

00225  
9



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

"LA TIERRA Y EL OBJETO:  
EL ORGANISMO ESCULTÓRICO COMO  
AFIRMACIÓN DEL ENTORNO"

# T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADA EN ARTES VISUALES  
P R E S E N T A  
NADIA ISABEL GARRIDO ORTIGOSA

DIRECTORES DE TESIS:  
FRANCISCO QUESADA GARCÍA  
ROBERTO CAAMAÑO MARTÍNEZ

MEXICO, D.F.

2003



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

DEPTO. DE ASESORIA  
PARA LA TITULACIÓN  
ESCUELA NACIONAL  
DE ARTES PLÁSTICAS  
XOCHIMILCO



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.

**PAGINACION**

**DISCONTINUA**

A ti Miguel, por tu amorosa solidaridad y tus ganas de verme crecer.

A ti Mamá, por tu apoyo y tu fe en mi.

A mis hermanas y hermanos: Norma, Martha, Irma, Hugo, Chucho y Bere. A toda mi familia por su aliento y cariño.

A los Vassallo, por su desinteresada y amorosa ayuda: A ti Maddy, por tu paciencia y tu tiempo compartido. A ti Eufro, por tus flores que me abrieron los ojos. A ti Miguel, por tus ganas de vivir.

A ti Melannie, por tu entusiasmo para con mi trabajo.

A mi padre, dónde quiera que se encuentre.

A Angélica Inda, porque su vida fue un ejemplo que quedó grabado en mi corazón.

A todos aquellos pueblos y comunidades de los que aprendí que aún es posible vivir, sin disociar lo humano de lo natural.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Nadia Isabel  
García Cárdenas

FECHA: 13- Febrero - 2003

FIRMA: [Firma manuscrita]

## **INDICE**

**Introducción general. 1**

### **CAP. I DE LO NATURAL A LO HUMANO Y DE LO HUMANO A LO NATURAL: UNA DIALÉCTICA DE LA CREACIÓN.**

**Introducción. 3**

- Civilización: ¿ La adaptación al entorno o la adaptación del entorno ? 6
- Una reapropiación del entorno a partir de los materiales. 16
- De materia natural a material humano: la tierra. 19

### **CAP. II UNA RESIGNIFICACIÓN: PARTIENDO DE LO HUMANO PARA CUESTIONARLO.**

**Introducción. 22**

- Del objeto cotidiano al material primigenio. 23
- Lo natural modificando el carácter de lo humano. 25
- De la tierra a la expresividad. 29

### **CAP. III EL OBJETO PLÁSTICO**

**Introducción. 33**

- Objeto y realidad. 35
- Material y significación. 40
- Sobre la intimidad entre objeto y espectador. 43

**CONCLUSIONES. 48**

**ANEXOS. 50**

**BIBLIOGRAFÍA. 54**

## ***Introducción General***

En la región sur de Guatemala, muy cerca de la frontera con Belice, un hombre garífuna<sup>1</sup> muestra a tres mujeres indígenas k'ekchi's el modo de realizar un portador de semillas: toma la hoja de una palma, la corta por el tallo y comienza por entrelazar sus pequeñas hojas, construyendo una trama parecida a la del petate. Después de aproximadamente diez minutos, enseña la pieza terminada y yo atónita observo una forma perfectamente terminada. Un eje con una especie de recipientes cóncavos, uno sobre otro, para colocar ahí cualquier cosa de tamaño pequeño que se quisiese. Lo que esta ante mis ojos no es lo que comúnmente se llamaría en nuestra cultura un objeto, pero tampoco es ya esa planta de hace unos minutos. En esa nueva "cosa" se distingue la hoja de palma al mismo tiempo que su nueva forma. Me da la sensación de ser el sutil punto de equilibrio entre la condición humana y la primigenia expresión de la naturaleza.

Esta experiencia dejó marcada por completo mi percepción frente a los objetos que forman parte de nuestro cotidiano y frente a las formas y características físicas de las materias que conforman la geografía natural. Ya no me era posible ver una silla, una mesa, o una cama sin pensar en qué tan lejos estaban de las características originales de los materiales que les dieron vida, ¿qué tan lejos esta la puerta del árbol que le dio cuerpo? , ¿qué tanto se parece una cerámica al suelo natural del que una vez formó parte? o el bloque de cantera que había perdido su forma irregular y su textura agrietada. Todas parecen ser cosas distintas de las que en realidad son.

Después de esta abrupta ruptura en mi manera de resignificar mi entorno, mi inquietud creció hasta el punto de abocarme a la tarea de investigar si esta sutil expresión manifestada en el portasemillas, estaba presente también en otros lugares y en otras épocas. Encontré infinidad de casos en lo poco que pude recopilar, uno de ellos es el que presento en el primer capítulo de esta investigación, el cual me pareció contener ejemplos físicos y visuales muy claros sobre esta percepción particular.

---

<sup>1</sup> El pueblo Garífuna se distribuye territorialmente en la actualidad en las costas orientales de Centroamérica, desde Belice hasta Costa Rica, incluyendo Guatemala, Honduras y Nicaragua. Este pueblo surge de la fusión de los llamados negros cimarrones e indígenas caribes que arribaron a costas centroamericanas deportados después de haber sido derrotados por el ejército inglés en la isla de San Vicente. Este pueblo tiene raíces africanas y americanas, étnica y culturalmente.

Su estudio me llevó a considerar un aspecto del cual en un principio era consciente, pero del que no pensaba que tuviera una relación tan estrecha con mis motivaciones: es el hecho de que esta sutil expresión creativa, de la que hablo, tiene que ver con un modo de concebir la realidad que hoy esta ya casi perdido, debido a la gradual e histórica disociación hombre-naturaleza. Por ello consideré importante abordar en esta investigación el problema del proceso de percepción de un objeto industrializado y el de otro más parecido al portasemillas garífuna.

La raíz que da cuerpo a la presente investigación surge de la confrontación entre estos dos modos de resignificar la realidad a través de los materiales. Me inclino más por esa expresión creativa cercana al carácter de lo natural que por la producción industrial de artefactos funcionales. Estoy convencida de que la industrialización y explotación desmedida de nuestro entorno llevará únicamente al colapso de la vida en vez de a su creciente desarrollo. Por lo tanto, considero necesario manifestar una reflexión en torno a ese problema desde mi labor plástica.

Ante todo, la plástica es expresión y resignificación ¿dónde podemos ponerla en práctica, sino es desde y hacia nuestra cotidianidad?. Por tanto pretendo que el presente escrito sea también una crítica consciente de nuestra realidad, ya que *arte y realidad deben retroalimentarse*.<sup>2</sup> En este sentido pienso que la plástica debe ser una labor interdisciplinaria, que nutra sus fuentes en otros campos de conocimiento y en la propia sociedad por lo que sus resultados no deben ser solo producto de una problemática aislada. En esta investigación intento hacer un sencillo ejercicio de esta naturaleza, tomando como referencias bibliográficas y de campo, además de las propias de nuestra disciplina, otras provenientes de la arqueología, la antropología y la historia, así como también de la experiencia ante mi propia sensibilidad.

En este trabajo intento profundizar en la problematización propia de mi labor de exploración plástico-expresiva y generar resultados materiales congruentes con mis propias expectativas.

---

<sup>2</sup> Ver Marchan Fiz, Simon. Del Arte Objetual al Arte del Concepto (1960-1974). Epilogo sobre la sensibilidad postmoderna. Antología de escritos y manifiestos. Akal Ediciones. 7ma. edición. Madrid, 1997. Págs. 161-162.

" Nada más corriente que los objetos. Pero en cuanto intentamos aplicarles una definición universal, tropezamos con extrañas resistencias. Podemos tomar la de dar este nombre a los productos del artefacto; pero en muchos pueblos, la frontera entre lo natural y lo artificial es incierta."

Henri Van Lier<sup>3</sup>

## CAPÍTULO I

### **DE LO NATURAL A LO HUMANO Y DE LO HUMANO A LO NATURAL. UNA DIALÉCTICA DE LA CREACIÓN.**

#### *Introducción*

Este primer capítulo es un acercamiento a mi trabajo desde sus motivaciones primarias. En él abordaré mi hipótesis, tomando como ejemplo los restos materiales del desarrollo cultural de un grupo humano, que como tantos otros, guiado por su sensibilidad estética creó obras que se encuentran en el linde entre el entorno natural y la actividad humana; me refiero al pueblo Anasazi:

Como datos generales se puede decir que con la palabra Anasazi se denomina al grupo de pueblos que vivió en lo que ahora es el suroeste de los Estados Unidos y que comprende los estados de nuevo México, Arizona y partes de Utah y Colorado. Esta es una región destacada por sus abruptas cadenas montañosas de material rocoso. La cultura Anasazi se originó como grupo diferenciado hace aproximadamente 2000 años y creció hasta convertirse en la mayor de todas las culturas de oasisamérica, la región menos estéril del área conocida como aridoamérica.

