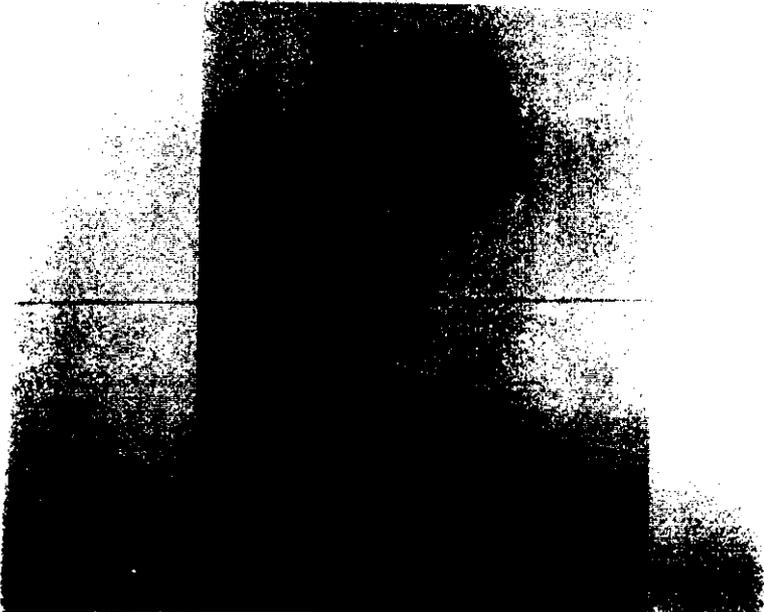
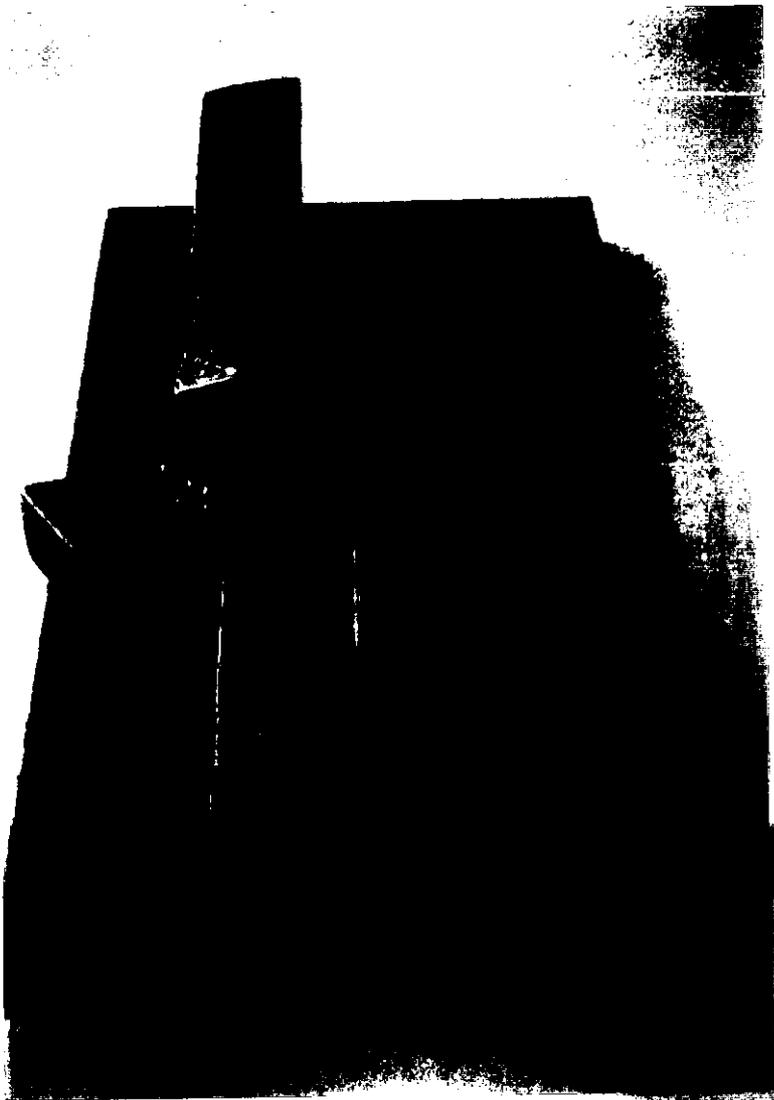
8