La relación del pueblo Anasazi con ese entorno geográfico generó resultados materiales muy peculiares que, afortunadamente se conservan *in situ* hasta nuestros días. Los albores de su desarrollo han sido documentados por los arqueólogos y datan de hace aproximadamente dos mil años (entre el 400 A.C. y el 1600 D.C.). Este fue un grupo sedentario que vivía de la horticultura y cuya base alimenticia eran el maíz, el frijol y la calabaza. El algodón, el telar, el regadío, el arco y la flecha, las conchas marinas como adorno, los cascabeles de cobre, etc.

<sup>3</sup> Van Lier, Henry. et. al. Los Objetos. Ed. Tiempo Contemporáneo. 2da. edición. Argentina. 1974 .Pág. 129.



eran parte de su cotidianeidad; estos elementos les llegaron del México central, occidental y septentrional, regiones con las que mantenían relaciones comerciales y probablemente de otro tipo y en donde sus textiles eran altamente valorados.

Hay muchos miles de yacimientos arqueológicos anasazi, que van desde campamentos que pueden haber sido usados por una sola persona y una sola noche hasta comunidades de adobe y piedra con cientos de aposentos que estuvieron ocupados continuamente durante siglos.

Aparte de las características arquitectónicas, los objetos de estos lugares que han llegado ha conocerse están generalmente hechos de piedra, barro, concha o hueso. Dónde la combinación de aridez y hábito cultural lo ha permitido han llegado hasta la actualidad materiales fibrosos y perecederos, como tejidos, cordería, cestería, madera, cuero, etc.<sup>4</sup>

Creo prudente arrancar la investigación con este ejemplo, porque fue justamente a partir de él que comencé a identificar con mayor claridad mis inquietudes plásticas alrededor de las materias naturales y los procesos de creación y producción de objetos en las sociedades preindustriales<sup>5</sup>. Aquí quiero señalar la importancia que han tenido las fuentes de información documental y de campo que se relacionan con la arqueología y la antropología, que me aportaron datos muy significativos los cuales me permitieron darle palabras a mis motivaciones, así como también, ubicarlas dentro de un contexto más específico. Aunque está claro que nuestra labor es la estrictamente plástica, mis planteamientos tienen que ver con la resignificación de la realidad, partiendo de los materiales naturales y los objetos funcionales. Por tanto, se relacionan necesariamente con otros campos de estudio de las ciencias y las humanidades.

Con este acercamiento quiero explorar la posibilidad de que la actividad humana tiene también la capacidad de transformar sus productos (objetos) en una extensión de la naturaleza y no únicamente en una oposición a ésta, tal y como ocurre en las sociedades modernas, regidas por los cánones del sistema de producción de la cultura occidental.

---

<sup>4</sup> Ver Brody, Jerry J. La Civilización de los Antiguos Indios Pueblo, Los Anasazi. Ed. Lunberg. Madrid. 1990. Págs. 13-45 y 76-176.

<sup>5</sup> Aquí me refiero a aquellos sistemas de organización y de creación de objetos con un sentido distinto y anterior al de la producción en serie de objetos funcionales (como el Anasazi). El término *industrial* denomina a toda aquella aplicación del trabajo humano a la transformación de primeras materias hasta hacerlas útiles para la satisfacción de necesidades. En este sentido estoy consciente de que esas sociedades a las que me refiero, si tenían un sistema de producción de objetos, por tanto una especie de industria, sin embargo los resultados materiales de muchas de ellas, eran muy distintos a los que pueblan el mundo de los objetos de la era moderna. Ambas (las sociedades preindustriales y las posteriores, hasta nuestros días) desarrollaron efectivamente la aplicación del trabajo humano a la transformación de materias primas pero en direcciones muy distintas, que son evidentes en los objetos resultantes. Por tanto hago uso restringido de este término para referirme únicamente a ese punto de ruptura entre un modo de producción y otro.

Esta primera parte de mi investigación es también, un acercamiento al proceso de resignificación que hago de las materias que constituyen el entorno natural, en especial de la tierra, mi vehículo de expresión plástica. En aquella también tengo la intención de responder a estas interrogantes: ¿en qué momento una materia natural es absorbida por la actividad humana dándole otro carácter? Y ¿cómo ocurre ese proceso en el que la tierra pasa de ser parte del entorno a ser objeto?.

Me parece importante este primer acercamiento al contexto general de mi propuesta, ya que, aunque no se aborda en él de primer momento, el asunto meramente plástico, nos permitirá ubicar la problemática fundamental de la que emanan mis inquietudes.

### ***¿La adaptación al entorno o la adaptación del entorno?***

Una de las principales consecuencias del desarrollo material y cultural de la humanidad, desde que esta se volvió sedentaria, ha sido la transformación del entorno físico.

*"La cultura es el conjunto de conceptos y símbolos con que se describe y explica la realidad natural y social... e incluye los efectos que ejerce sobre esta realidad la permanente actividad y explicación. Es al mismo tiempo la realidad humana y su descripción que en un proceso permanente de cambio se condicionan mutuamente."*<sup>6</sup>

Esta definición de cultura, desde el punto de vista antropológico, sirve para reafirmar esta idea. En efecto el devenir cultural de la humanidad ha ido de la mano con la modificación que esta realiza de su entorno: montañas, ríos, cañones, planicies, bosques, etc. El aspecto de estos espacios ha ido perdiendo su carácter original y como consecuencia de nuestra actividad, algunos han desaparecido por completo.

La interacción del género humano con su entorno ha pasado de ser una relación simbiótica, un proceso bidireccional, a uno dirigido únicamente hacia lo humano. El diálogo con los espacios naturales ha quedado roto y como consecuencia los productos humanos (edificios, automóviles, muebles etc.) han sustituido a las cosas naturales (árboles, montañas, ríos, etc.). *"Se trata de una catástrofe que se manifiesta en el mundo de un modo contundente, violento, cruel, pero que tiene su origen en un desastre, tal vez, mucho más grave: una pérdida del centro."*<sup>7</sup>

El sentido de supervivencia humana en el planeta se ha dado, no en base a la capacidad de adaptación al ambiente, sino a la capacidad por adaptarlo a

---

<sup>6</sup> Rulphin Alvarado, Walburga. El Tzolkin. Reflexiones en torno a la cosmovisión. Editorial CEDIM. Guatemala. 1995. Págs. 17-22.

<sup>7</sup> Blanco, Alberto. Siete Escultores. La Jornada. México, 30 de Mayo del 2000.

Este autor plantea la pérdida del centro como causa de la catástrofe ecológica que ha generado la civilización en el planeta. Hace este comentario en el contexto de la exposición de escultura Primavera 2000, refiriéndose al trabajo de varios escultores que abordan esta temática en sus obras. Esta idea de la pérdida del centro, está relacionada, seguramente, con lo que plantea el propio Mircea Eliade, quien habla de la existencia de estos centros en la cosmovisión de diversas culturas de la antigüedad. Eliade dice que se trata de un espacio no profano, de una especie de geografía sagrada, cuyas referencias tangibles están inmersas en la realidad de los sitios sagrados, tales como los árboles, montañas, ríos, etc. En su planteamiento destaca el hecho de que en nuestros días existen aún reminiscencias de ese sentimiento metafísico, que denomina el *simbolismo del centro*. (Ver Eliade, Mircea Imágenes y Símbolos. Ed. Taurus. 3ª edición. México, 1980. Págs. 44-50).

sus necesidades. Tornando los espacios primigenios (entorno natural) en espacios y objetos funcionales. Las piedras se tornan bloques de construcción, los árboles tablas o muebles, la tierra se vuelve adobe o cerámica. El grado de especialización y de sofisticación lleva cada vez más a un alejamiento del estado original de las cosas. La materia natural es extraída de su sitio, procesada y utilizada para generar nuevos significados en un contexto desvinculado de su propia naturaleza.

En dicho contexto existen obras materiales producidas por el género humano cuyo sentido y manufactura borran la huella de los referentes naturales, engrosando así el antropocentrismo y generando un sentido de lo cotidiano que se aleja de la condición propia de la montaña, el árbol o el río.

Sin embargo, existen grupos humanos que han desarrollado su actividad en la frontera misma del entorno natural y el hábitat humano, transformando los productos materiales de su actividad en una extensión de la naturaleza y no, como ha sucedido y sucede en muchos casos, en un desplazamiento de ésta, hasta el punto de aniquilar su entorno. Cuando hablo de productos materiales me refiero a la generalidad de objetos manipulables y monumentales, producidos por la humanidad los cuales sirven como mediadores entre las situaciones y los actos<sup>8</sup>, y que son, a su vez parte del desarrollo de su permanente actividad, tales como una mesa, un asiento, una puerta, un recipiente, una habitación, un muro, etc. Estos objetos como testimonio de la existencia de una sociedad, por un lado nos revelan la función que efectúan en el contexto al que pertenecen, y por el otro, nos comunican un poco de la idea a partir de la cual fueron concebidos. En este sentido los objetos de otras épocas nos pueden ayudar a entender también la relación que los individuos que los crearon tenían con el entorno en el que se desarrollaban<sup>9</sup>. Por tanto proporcionan datos acerca de la relación que el género humano ha establecido con la superficie del planeta a lo largo de su historia.

Una forma concreta (los objetos son formas concretas) puede ser inventada, repetida y modificada, convirtiéndose en elemento de una serie o ciclo que se puede considerar como un proceso histórico singular formado por

---

<sup>8</sup> Moles define así a los objetos que son resultado de la actividad social permanente. Ver Moles, Abraham. Teoría de los Objetos. Ed. Gustavo Gilli. Barcelona. 1974. Tomo IV. Págs. 19-33.

<sup>9</sup> Al plantear el objeto como mediador social, Moles habla de un paso progresivo del objeto función al objeto comunicación. Ver Moles, Abraham. Op. cit.

muchos procesos históricos<sup>10</sup>. De modo que aquí analizaré brevemente uno de estos procesos, el de la cultura Anasazi. Si bien el asunto sobre el que ahora me interesa disertar no responde precisamente a los patrones comunes de esta cultura, el ejemplo que veremos si nos muestra su capacidad de adaptar su modo de vida y sus productos al entorno físico original de su región. El aspecto fundamental que voy a tratar en este apartado se relaciona con la sensibilidad estética que llevó a los Anasazi a involucrarse en un proceso simbiótico con su entorno físico y que resultó en determinados productos materiales, los cuales responden a la actividad humana sin desligarse de la condición propia de la geografía natural en la que se hallan.

Este caso nos servirá para comprender con mayor claridad el problema que planteo en mi propuesta plástica.

Para que las sociedades en permanente movilidad puedan interactuar con el entorno (ambiente natural o geografía física de la superficie de nuestro planeta como planicies, montañas, cañones, etc.) es necesaria, una adaptación biológica y psíquica de los individuos al entorno o que éste sea modificado por aquellos. Para llegar a cualquiera de ambas es preciso realizar un proceso. Una experimentación con la materia que compone el entorno, que lleve a la destrucción de su estado original o a la comprensión de su carácter primigenio. Esta segunda posibilidad apunta a la integración de la actividad humana al entorno natural, sin modificarlo hasta el punto de que pierda su condición original en el ambiente y alterar su orden sistémico original. Con esto me refiero a que todos los elementos que componen el entorno físico, el ambiente natural, son resultado de un proceso primigenio, que esta mas allá de la actividad humana, y cumplen con su propia función en un orden natural. El hecho de que estos elementos sean desplazados de su sitio y modificados en su composición y apariencia originales genera significantes distintos a los que tenían anteriormente y en ocasiones opuestos al sentido real que estos elementos o esta materia representan en su propio sistema físico-geográfico. Por ejemplo, la piedra es resultado de un fenómeno geológico y la tierra resulta también de una movilidad permanente, inherente a los fenómenos naturales. La utilidad que vemos en ambas, ya sea para producir, construir o transformarlas en objetos responde a una índole distinta de la que las originó. Por lo que pasan de cumplir una función objetiva en su propio orden sistémico a cumplir otra en un contexto arbitrario. Al ser intervenido y modificado por la actividad

---

<sup>10</sup> Ver Brody, Jerry J. Op. cit. Pág. 9.

humana, el elemento natural se convierte en parte de esa realidad, en producto de una idea, en vehículo de un proceso distinto al que le dio origen como materia natural.

Valdría la pena preguntarse si este modo de resignificar la realidad es el mejor camino para interactuar propositivamente con el entorno. El desarrollo material de las culturas<sup>11</sup> ha sido el campo de experimentación para responder a esta pregunta. La cultura Anasazi refleja una manera peculiar de responder consciente o inconscientemente a esta interrogante humana, manera que es evidente en sus manifestaciones arquitectónicas y artísticas.

Al analizar el problema de lo estético Juan Acha plantea dos manifestaciones de este fenómeno: la estética impuesta por una filosofía anacrónica que navega con la bandera de la cultura hegemónica, la cual determina los patrones artísticos occidentales y otra estética, que responde a la sensibilidad humana del gusto y que determina la mayor parte de nuestras actividades, a la que Acha denomina la estética cotidiana<sup>12</sup>. Esta sensibilidad estética se genera a partir de dos características intrínsecas del ser humano: la percepción (como el accionar conjunto de un fenómeno natural-biológico) y lo cultural (como todo comportamiento no biológico). Al observar algunas de las expresiones culturales de los Anasazi concretadas en sus productos cotidianos (objetos de uso y habitaciones) es posible vislumbrar un proceso sensible-cognitivo que involucra a los componentes del entorno con la misma prioridad que a las necesidades de desarrollo material. El resultado de este proceso son formas-objetos que expresan el equilibrio entre nuestra actividad (como especie) y la de la fenomenología natural. Son expresiones cuya intervención no les ha restado su carácter<sup>13</sup> expresivo original a los materiales. Por lo que puedo afirmar que la sensibilidad de quienes realizaron estas obras se encontraba al momento de hacerlas en ese punto intermedio entre su percepción biológica y la conceptual. Sensibilidad que responde a una estética de lo cotidiano cuyos diseños consideran a nuestra especie como parte misma del entorno.

Para aterrizar esta idea vayamos a los ejemplos concretos, estos están ligados al denominador común del material. En ellos, el factor que determino su creación se relaciona con el carácter y ubicación del material en que fueron

<sup>11</sup> Hablo de cultura, entendida como todo comportamiento humano no determinado por lo biológico.

<sup>12</sup> Ver Acha, Juan. La Estética Cotidiana. Excélsior. México, 4 de julio de 1991.

<sup>13</sup> Utilizo el término carácter en su acepción más original, como modo de ser peculiar y privativo de cada cosa, como su estilo y forma propia.

realizados, en este caso: la roca. Es importante señalar que digo *en que fueron* y no *con que fueron* realizados, debido a que esta idea es significativa a la hora de querer comprender en qué consiste este proceso.

Estos objetos, productos humanos o huellas de la actividad humana se encuentran literalmente plasmados en la roca. Fueron concebidos a partir de la corporalidad y morfología de una montaña rocosa<sup>14</sup> o de una parte de esta. Cada una de estas obras humanas se encuentran en montañas distintas, pero el concepto estético (consciente o inconsciente) bajo el que fueron concebidas es el mismo. Hablo de objetos funcionales en la actividad humana que sin embargo siguen perteneciendo al ámbito de lo natural. Estos están tallados en la roca de la montaña pero forman parte de la cultura cotidiana de quienes los crearon. Aquí es importante señalar que estos objetos no fueron construidos, ya que esta idea implica el acto de fabricar, de erigir, cosa que esta ausente en estas obras, que más que ser artificios autónomos son adaptaciones parciales de un elemento natural inorgánico (la roca); en ellos lo funcional y lo natural convergen sin que uno aniquile al otro.