11



12



15

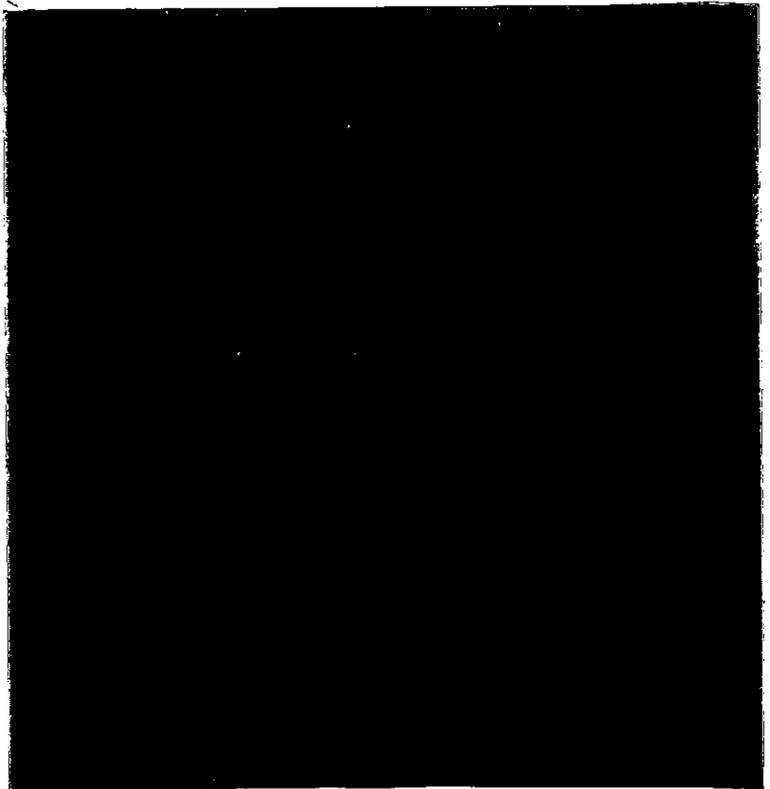


16



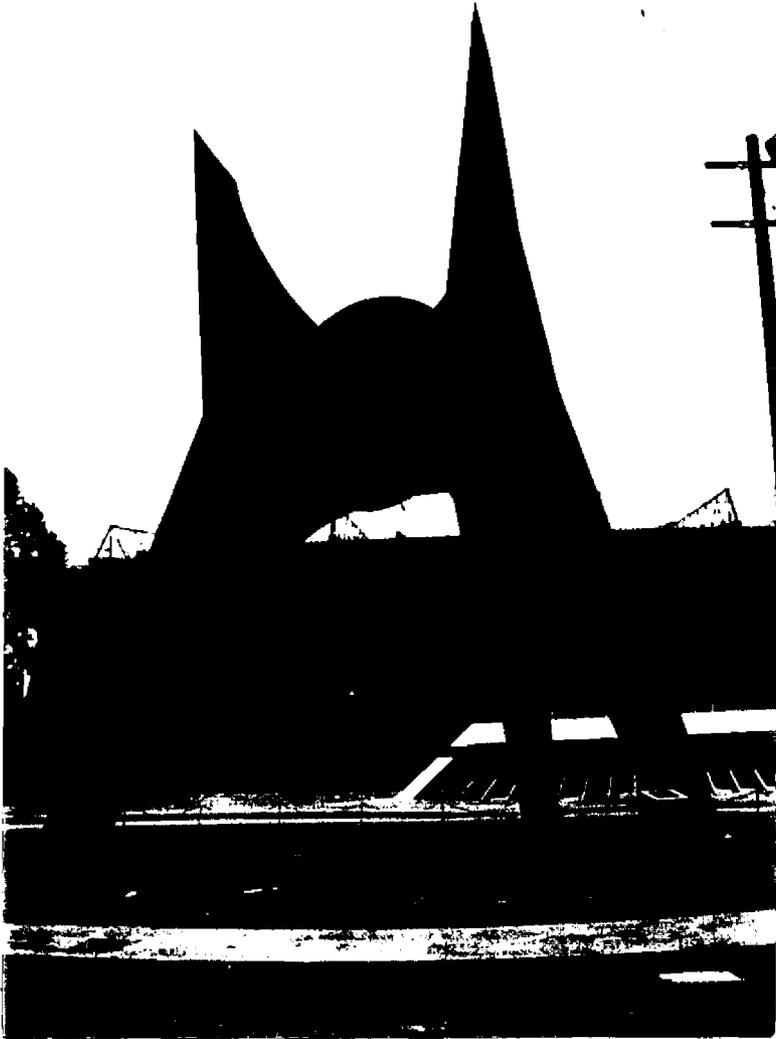


1

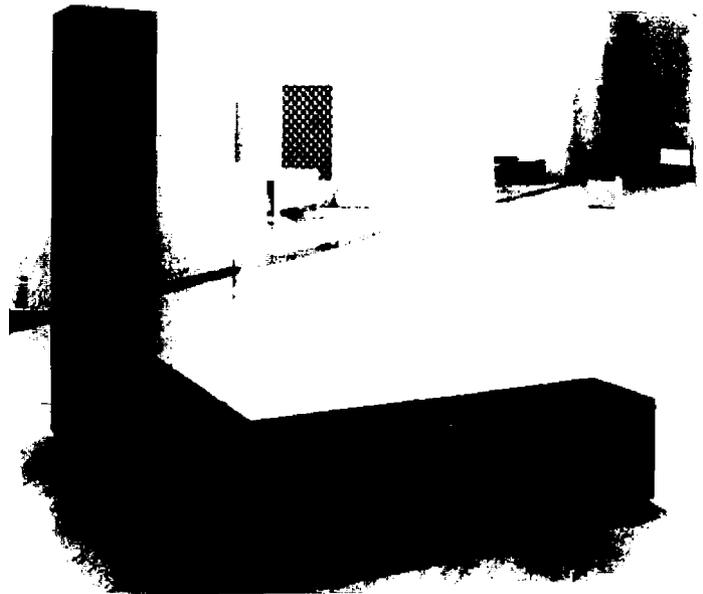


2

5



6

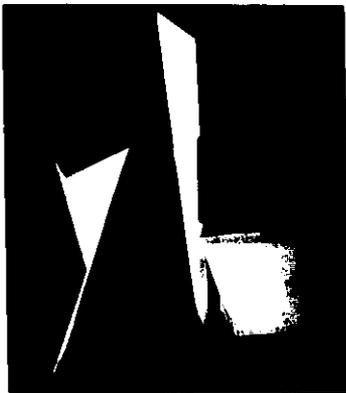




7



8

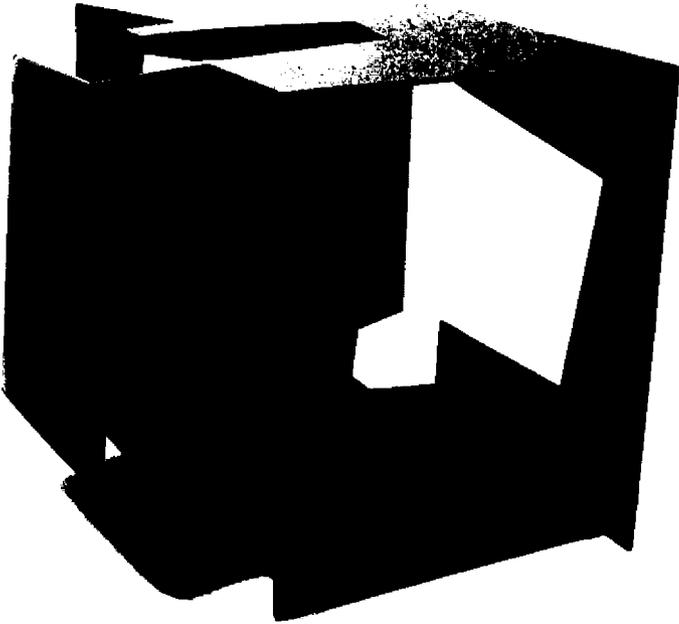
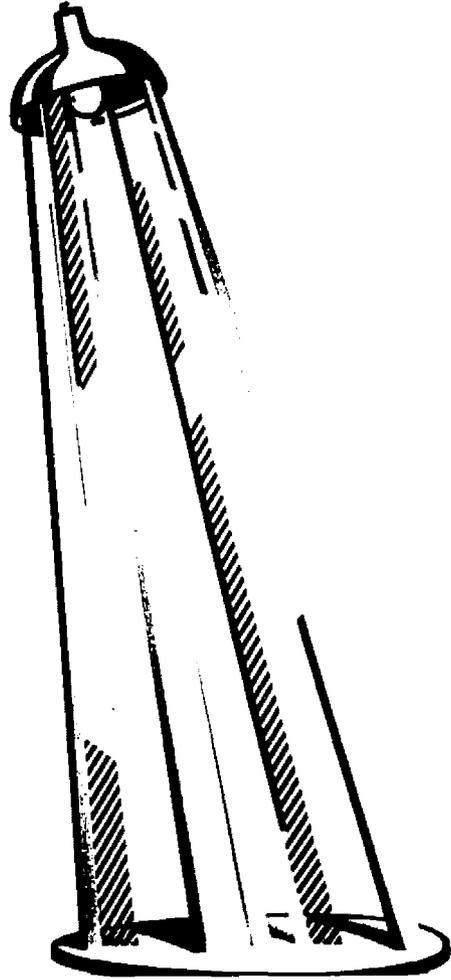