Aunque los restos físicos de los Anasazi a este respecto son numerosos, tomaremos solo tres. Estos objetos in situ se concibieron para el uso humano sin ser desprendidos de su contexto original. El primero es un grupo de tres metates<sup>15</sup> tallados en el suelo de la montaña rocosa, que fue tomada en cuenta al momento de generar estos objetos, pues no fue transformada del todo para volverla funcional. Si los objetos son realmente -como plantea Moles- mediadores entre las situaciones y los actos, podríamos decir que aquí se pueden identificar fácilmente los factores que llevan a la aparición del intermediario: realizar una actividad humana específica (la molienda de granos) en un espacio específico (la morfología de una montaña rocosa). Este intermediario es un puente entre la actividad humana y la sensibilidad primigenia del individuo.

Estos tres metates tallados en la roca representan, además de objetos funcionales, un gusto creativo que tiende a la integración de la actividad humana con el entorno físico inmediato. Esto demuestra que es posible lograr una expresión concreta humana sin restarle su significado original al entorno y

---

<sup>14</sup> Las estructuras prehispánicas de Malinalco son en sus resultados, parecidas a las tallas Anasazi, sin embargo, ello no significa que la intencionalidad al crearlas haya sido la misma. A pesar de que ambas obras son producto del desarrollo material de sociedades prehispánicas americanas con semejanzas culturales, manifiestan los matices inherentes a su peculiar relación con el entorno.

<sup>15</sup> Son parte de una habitación comunal tallada en la roca. Se encuentran en Mesa Verde, California.

los materiales que lo componen. Al conservar casi por completo su estado original, estas intervenciones dejan vislumbrar de modo muy sutil, una continuidad entre el antes y el después de la actividad humana, en ellas la masa rocosa sigue siendo tal cual y en su mismo sitio; sin embargo lleva impresa la huella de esa intencionalidad que el individuo talló en su superficie.

Esta sutileza a la que me refiero, es tal vez más evidente en el segundo ejemplo, un grupo de cuencos para moler<sup>16</sup>, los cuales están casi insinuados sobre la superficie de un gran pliegue de roca y cuya forma y dimensiones dieron, seguramente, la idea para realizarlos. Las características de este cuerpo de roca le generaron a quien las talló, una nueva significación, que tiende sin embargo a conservarlas, haciendo así evidente su origen al mismo tiempo que su uso.

Por último revisemos un grupo de habitaciones tallado en la ladera de una montaña rocosa. Estos espacios y *cosas*<sup>17</sup> funcionales fueron adaptados a las características de escarpadas superficies pétreas que a primera vista parecieran no haber sido tocadas. Las oquedades de estas monumentales rocas fueron aprovechadas para dar lugar a dichas habitaciones, cuyos muros son los muros de la montaña y cuyo piso es el suelo de la misma. Otras veces, el cuerpo rocoso sirvió como base para realizar extensiones dando lugar a nuevas formas, que difieren poco, o casi nada, de las que la propia naturaleza imprimió en la superficie de estas montañas.

Encontrar la causa por la que este grupo de individuos eligió ese peculiar modo de interactuar con el entorno, corresponde al campo estricto de la investigación arqueológica y otros estudios colindantes como la historia y la antropología. Lo que me interesa, es resaltar desde el campo de lo plástico, la forma en que lo hicieron y los resultados materiales a los que llegaron. En este sentido, mi intención al retomar estos ejemplos es revalorar ese gusto creativo que llevó a la recreación simbiótica del entorno y los materiales naturales que lo componen, para darle así a dichos ejemplos una resignificación más precisa desde lo escultórico.

---

<sup>16</sup> Estos cuencos de moler sirvieron para triturar maíz. Se encuentran en la Zona Arqueológica de Betatakin y fueron elaborados alrededor del año 1275.

<sup>17</sup> Con el término *cosas* nos referimos a esa clase de objetos que no se desprenden por completo del entorno natural que los originó, pero que como tales han sido incluidos en el contexto de la actividad humana, por lo que no tienen una identidad humana o natural del todo. Los llamamos *cosas* para no confundirlos con un objeto funcional-cotidiano actual como lo sería una llanta o un zapato.



Existen otros grupos alrededor del mundo y a lo largo de la historia que han seguido también este proceso de extender su sensibilidad creativa al ambiente, respetando en la medida de lo posible, sus características intrínsecas y su función en el orden natural de las cosas. El pueblo Anasazi, por tanto, no es el único grupo en cuyas expresiones materiales lo humano y lo natural convergen.<sup>18</sup>

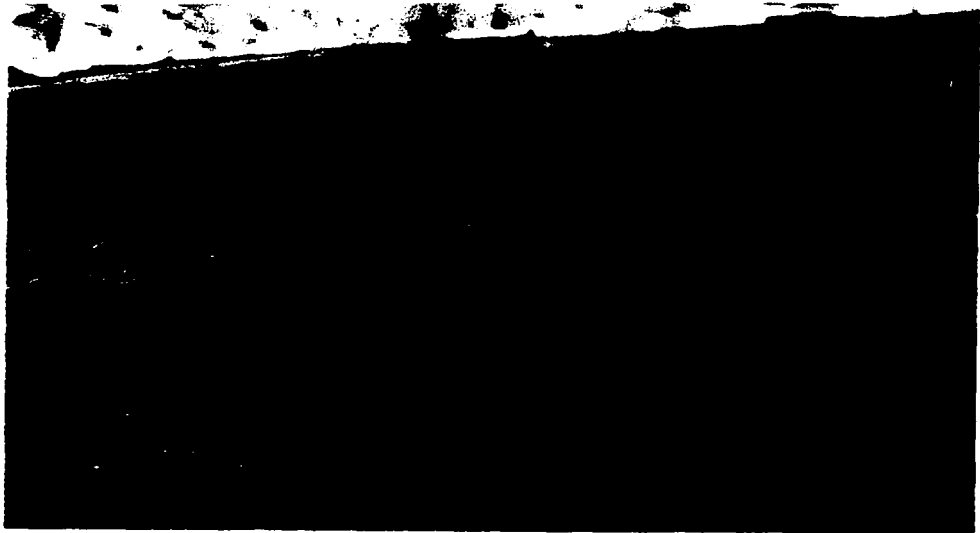
---

<sup>18</sup> Un ejemplo de esto son los cráteres artificiales realizados en la superficie del suelo desértico realizado por las tribus Maimatas del Sahara o las construcciones de los Dogónes de Mali, cuyas características imitan en gran medida las formas de las pequeñas montañas circundantes y que están constituidas únicamente de la propia tierra del sitio, las piedras talladas en las riberas del río Níger que continúan siendo parte del paisaje y que son obra del pueblo Secoy o incluso algunos santuarios celtas cuyas características tienden en gran medida a integrarse con el entorno más que a anularlo.



Habitación comunal para la molienda del maíz con metates y manos. Mesa Verde, California. Cultura Anasazi.

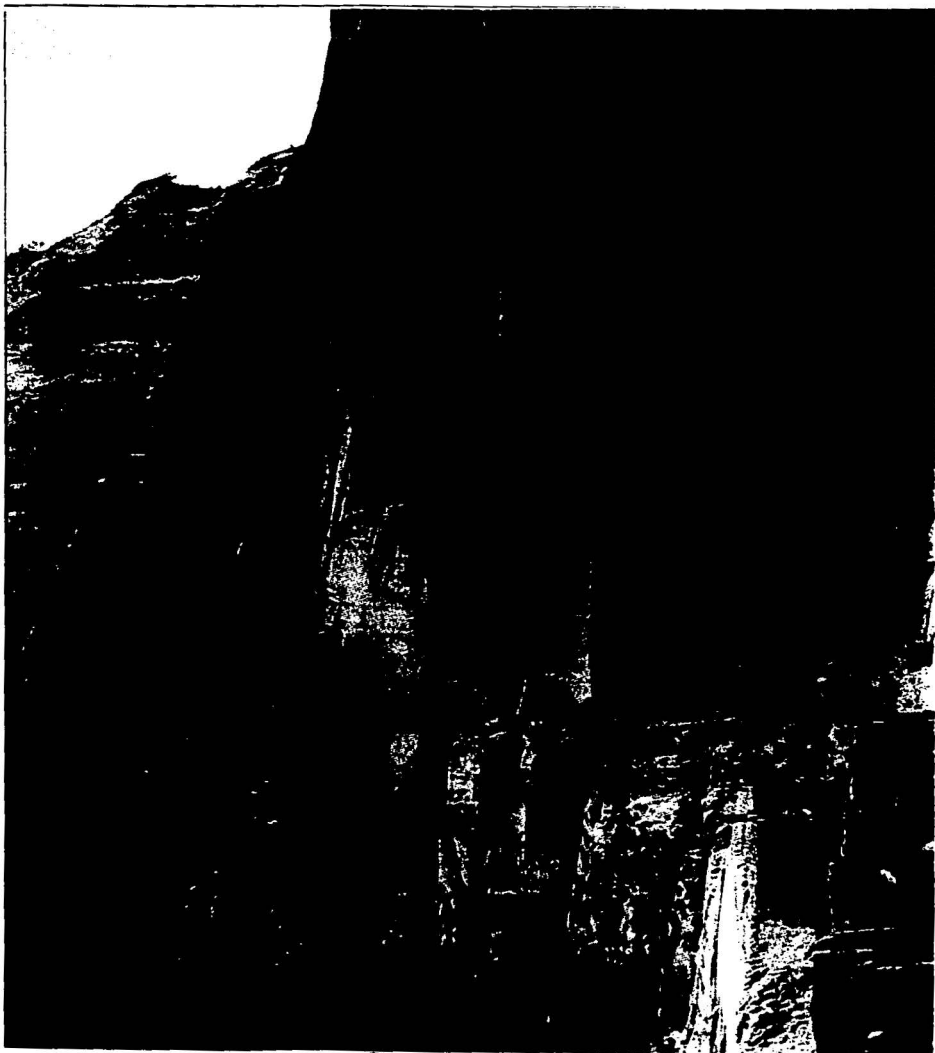
TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Cuencos de molienda para triturar maíz. Zona Arqueológica de Betatakin, Arizona.  
1275 D.C. Cultura Anasazi.