9

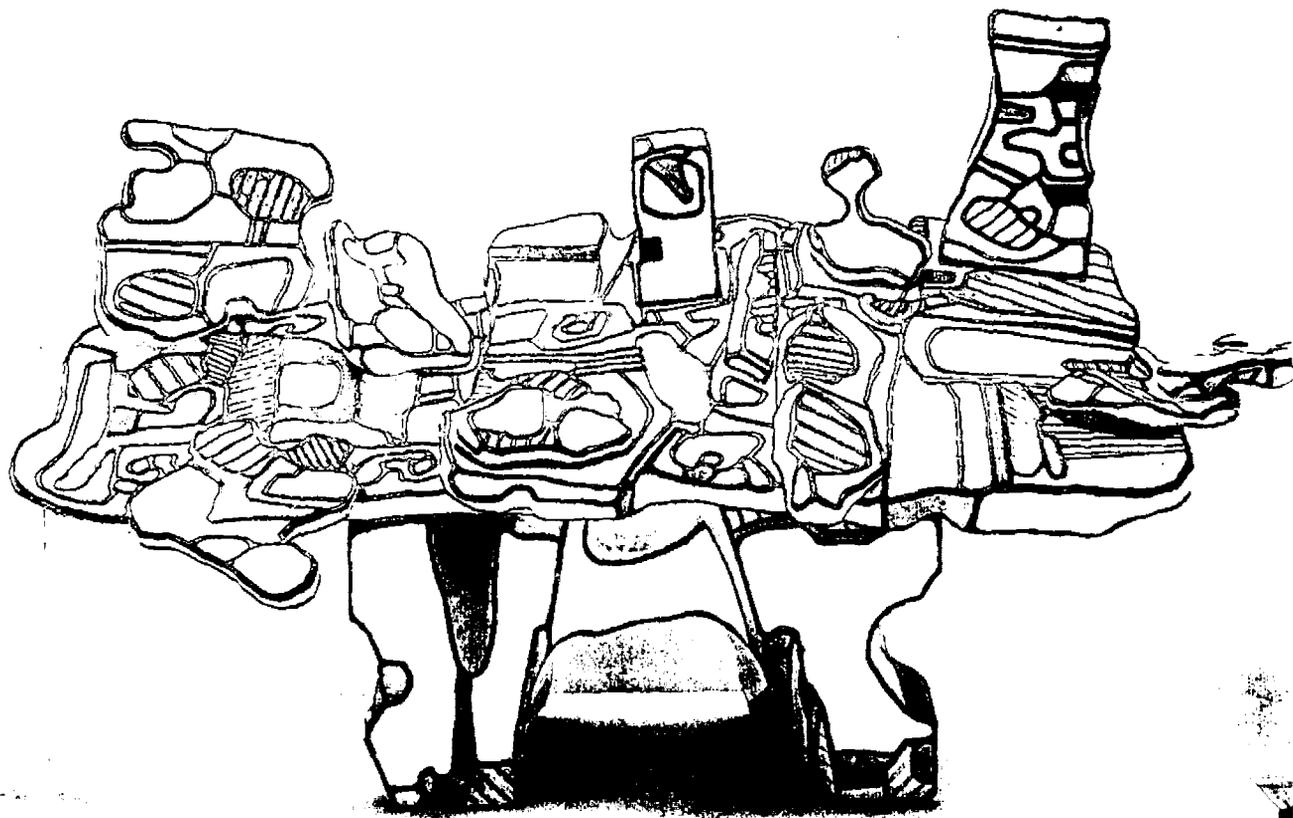


10

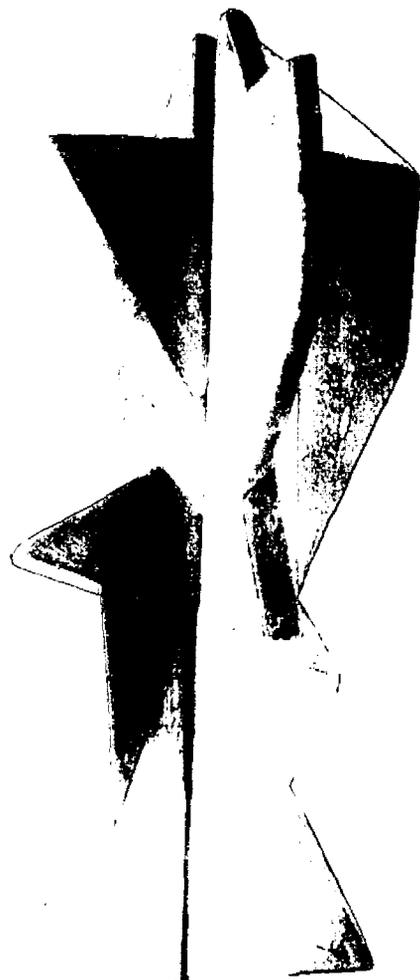
11



12



14



15

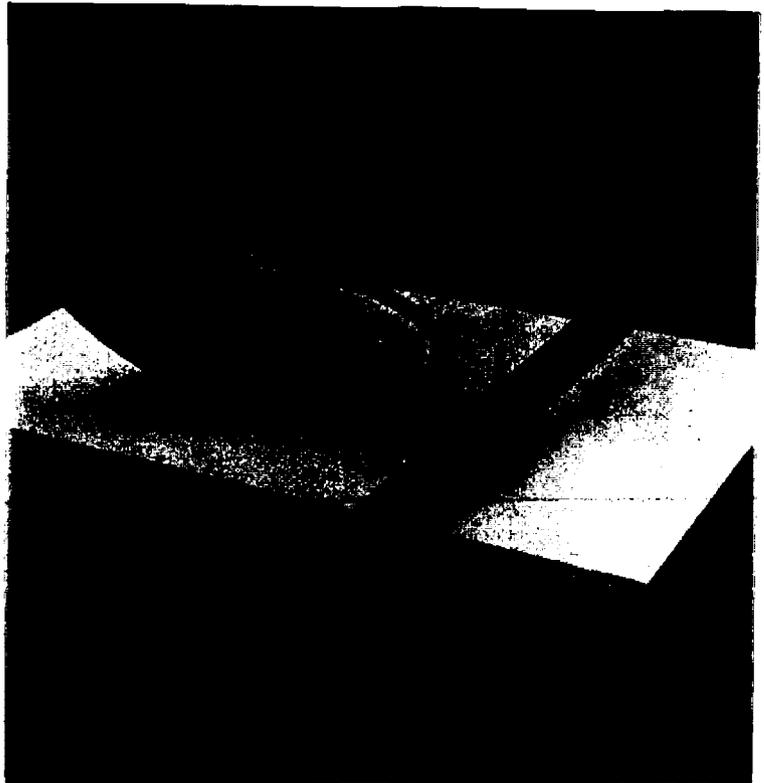
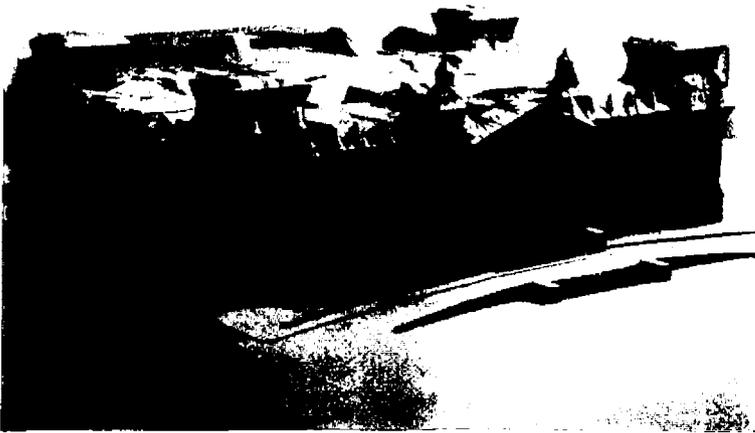


LO OBJETUAL, EL OBJETO

CAPITULO 4



1



2

3

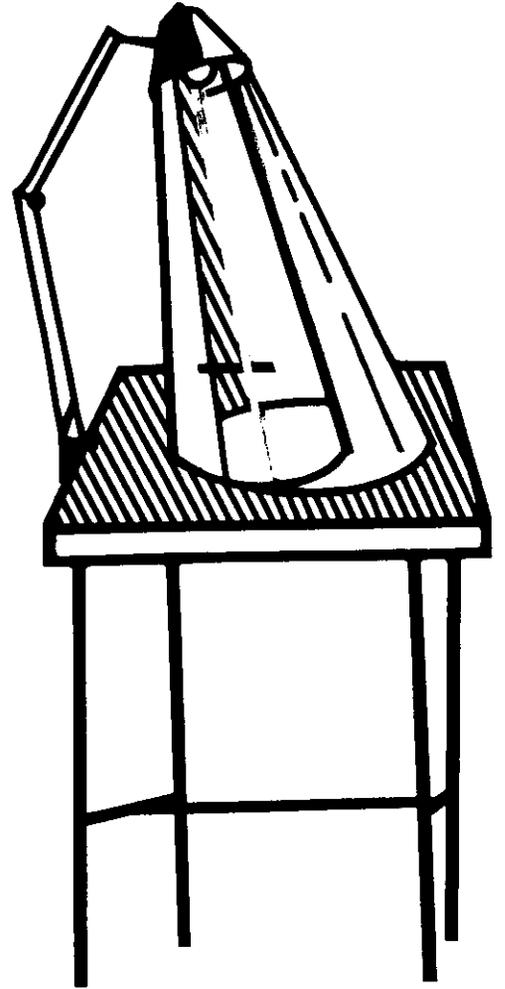


4





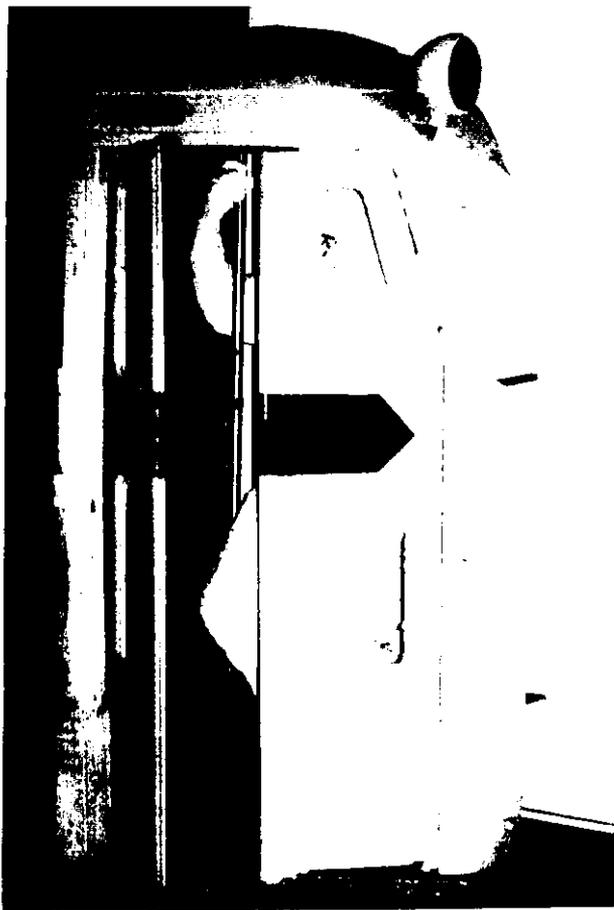
5



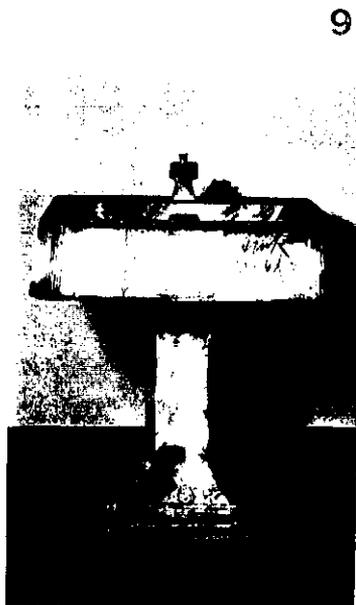
6



7



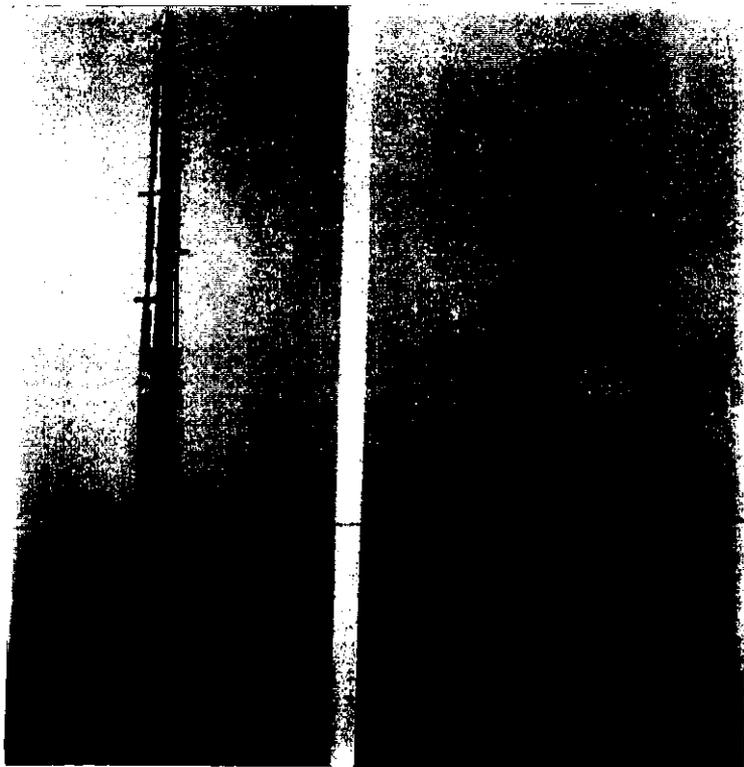
8



9

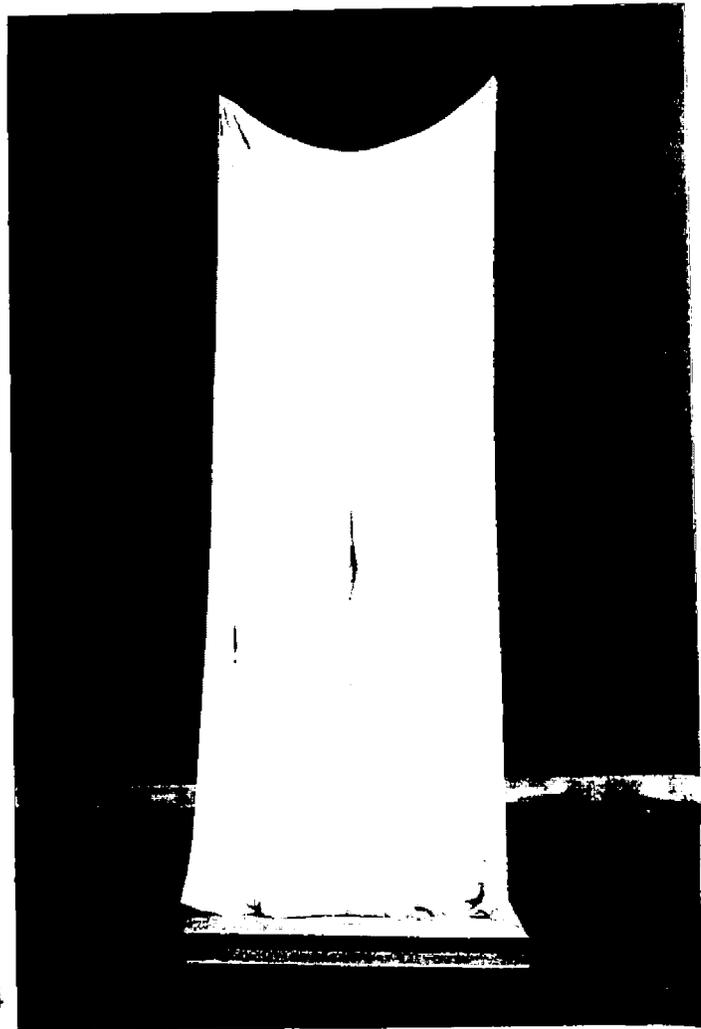


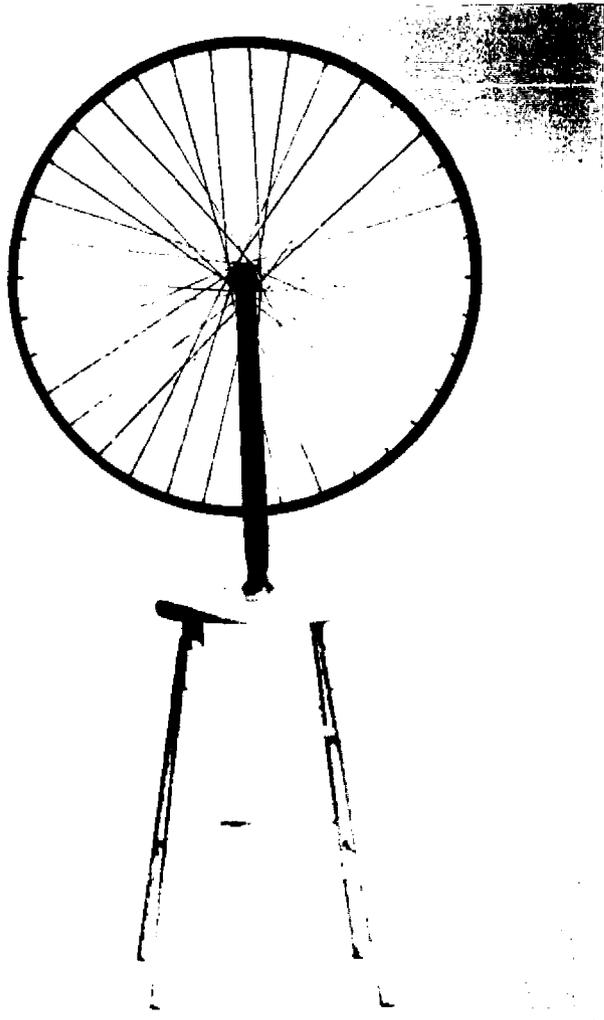
10



11