Página siguiente: Conjunto habitacional de Betatakin, en el macizo rocoso de Kayenta,  
Arizona.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

### ***Una reapropiación del entorno a partir de los materiales.***

La cultura material<sup>19</sup> es el resultado tangible del proceso de resignificación que el ser humano realiza permanentemente de la realidad que lo circunda.

En este proceso, la valoración que la mente inventiva hace de la materia que constituye esta realidad concreta es fundamental en el desarrollo de dicha resignificación. Me refiero a las materias de origen natural orgánicas, inorgánicas y manipulables que integran el ambiente físico de nuestro planeta: rocas, árboles, tierra, etc; la valoración que el individuo efectúa de éstas como materia prima de su propia inventiva, es lo que posteriormente dará cuerpo y forma a la cultura material. Es decir que, estas materias orgánicas e inorgánicas pasan, de ser parte de la naturaleza a ser parte del mundo humano de los objetos. Pasan de su estado original a uno con nuevos valores asignados. La roca es sacada de la montaña para convertirse en base de una columna o cualquier otra cosa, según el carácter funcional de su materia. El árbol es arrancado de su sitio para convertirlo en una mesa: la materia es descontextualizada y replanteada en su función intrínseca. Aquí es innegable la presencia de un proceso bilateral, por un lado con un sentido inmaterial o cognitivo y por el otro material o de experimentación técnica. El primero tiene que ver con el sentido de lo real y consiste en la valoración que el individuo realiza de su entorno a partir de su cultura, su experiencia y sus expectativas es decir con el *qué* y el segundo tiene que ver con el *cómo*, con los productos que generan esa valoración y con la manera de generarlos. Esto se traduce en una diferenciación y clasificación de la realidad a través de los objetos.<sup>20</sup>

Dicho proceso nos lleva del punto en el que las cosas permanecen en su estado natural, al punto en el que se oponen a ese estado inicial, volviéndose una mutación de sí mismas. Es decir, el momento en el que los materiales se tornan objetos.

¿Cómo ocurre este cambio de materia natural a forma funcional? Y ¿Qué alteración sufre el material cuando esto sucede?

<sup>19</sup> Una de las tareas más arduas para la arqueología es la interpretación de esta cultura material en términos humanos. La interpretación de una cosmogonía a través de sus restos. Colin y Bahn definen a todos esos vestigios con el término genérico de *cultura material*. Ver Renfrew, Colin y Paul Bahn. *La Naturaleza y los Propósitos de la Arqueología. Teoría, Métodos y Prácticas*. Ed. Akal. 1993. Págs. 9-17.

<sup>20</sup> Esta reflexión que se realiza en torno al proceso de creación de la escultura es también aplicable al proceso humano de creación no plástica. Ver Quesada, Francisco. *Condiciones de Sistematización de lo plástico-escultórico*. México, 2001. Material para el Taller Seminario en Escultura. Lic. A. V. ENAP- UNAM.

El más profundo y complejo sentido de supervivencia del género humano se basa en su capacidad de controlar su entorno material. Su naturaleza cambiante lo inclina a generar movilidad también en su entorno inmediato, lo que origina modificaciones materiales permanentes o temporales que producen, a su vez, modificaciones en el aspecto del entorno; lo que altera también su significado. Este proceso de cambio reside en dos cosas: en la fuerza de la idea y en la fuerza del material.

Tomando como ejemplo, de modo escueto, las piezas de arcilla no cocida de las épocas neolíticas, podemos hablar de un fenómeno en el que las características del material generaron en el individuo una idea, e inversamente, que la idea llevó al individuo a fijarse en las características singulares del material. Aquí, lo que me interesa es lo que sucede con el material y no el objeto resultante; lo fundamental es que ocurre un cambio de significado. Esta materia orgánica (arcilla) deja de ser tal para convertirse en algo nuevo: objeto, artificio o creación. Por consiguiente, en su nuevo estado objetual, este material no va a generar el mismo sentimiento ni la misma idea que si estuviera en su estado bruto, pues su expresividad original ha quedado alterada. No es lo mismo un montón de tierra que un bloque de adobe hecho de ese montón de tierra, pues en el segundo la expresividad del material ha quedado trastocada por la forma. ¿Qué tipo de expresividad posee una materia inanimada, un material en bruto como la tierra? Probablemente, debido a su naturaleza cambiante no posea rasgos expresivos definidos, pero si genera asociaciones que le otorgan una potencialidad expresiva. Estas asociaciones tienen que ver tanto con la experiencia sensible, como con la cultura. En el plano de lo sensible, un material en bruto, como la arcilla o la tierra, nos remiten a un orden que está más allá de lo humano (la fenomenología natural), pero con el que compartimos a través del propio material el mundo concreto. Este material no es un producto humano, sin embargo, se vincula con nuestra esfera por medio de su funcionalidad (su utilidad) y de su corporeidad (es suelo de cultivo, material para construir estancias o modelar formas, etc.). Esta relación con el material revela nuestro vínculo con él a un nivel subjetivo.<sup>21</sup>

De esta valoración subjetiva se desprende el hecho que, de ser un integrante del entorno, pase a ser un material de uso para la actividad humana. Su rasgo expresivo se traduce al plano humano en un significante predeterminado. Le asignamos un valor definido asociado a la función que va a

<sup>21</sup> Sánchez Vázquez plantea al analizar el subjetivismo estético que "La clave de la explicación del valor está en el interés del sujeto (por el objeto) y no en las cualidades del objeto". En este caso, nuestro *objeto* es el material tierra. Ver Sánchez Vázquez, Adolfo. Invitación a la Estética. Ed. Grijalbo. México, 1992. Págs. 156-157.

realizar. La expresividad del material se vuelve únicamente representación de la forma: Así que lo que es manifiesto en los objetos, generalmente, no es lo que el material representa en su nueva condición. Leemos la forma del objeto que nos indica una función, pero no el rasgo característico propio del material que lo constituye, pues queda supeditado a ella. El objeto industrial de uso diario tiende a diluirse como presencia matérica y a confundirse con su función. Su lógica consiste en aumentar su utilidad en proporción directa a la disminución de su materialidad. *"Su ser es su significado y su significado es ser útil."*<sup>22</sup> El sistema de producción imperante pondera al objeto utilitario sobre otro más cercano al portasemillas garífuna, del que ya hablamos en la introducción de este trabajo y que podemos denominar como objeto unitario, en el que material y forma pueden ser uno en su significado más profundo, haciendo coincidir el carácter intrínseco del material y la forma que éste integra, sin tener que ser forzado por complejos procesos industriales.