12

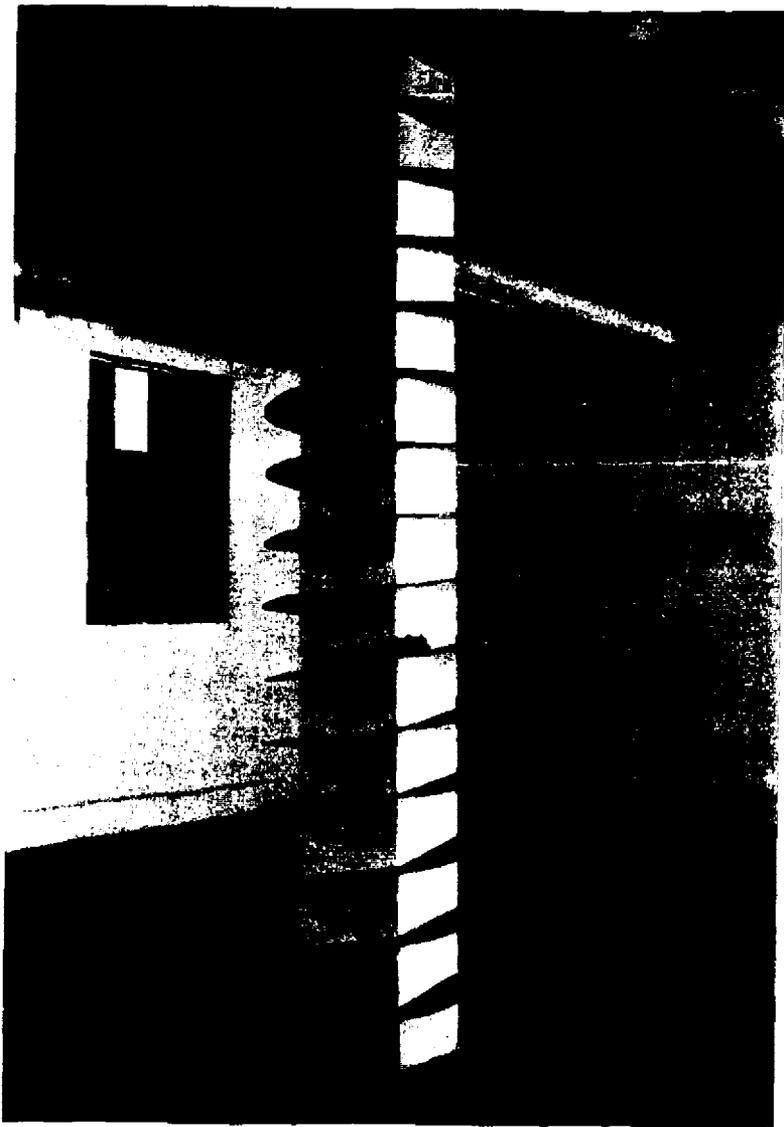




1



2



3

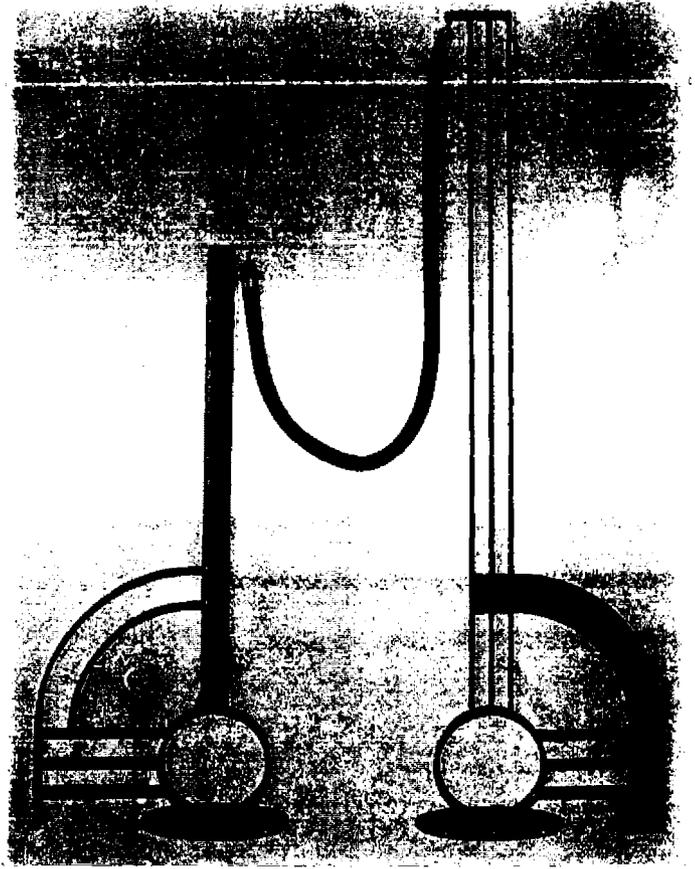
4



5



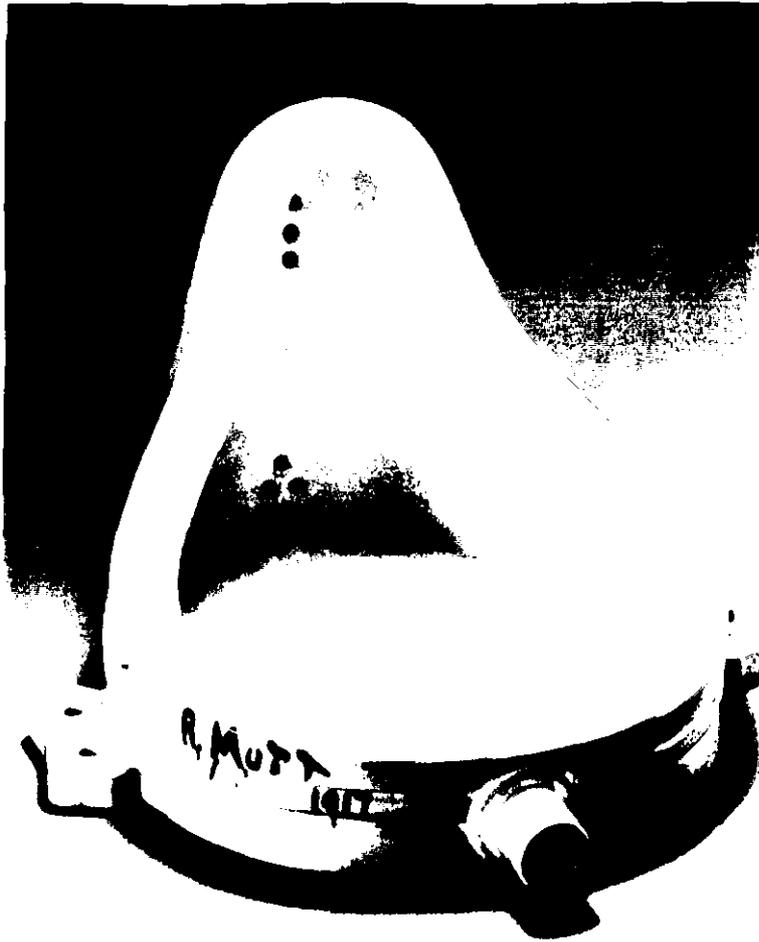
6



1



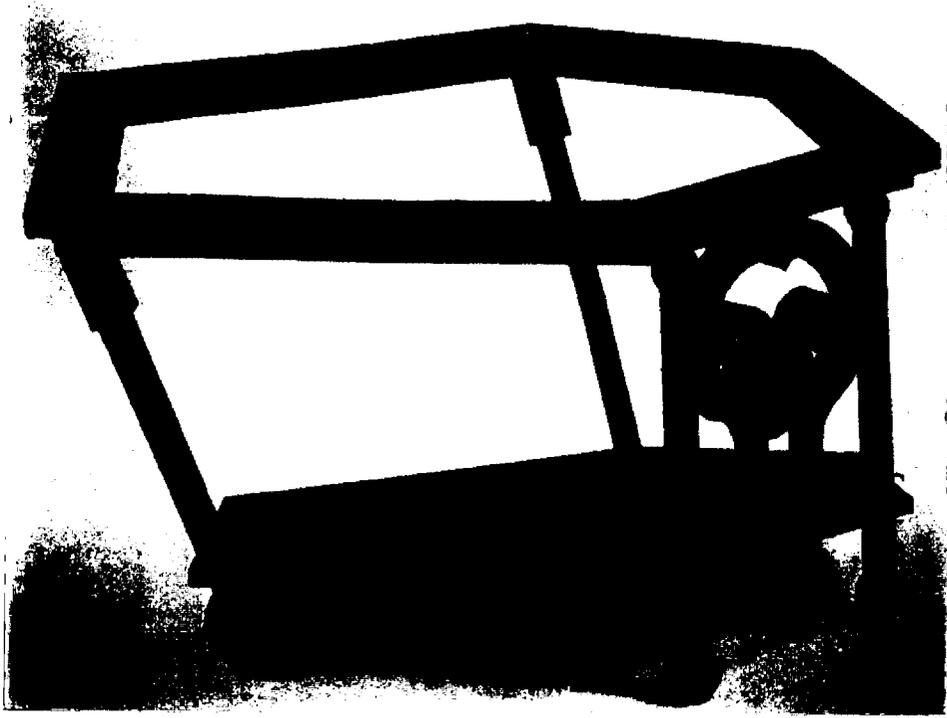
7



8



9



CONCLUSIÓN

Los acontecimientos no existen aislados, siempre forman parte de un flujo, siempre ligados; pero el puro flujo de acontecimientos no constituye la historia. Hay que dar a ese flujo una coherencia, por tanto la historia se produce como un concepto, como un significado. Esto nos lleva a pensar que esta tiene un sentido o mejor dicho varios sentidos que no convergen en un solo punto de vista. ¿Como entenderlo y lograr una conciencia de ello?

La historia no puede limitarse al estudio y análisis de los acontecimientos, se debe tratar de deducir hechos a un nivel más profundo, a los que podemos nombrar estructuras. Una estructura es fundamentalmente una coherencia de relaciones, un entramado de elementos en el cual la transformación de uno solo de esos elementos provoca tarde o temprano la transformación del conjunto. Esta idea de conjunto solo puede ser concebida si entendemos al tiempo como una multiplicidad y no como una estructura lineal, que nos alejaría de la estructura conceptual que se pretende.

Dentro de esta visión de lo histórico, podríamos decir que cada especialidad cuenta con una estructura histórica particular. Para un productor es importante desarrollar una visión de la historia de su área de trabajo, que más que apoyar la especialización en lo histórico, pretendería aclarar el desarrollo y estado actual de la plástica como fenómeno de producción. Si se entiende que, lo que se tiene por memoria colectiva (historia) es la suma de hechos y conceptos propuestos por diversas personalidades que, responden con su actitud a un momento o situación específica, se podría ver con claridad que lo que está en la base de la construcción histórica es un concepto que hace particular un tipo o manera de entender un fenómeno, en este caso, el escultórico a través de sus productos, y que puede enfocarse como la historia de lo espacial o de lo formal, de lo material o lo conceptual, de lo sensorial, sensitivo o mental de lo escultórico.

Dentro de la disciplina escultórica se ha presenciado, durante el presente siglo, una transformación radical que nos lleva a una obligada revisión de estas transformaciones "formales" (llamamos forma a aquello que es una imagen o concepto expresivo). Podríamos globalizar lo escultórico como un fenómeno que nos lleva de la materialidad de la escultura a su materialización y posteriormente a su desmaterialización, para ubicarnos actualmente en un campo sin límites definidos. Lo cual nos llevaría a reflexionar sobre lo objetual de la escultura o el objeto como escultura, la instalación, la acción, lo transitable o lo transitorio, la pertinencia de estas clasificaciones, o en ocasiones la falta de léxico o simplemente la búsqueda de las manifestaciones en el espacio real que olvidan los límites o pierden la necesidad de definirlos. Todas estas son transformaciones por las cuales se antoja difícil de abordar el fenómeno de lo escultórico por su diversidad de imágenes, materiales, formatos y conceptos, lo que podría llevarnos a una historia de cada una de estas características.

Esto resulta emocionante si lo que se pretende es sentar las bases de un criterio de investigación que logre visualizar a la escultura como un campo de posibilidades de desarrollo para lograr utilizar la historia no como una reunión de datos o una ubicación de márgenes lo cual solo nos conduce a una visión lineal o evolutiva del tiempo, visión que solo promueve la idea de lo novedoso sin trasfondo real sino, como una realidad viva y con posibilidades de cambio. No podemos cambiar lo que hizo Rodín, ni se pretende, pero a partir del entendimiento de su proceso creativo, podemos modificar nuestra sensorialidad y mente. Lo que el hizo solo es importante para él, lo que nosotros hagamos será solo importante para nosotros.

Si el arte se muestra, lo que podemos aprender es que es posible proponer. ¿Qué se transforma en esta historia de la producción escultórica, lo imaginativo, lo simbólico o lo posible?

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

ÍNDICE DE OBRAS

EL VOLUMEN

- 1 Hersua "AVE DOS" 1970
- 2 Anthony Caro "HONDONADA DE PINOS" 1983
- 3 Isamu Noguchi "GREGORY" 1946
- 4 Barbara Hepworth "EINZELNE FORM" 1937
- 5 Fritz Wotruba "HEAD" 1962
- 6 Georges Vantongerloo "CONSTRUCTION IN SPHERE" 1965
- 7 Auguste Rodin "EL PENSADOR" 1880
- 8 Barbara Hepworth "CURVED FORM, WABE II" 1959
- 9 Jaques Lipchitz "ARLEQUÍN WITH ACCORDION" 1918
- 10 Henry Moore "RECLINING FIGURE II" 1960
- 11 Henry Moore "LOCKING PIECE" 1962
- 12 Eduardo Chillida "DREAM ANVIL" 1953-58
- 13 Anish Kapoor "MOTHER AS A MOUNTAIN" 1985
- 14 Umberto Boccioni "UNIQUE FORMS IN THE CONTINUITY OF SPACE" 1913
- 15 Richard Deacon "FALDA" 1989
- 16 Barbara Hepworth "TWO FIGURES" 1948
- 17 Constantin Brancusi "ROOSTER" 1924

EL ESPACIO

- 1 Antoine Pevsner "MUNDO" 1947
- 2 Anthony Caro "NORTE PROFUNDO" 1970
- 3 Antony Caro "TRÉBOL" 1968
- 4 Richard Serra "SIN TITULO" 1987
- 5 Linchtenstein "INTERIOR" 1996
- 6 Jorge de Oteiza "METAPHYSISCHER KASTEN" 1958
- 7 Mathias Goeritz "TORRES ESTRELLA" maqueta 1963-70
- 8 Mathias Goeritz "TORRES" variante de "OSA MAYOR" 1963-70
- 9 Robert Jacobsen "GRAPHISMUS IN EISEN" 1951
- 10 Richard Serra "CLARA-CLARA" 1983
- 11 Michel Heizer "THE CITY COMPLEX ONE" 1972-74
- 12 Constantin Brancusi "LA COLUMNA SIN FIN" 1937

LO VERTICAL

- 1 Mathias Goeritz "TORRES DE SATÉLITE" 1957-58
- 2 Auguste Rodin "IRIS, LA MENSAJERA DE LOS DIOSES" 1906
- 3 Alberto Giacometti "EXHIBITION" Zurich 1962-63
- 4 Alberto Giacometti "WOMAN IN CHARIOT" 1950
- 5 Richard Serra "SIGHT POINT" 1971-75
- 6 Constantin Brancusi "VOGEL IM RAUM" 1940-41
- 7 Agustín Ibarrola "EL BOSQUE" 1991-92
- 8 Julio González "BAILARINA CON MARGARITA" 1937
- 9 Christo "PACKED BUILDING" proyecto times square N.Y. 1968
- 10 Mathias Goeritz "TORRES EN MEDIO CIRCULO" maqueta 1967
- 11 Mathias Goeritz "TORRES CÓNICAS" maqueta 1970
- 12 Constantin Brancusi "STUDI" 1940
- 13 Auguste Rodin "LAS TRES SOMBRAS" 1880
- 14 Auguste Rodin "LAS TRES FAUNAS" 1884
- 15 Isamu Noguchi "MORTALITY" 1959