Este utilitarismo, determina el modo en que son valorados y procesados los materiales del entorno. La actividad humana, sobre todo en la era moderna e influenciada por la cultura hegemónica,<sup>23</sup> ha demostrado que su prioridad es objetivizar el entorno;<sup>24</sup> es la producción indiscriminada de formas funcionales. El cómo se construyen esas formas es lo que hace la diferencia entre la manera de resignificar la realidad bajo los cánones del modernismo occidental<sup>25</sup> y la otra posibilidad más cercana a los ejemplos que expuse al principio (cultura Anasazi). La primera es una reapropiación divergente y dirigida hacia lo humano y la otra es una resignificación convergente entre la actividad humana y la permanencia de lo natural.

---

<sup>22</sup> Paz, Octavio. México en la Obra de Octavio Paz. Fondo de Cultura Económica. México. 1987. Vol. III, Los Privilegios de la Vista. Pág. 209.

Octavio Paz habla del ideal estético a que tienden, el arte, el objeto industrial y la artesanía, cada uno con su propia lógica operatoria. La diferencia básica que plantea entre un objeto de uso industrial y una artesanía es la invisibilidad: los objetos funcionales son tanto más hermosos cuanto menos visibles. En cambio la artesanía nos entra por los sentidos; en ella se quebranta continuamente el principio de la utilidad.

Esta definición de ambos a partir del culto a la utilidad me confirma la idea de que la coherencia del objeto industrial de uso diario radica en que su sentido se manifiesta no como una presencia sino como una función.

<sup>23</sup> Con este concepto me refiero a los cánones de la cultura occidental que han determinado los modos en que los grupos humanos deben relacionarse con su entorno y que están guiados por un materialismo funcional y totalmente asimbiótico.

<sup>24</sup> Tucker plantea que *"El hombre moderno objetiviza la evolución del entorno... se vuelve parte del mundo junto con los artefactos cotidianos."* Ver Tucker, William. Un Ensayo Sobre Escultura. Ed. Thames and Hudson Ltd. Londres. 1988. Págs. 145-159. ( Traducción fragmentada al español por Roberto Caamaño Mtz.)

<sup>25</sup> Sánchez Vázquez habla de dos rasgos constantes del subjetivismo presentes en las diferentes teorías estéticas del siglo XX: negación de las cualidades objetivas y absolutización del papel del sujeto. Ver Sánchez Vázquez, Adolfo. Op. cit. Págs. 156-158.

## ***De materia natural a material humano: la tierra***

Según el diccionario Larousse Ilustrado la palabra *tierra* designa a toda una serie de conceptos y expresiones (18 aproximadamente) relacionados entre sí. Me centraré en dos de ellos: *Parte sólida de la superficie de nuestro planeta que ocupa una cuarta parte de ésta y materia desmenuzable que constituye el suelo natural*. Aunque éstas definiciones de *tierra* son totalmente objetivas, se pueden desprender de ellas una infinidad de valoraciones subjetivas. Para entender como es que se realiza el paso gradual de materia natural a material humano, profundizaré en dos: movilidad y expresividad.

Movilidad significa capacidad de tener movimiento. Sin embargo, el movimiento del que hablaré no es producto de una autonomía biológica, ni me refiero a la movilidad de un cuerpo animado, sino al carácter cambiante de un cuerpo inanimado. La tierra manifiesta a través de sus múltiples aspectos y formas dicho carácter. Esta materia natural adquiere diversas consistencias, colores y texturas (húmeda, oscura, dura, suave, reseca, aguada, pesada, liviana, erosionada, lisa, grumosa, polvosa, fría, rasposa, blanda, etc.) las cuales son resultado de diversos factores ambientales como el viento, la temperatura, la presión, la humedad y la presencia de elementos orgánicos o minerales. No obstante, por encima de estas cualidades está siempre presente su capacidad de desintegración: esta materia al desintegrarse y aglutinarse genera movilidad, la que a su vez produce formas. Pasa de lo llano al abultamiento, y del abultamiento de nuevo a lo llano. En el camino entre un punto y otro aparecen montañas, cerros o pendientes con una infinidad de características morfológicas, según las condiciones de cada lugar.

Este fenómeno de *autoformación* nos revela además de las cualidades físicas de la tierra su cercanía con la idea de lo transitorio, su carácter pasajero, su paso de una manifestación a otra. El material se transforma y tal estado cambiante le niega a la tierra un carácter de permanencia, de estabilidad. Tal capacidad de transformación es lo que caracteriza a la fenomenología de lo natural: fenómenos ambientales, el entorno físico y las diversas materias que lo componen. En el caso específico de la tierra, llamo a este estado su *rasgo característico*, al que entiendo como la cualidad o cualidades que posee un material o cuerpo para generar determinada apariencia y no necesariamente el resultado de la acción de esas cualidades. Por tanto, su expresividad radica, no solo en las características morfológicas de éste



cuerpo, sino también y principalmente en la característica procesual que generó esa morfología. Al analizar la materia -ya sea como material u objeto- desde esta perspectiva, tocamos más allá de su apariencia externa, su naturaleza interior, vinculándonos además de con su imagen y corporalidad, con su carácter.

Este involucramiento con la naturaleza procesual de la tierra (su inestabilidad) es un factor determinante en la resignificación que el individuo ha entablado históricamente con este material<sup>26</sup>. Desde su acercamiento intuitivo en el contexto de lo natural, hasta su manipulación consciente en el contexto humano. Es probable, que la sensibilidad estética del individuo se haya fijado de inicio, en las cualidades que determinan ese estado cambiante de la tierra, es decir, en su capacidad de desintegrarse y aglutinarse con toda naturalidad y facilidad, llevándolo a revalorar a esta materia como posible material de uso para la actividad humana. De hecho, es posible que, a un nivel estructural, este individuo realizara -consciente o inconscientemente- una transmutación estética, al llevar el material del contexto natural, en estado inestable, al contexto humano y en un nuevo estado caracterizado por la estabilidad. Aquí ocurriría un cambio de lenguaje, en el que la tierra pasa de ser manifestación de un proceso, a expresión parcial de este mismo. La apropiación de este material por el quehacer humano es la estabilización de su movilidad, el paso de lo efímero a lo permanente. El intento por atrapar lo temporal y transformarlo en *atemporal*. Lo que es movimiento en el material se vuelve inmovilidad en el objeto y congela esa cualidad matérica (el rasgo característico) en la forma.

Al ser "*absorbido*" lo natural por lo humano a través del objeto y como consecuencia de la manipulación del material, el rasgo expresivo, se vuelve una predeterminación: su existencia se torna funcional y por tanto su uso

---

<sup>26</sup> Este involucramiento del individuo con las cualidades de la materia tierra, es extensivo obviamente, a otros materiales como la piedra o la madera, no solo desde una intencionalidad plástica sino también desde lo funcional. Rudolph Wittkower plantea, al analizar el proceso escultórico de la humanidad, que "*los escultores del pasado se sirvieron prácticamente de todos los materiales que se prestaban a recibir una forma en tres dimensiones, de tal manera que incluso la arena, el cristal, el cristal de roca o las conchas de moluscos tienen lugar en la historia de la escultura.*" En efecto todos los materiales procedentes de la naturaleza fueron en su momento objeto de experimentaciones técnicas y de desarrollo material de diversas culturas, no solo en el ámbito de la práctica artística, sino también en el de los objetos cotidianos. En este sentido, mi interés por la tierra viene no solo de sus cualidades plásticas sino también de sus cualidades significativas, las cuales están asociadas a ese estado primigenio de los materiales. A diferencia de Wittkower, hablaré en todo caso, de la madera como cuerpo del árbol y de la piedra como parte de una montaña, tomando en cuenta los significantes de este hecho concreto y no únicamente los de fungir como material útil a la labor técnica del escultor. Ver Wittkower, Rudolph. *La Escultura, Procesos y Principios*. Ed. Gustavo Gilli. 4ª edición. México. 1984. Pág. 14.

intencionado lo que desliga casi por completo al material tierra de sus rasgos característicos originales, que son supeditados a la forma en el momento de convertirse en objeto. Es el paso del *suelo natural y desmenuzable* a la cerámica con forma y tamaño definidos o al bloque de adobe,<sup>27</sup> por citar dos ejemplos.

Las cualidades matéricas de la tierra son forzadas en el proceso técnico (cernir; humedecer, amasar, modelar, cocer, pulir, etc.). Este proceso de sofisticación sustituye al proceso natural, generando, por lo tanto, resultados totalmente distintos.

La pérdida del rasgo característico que la tierra tiene en su estado y contexto originales, al convertirse en objeto, en forma, es el punto de partida para plantear mi proceso plástico a través de la resignificación de ese carácter expresivo en el contexto de los objetos humanos y de lo cotidiano.

---

<sup>27</sup> Tomo como ejemplo y referencia estos elementos por ser un prototipo claro del proceso al que me refiero, los que, además, nos remiten en gran medida a los contactos prehistóricos de la humanidad con este material. El pastillaje es también un ejemplo de este proceso, sin embargo no manifiesta, a mi parecer, de modo tan claro esa *objetivización* del material. Pues tiene que ver más con un proceso creativo (desde el punto de vista plástico) que con un proceso simbiótico y funcional entre el individuo y la materia que compone el entorno natural.

## **CAPÍTULO II**

### **UNA RESIGNIFICACIÓN: PARTIENDO DE LO HUMANO PARA CUESTIONARLO.**

#### ***Introducción***

En el capítulo anterior planteo cual es el origen de mi interés en los materiales naturales por un lado y por el otro en los objetos funcionales, el cual me llevó a la idea de que ambos son una recíproca oposición; pues considero que los objetos industriales de uso cotidiano, como productos del utilitarismo imperante en las sociedades "modernas", son un alejamiento de la condición original de los materiales naturales como parte del entorno.

Es importante abordar este asunto desde la condición del objeto ante el entorno y viceversa. Para responder ¿Qué tanto es un objeto funcional la oposición al carácter de una materia natural? Y en este contexto ¿Es posible, partiendo de la lógica propia del objeto, romper su coherencia e ir en sentido contrario para convertirlo en una afirmación del entorno?

Este cuestionamiento que parte y desemboca en el propio objeto, surge de una particular percepción acerca de su condición "ontológica", la que aquí intento confrontar con la concepción de dos autores: Henry Van Lier, desde la visión del estéta y Abraham Moles, desde el punto de vista semiótico. Aquél hace una revisión sobre la evolución histórica del objeto artístico a partir de su complejidad expresiva y este último trata de definir la lógica operatoria del objeto en sí. Este trabajo de investigación algunas veces se ha visto reforzado, y otras cuestionado por sus planteamientos, por lo que puedo afirmar que mi desarrollo ha sido profundamente enriquecido por ellos, lo que me permitió tener herramientas teóricas para aterrizar mi interés en problemáticas de expresión más precisas sobre este asunto.

Este segundo apartado es el punto intermedio del camino, el cual juega un papel fundamental en la estructura de mi discurso, ya que es el elemento que nos permitirá conectar el primer acercamiento a un problema específico, con los resultados de este ejercicio académico.

### ***Del objeto cotidiano al material primigenio***

*"Un raspador de sílex es un objeto, pero el sílex no lo es"*<sup>28</sup> Esta afirmación de Moles, al tratar de definir los objetos, plantea por un lado que el material es una estricta oposición a la forma. Por el otro, al definir al objeto como un elemento que se puede tomar y manipular, Moles lo está diferenciando del entorno natural. Este no puede ser manipulado más que a través de sus pequeñas partes: árboles, rocas, etc; es necesario descontextualizar sus componentes y transformarlos en objetos: tomar el árbol y convertirlo en silla, tomar la roca y volverla dintel.

El objeto en su calidad de elemento pasivo del espacio humano es subordinado a la voluntad del individuo. Su condición es, por tanto, contraria a la de la tierra en su estado y contexto originales. Aquel es producto de una intencionalidad determinada por la actividad humana y esta última es producto de sus propias cualidades intrínsecas.

Esa subordinación del objeto al carácter de lo humano lo convierte, por un lado, en una oposición al carácter de lo natural, por tanto del material y por el otro, en el puente entre un contexto y otro.

El raspador de sílex es un cuerpo cuya forma es predeterminada por una función y el sílex de este raspador es un material supeditado a esa forma funcional. Por tanto, forma y material no son lo mismo, aunque estén vinculados por medio del objeto. Esta disociación no se genera en el aspecto exterior sino en su naturaleza interior. La materia (en este caso la piedra) es en cierto modo autónoma, pero en el objeto queda supeditada a la forma que determina su uso. Para aclarar esto recurriré al propio Moles, que plantea la existencia de dos dimensiones ligadas a la descripción de los objetos u organismos unitarios: *la complejidad funcional y la complejidad estructural*.<sup>29</sup>

*La complejidad funcional se relaciona con las necesidades de los individuos, con el uso que la sociedad le atribuye a cada objeto.*

---

<sup>28</sup> Moles, Abraham. Teoría de los Objetos. Ed. Gustavo Gilli. Barcelona, 1974. Tomo IV. Págs. 19 – 33.

<sup>29</sup> Ver Moles, Abraham, Op. Cit. Pág. 33.

*La complejidad estructural* esta relacionada con el tipo y número de elementos que componen un objeto, desde los materiales hasta las formas que estos tienen.

Por ejemplo la complejidad funcional en una silla nos dice que está hecha para sentarse y su complejidad estructural que está fabricada de madera y que además tiene patas, respaldo, base, etc.

Ahora bien, Moles plantea al objeto como un organismo unitario; sin embargo al observar a estos objetos de uso cotidiano (desde una puerta hasta una herramienta, resultado de la producción industrial) es evidente que su complejidad estructural esta supeditada a la funcional.<sup>30</sup> Tomemos el caso de la ropa, la cual esta constituida de diversos materiales, que solos o mezclados producen diversas calidades en la apariencia y consistencia de las prendas de vestir; por ejemplo, al ver una camisa de algodón, sabemos de qué esta hecha, porque tenemos de antemano la información de cuál es el resultado textil de este material procesado o porque lleva casi siempre una etiqueta que indica que ha sido fabricada de dicho material; pero de no ser así, nos sería mucho más difícil saber que esta hecha de esta planta, pues la prenda no evidencia en su complejidad estructural que el origen de sus hilos es una planta de algodón y que ha pasado por un proceso industrial para llegar a ese resultado. Generalmente, en este tipo de objetos, nosotros vemos solo dicho resultado, pero no el origen de su materia prima.

Lo que me interesa es justamente hacer evidente esa complejidad estructural de los objetos, pero desde su condición de materia prima. Resaltando que están compuestos de determinados elementos y materiales, así como su condición anterior: su estado natural. Se trata, de acentuar la complejidad estructural de la complejidad estructural de los objetos. Es decir,

---

<sup>30</sup> Cabe aclarar que no estamos planteando que las sociedades, en general, no le hayan otorgado importancia estética al uso de los materiales en sus procesos de desarrollo cultural. Claro esta que existen disciplinas enteras dedicadas a la exploración y experimentación con materiales y que según los cánones culturales se les han atribuido mas valor a unos que otros. Para algunas sociedades el oro es un material valioso, pero esta valoración subjetiva está supeditada también, a determinadas formas establecidas por los usos, como la joyería, por ejemplo. Para otras sociedades, como la maya, la piedra verde ha sido la materia prima de creaciones artísticas. Está resignificación de los materiales esta dada en función de la carga simbólica que dicho material adquiere al formar parte del contexto humano y no en función del carácter original y la expresividad intrínseca de dicho material. Es obvio que no hablo de una valoración socio-económica de los materiales, dictada por los cánones culturales, sino de su resignificación como integrantes del entorno natural y como representantes de ese entorno en el contexto de la actividad humana.

remontarnos al origen de las materias que los componen. Sería imposible abarcar todos los objetos y materiales, por lo que me avocaré a reflexionar sobre la complejidad estructural de los objetos que pudieran estar ligados a su condición original con la tierra (como suelo natural desmenuzable) y cuya resignificación en el contexto de lo plástico nos aporte nuevos datos sobre su propia naturaleza y su carácter expresivo.

### *Lo natural modificando el carácter de lo humano.*

Para comenzar a hablar de este problema, debo reiterar, sobre la base de todo lo hasta aquí expuesto, que considero al objeto actual (me refiero a la generalidad de objetos industriales de uso diario<sup>31</sup>) como una modificación del rasgo original de los materiales naturales hasta el punto de convertirse en su oposición. Sin embargo, el asunto es mucho más complejo que esta afirmación. Para profundizar en él, recurriré al análisis que Van Lier hace acerca de los objetos:

Él plantea básicamente, la existencia de tres tipos de objetos a lo largo de la historia de la humanidad: *el objeto antiguo no occidental, el objeto antiguo occidental y el objeto contemporáneo*<sup>32</sup>. Esta clasificación que realiza, además de tomar en cuenta la aparición histórico-temporal de cada uno, responde a categorías axiomáticas muy precisas.