LO HORIZONTAL

- 1 Agustín Ibarrola "EL BOSQUE" 1991-92
- 2 Agustín Ibarrola "EL BOSQUE" 1991-92
- 3 Christo "VALLA CONTINUA" condados Sonoma y Marin, California 1972
- 4 Toshiharu Miki "PROCESSION" 1980
- 5 Richard Serra "PLUMB RUN: EQUAL ELEVATIONS" 1983
- 6 Robert Smithson "SPIRAL JETTI" Great salt lake, Utha 1970
- 7 Agustín Ibarrola "EL BOSQUE" 1991-92
- 8 Agustín Ibarrola "EL BOSQUE" 1991-92
- 9 Michel Heizer "DOUBLE NEGATIVE" 1973
- 10 Richard Long "CAMINATA" 1977
- 11 Joseph Beuys "I LIKE AMERICA AND AMERICA LIKES ME" 1974

LA MATERIALIDAD

- 1 German Cueto "LA TEHUANA" 1949
- 2 Alef Lechner "MODIFICACIÓN DEL CUBO" 1993
- 3 Pablo Picasso "FRAU" 1930
- 4 Joseph Beuys "SCHENEEFALL" 1965
- 5 Constantin Brancusi "DANAIDE" 1910-13
- 6 Christo "SUELO Y ESCALERAS CUBIERTAS CON TEJIDO" Galeria Joan prats, Barcelona. 1977
- 7 Eduardo Chillida "YUNQUE DE LOS SUEÑOS" 1954-58
- 8 Joseph Beuys "BETT" 1963-64
- 9 Lazlo-Moholy Nagy "DEPPELTE WINDUNG" 1946
- 10 Jannis Kounellis "FIRE" 1990
- 11 Pablo Picasso "CABEZA DE HOMBRE" 1930
- 12 Auguste Rodin "CAMILLE CLAUDEL Y MANO DE PIERRE DE WISSAT" 1886
- 13 Eduardo Chillida "RELIEVE" 1951
- 14 Marcel Duchamp a) "HOJA DE VID HEMBRA" 1950 b) "objet-dard" 1951
- 15 David Smith "CUBO III" 1970
- 16 Fritz Wotruba "KNEELING FIGURE" 1960

LA DESMATERIALIZACIÓN

- 1 Antony Caro "INVERNADERO DE NARANJOS" 1969
- 2 Alexander Calder SIN TITULO 1934
- 3 Mathias Goeritz a) TORRES CON PUNTA DE PRISMA" 63-80 b) "TORRES ENEP ARAGÓN" 1982 c) SIN TITULO 1981 d) ESCULTURA URBANA" s.f.
- 4 Mathias Goeritz "TORRES ENEP ARAGÓN" 1982
- 5 Alexander Calder "SOL ROJO" 1971
- 6 Tony Smith "FREE RIDE" 1962
- 7 Hersua "VACIO INESPERADO" 1992
- 8 Hersua "IWONA" 1992
- 9 Hersua "LIMITE ESBOZADO" 1992
- 10 Hersua "VACIO TEJIDO" 1992
- 11 Linchtenstein "LAMPARA PARA GILMAN PAPERLO" maqueta 1977
- 12 Jorge de Oteiza "HOMENAJE A VELÁZQUEZ" 1958
- 13 Jean Dubuffet "TISH MIT ANTRAGEN, OBJEKTEN" 1968
- 14 Giacomo Balla "FUTURISTISCHE BLUME" 1917
- 15 Giacomo Balla "FUTURISTISCHE BLUME" 1918

LO OBJETUAL

- 1 Christo "EL REICHTAG EMPAQUETADO" proyecto para Berlin 1986 realizado en 1998
- 2 Antony Caro "PIEZA DE MESA XXII" 1967
- 3 Christo "MONUMENTO A LEONARDO EMPAQUETADO" piazza Scala Milán, 1970
- 4 George Segal "DINING ROOM TABLE" 1968
- 5 Pablo Picasso "BABOOM AND TOUNG" 1951
- 6 Linchtenstein "LAMP ON TABLE" 1977
- 7 Auguste Rodin "PEQUENA SIRENA" 1903
- 8 George Segal "MAN GETTING OFF A BUS" 1967
- 9 Claes Oldenburg "WASHSTAND-HARD MODEL" 1965
- 10 Claes Oldenburg "SOFT WASHTAND" 1965
- 11 Miquel Navarro "FLAUTA" 1997
- 12 Miquel Navarro "CIMA II" 1998
- 13 Shingji Karino "TO THE SKY" 1979
- 14 Hisao Yamagata "UNTAIR" 1979

EL OBJETO

- 1 Marcel Duchamp "ROUE DE BICYCLETTE" 1913
- 2 Marcel Duchamp "A BRUIT SECRET" 1916
- 3 Jannis Kounellis "SIN TITULO" 1984
- 4 Jannis Kounellis "SINTITULO" 1992
- 5 Linchtenstein "ESCULTURA EN CERÁMICA" 1965
- 6 Linchtenstein "ESCULTURA MODERNA CON CORDÓN DE TERCIOPELO" 1968
- 7 Linchtenstein "ESCULTURA EN CERÁMICA 8" 1965
- 8 Marcel Duchamp "FONTAINE" 1917
- 9 Jean Tinguely "LUDWIG WITTGENSTEIN, FILOSOFO" 1988
- 10 Patrick Villaire "MESA O DIALOGO CON LA MUERTE" 1994
- 11 José Abad "SILLA DE EGINA" 1987

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- Acha, Juan. **Critica del arte.** Trillas, México 1992
Hersúa, De la escultura transitable a la transitoria. Ed tec
- Albretch, Joan Hoachim. **Escultura en el SXX.** ed SXXI
- De Micheli, Mario. **Las vanguardias artísticas del SXX.** Alianza forma, Madrid 1979
- Fenton, Terry. **Anthony Caro.** Ediciones Poligrafa, Barcelona 1986
- Fernández Arenas, José (Coórd) **Arte efimero y espacio estético.** Anthropos, Barcelona 1988
- Foster, Hal (Ed) **La posmodernidad.** Kairos, México 1985
- Giedion, Sigfried. **El presente eterno, los comienzos del arte.** Alianza Forma, Madrid, 1981
- Hersúa, **El antiespacio.** UNAM, México 1991
- Hammacher, A.M. **The evolution of modern sculpture, tradition and innovation.** New York publishers. 1980
- Krauss, Rosaline E. **Richard Serra, Sculpture.** Japon 1986
- Langer, Susanne K. **Los problemas del arte, Diez conferencias magistrales**
Infinito, Buenos Aires 1957
Sentimiento y forma. UNAM. México 1967
- Pirson, Jean-Francois, **La estructura y el objeto.** Publicaciones Universitarias, Barcelona 1988
- Read, Herbert. **Imagen e idea, Escultura Moderna.** F.C.E. México 1979
- Sontag, Susan. **Contra la interpretación.** Alfaguara 1961
- Wittkower, Rudolf. **La escultura, procesos y principios.** Alianza editorial, Madrid, 1980