Al analizar *el objeto antiguo no occidental*<sup>33</sup>, de inicio, lo define así:

*"Lo que se impone de inmediato en los objetos antiguos no occidentales es su*

---

<sup>31</sup> Quiero dejar en claro que hablo de instrumentos serviciales sin una preocupación estética, cosa que no incluye a las artesanías, ya que además de no ser producidas industrialmente, una de sus principales características es justamente la de ser un arte funcional, pues responden a la lógica de un tiempo anterior a la separación entre lo útil y lo hermoso. Conservan esa unidad entre su hechura y su sentido, lo que se relaciona con el objeto unitario del que hablo. Y aunque pertenecen a otro ámbito reconozco que están, de algún modo, más cercanas al portasemillas garfuna que cualquier objeto industrial de uso diario. Hay que recordar que no criticamos la funcionalidad de estos objetos industriales, sino el modo en que estos han sido estructurados para alcanzar su utilidad, lo que implica una manipulación de los materiales naturales hasta obtener un producto artificial, alterando así el carácter original de aquéllos. En la clasificación que hace Van Lier sobre los objetos, las artesanías podrían formar parte de lo que él denomina *el objeto occidental no antiguo*.

<sup>32</sup> Ver Van Lier, Henry, et. al. Los Objetos, objeto y estética. Ed. Tiempo Contemporáneo. 2da. edición. Argentina, 1974. Págs. 129-153.

<sup>33</sup> Este autor es muy cuidadoso de no utilizar el término *primitivo* para referirse a este tipo de objetos. Es sabido que este término fue utilizado muchos años por la antropología para designar manifestaciones culturales que consideraba inferiores a la occidental. Estoy de acuerdo con Van Lier en este sentido, pues el hecho de que estos objetos presentes en la gran mayoría de las expresiones materiales de los pueblos de la antigüedad (sobre todo en África, Asia, y la América precolombina) sean de distinta naturaleza y hayan realizado una función diferente en las sociedades que los generaron, no significa que tengan un papel inferior al del objeto occidental y el contemporáneo. Podemos afirmar que simplemente fueron producto de un momento histórico en el que la disociación hombre-naturaleza no era aún parte de lo cotidiano.

materia... constituye el punto de partida de la empresa, y posee virtudes generadoras de la obra que parece, en primer lugar emanar de ella".<sup>34</sup> Esta descripción se parece mucho a los ejemplos tallados en la roca madre por los Anasazi. Relación que servirá para esclarecer más adelante el sentido preciso de esta intención plástica.

Por otro lado, Van Lier, al referirse al *objeto occidental antiguo* dice: "Esta vez la materia ya no propone un desbordamiento de fuerzas. En lugar de fuente es ahora receptáculo de las estructuras, a las que apenas permite encarnarse... No es pues extraño que lo primero que se impone en el *objeto antiguo occidental* sea su estructura constructiva".<sup>35</sup> Lo que pareciera ser un paso gradual en el alejamiento de la frontera entre lo natural y lo artificial. Si bien este supone ser el momento dialéctico anterior al objeto contemporáneo, el autor dice sobre este último: "En lugar de materias receptáculo y de formas sello, no hay más que niveles de estructuración. Motivo por el cual, el material (esa materia desmitificada) que no es artificial, tiende sin embargo a serlo, pues solo el artefacto le confiere la transparencia estructural".<sup>36</sup>

Este panorama que propone Van Lier sobre la evolución histórica del objeto parece bastante lógica a propósito de nuestro planteamiento. Es evidente que el paso gradual del objeto, de intermediario entre lo natural y lo artificial a imagen y cuerpo del artefacto, se realiza a través de la exclusión progresiva del carácter original de sus materiales, de su fase primigenia.

La condición operatoria del *objeto contemporáneo* se basa en la resistencia de la materia a las intenciones de la forma de habitarla y de la función de dominarla. Si el *objeto occidental antiguo* es una separación del fondo (el ambiente natural) y el *contemporáneo* una oposición de éste fondo, entonces, el *objeto antiguo no occidental* es, a parte de una extensión, una afirmación del ambiente natural. Es la materia que se impone a la forma y que evidencia su relación con el entorno.

Si en el *objeto contemporáneo* la materia se desvanece supeditándose a la estructura, en el *objeto antiguo no occidental* esta misma materia es la que predomina en el objeto y todo lo demás se supedita a ella. Es una expresión

---

<sup>34</sup> Van Lier, Henry. Op. Cit. Pág. 131.

<sup>35</sup> Van Lier, Henry. Op. Cit. Págs. 135 - 136.

<sup>36</sup> Van Lier, Henry. Op. Cit. Pág. 140.

matérica del mundo natural, que en vez de desprenderse afirma su unidad con él.

La operatividad del objeto moderno radica en su coherencia interna, la cual le genera una capacidad de instaurar un mundo en vez de reconocerse como parte del entorno del que emana, ¿Es posible romper esta coherencia? Si la parte sustancial de la desmaterialización del objeto radica en su empleo, entonces es posible, volviéndolo infuncional. Se trata de restarle su valor utilitario para sumarle un valor matérico. El mismo Van Lier nos confirma este hecho: *La lógica de los objetos nuevos consiste no en ser propiedad sino uso... Esto se debe a la cantidad de los objetos, pero también, y principalmente, a su calidad: a su carácter no sustancial, no casual, ni abstracto, ni concreto, sino operatorio, imponderable, que escapa al contacto táctil y a la dominación visual*<sup>37</sup>.

Es justamente a través de lo táctil que estos objetos pueden recuperar su necesario lugar en la frontera de lo natural y lo humano. Mi intención, más que generar esta recuperación, sacando a los objetos de uso de su contexto real para volverlos artificios inútiles, testigos de ese modo de producción utilitaria, es generar esta sensibilidad táctil perdida reproduciendo las formas-objetos modernas con materiales que no sean producto del artificio, que conserven esa unidad con el entorno natural. Esto significa generar un organismo que sea una materia natural con la forma de un objeto y no un objeto hecho de determinado material.

Ya que nuestra materia es la tierra -más adelante explicaré por qué- podemos pensar, por ejemplo, en la tierra con forma de balde y no en un balde hecho de tierra. En este sentido, me interesa ponderar la riqueza expresiva del objeto: la carga conceptual y la plasticidad del material que le dé forma y no su funcionalidad.

Cabe aclarar, en este sentido, que no estoy planteando al objeto funcional como obra de arte, sino que utilizo recursos artísticos, plásticos-escultóricos, para ser más específicos; los cuales nos remiten a dichos objetos y realizan además, una crítica sobre la naturaleza de los mismos. Estas significaciones y asociaciones sobre los objetos no van en el sentido de recuperar la apariencia formal del objeto industrial de uso cotidiano, sino, más bien, planteo una problemática epistemológica sobre la apropiación de la

---

<sup>37</sup> Van Lier, Henry. Op. Cit. Pág. 145.



realidad, desde la perspectiva del llamado *objeto no occidental antiguo* y su confrontación conceptual con el *objeto contemporáneo*.

Este discurso se construye con un objeto de arte pero alrededor de un objeto de uso. Pues, quiero que sea, ante todo, una crítica consciente de la realidad objetual, emanada del sistema de "desarrollo" que plantea la cultura hegemónica occidental. Ya que, como el mismo Marchán Fiz lo plantea, arte y realidad deben retroalimentarse: "*De cualquier modo la estética asume la función antropológica referida a un sistema de signos, de símbolos y acciones que poseen un potencial operatorio sobre la realidad*".<sup>38</sup>

Hasta aquí ha quedado claro que al construir un objeto es posible ir de lo natural al artificio humano, que el propio devenir operatorio del objeto ha provocado el desprendimiento de la materia del ambiente y la ha insertado en un nuevo medio artificial, caracterizado por un valor de uso. ¿Se puede ir entonces en sentido contrario y devolverle al objeto actual una cualidad que tuvo en el pasado,<sup>39</sup> en su condición de mediador entre las situaciones y los actos?

Evidentemente, desde nuestra labor no es posible alterar la función del objeto contemporáneo en el espacio social real, ni tampoco hacer que, de la noche a la mañana, las sociedades establezcan asociaciones con respecto a los objetos de su espacio circundante, distintas a las que establecen cotidianamente. Lo que sí es posible es cuestionar esta relación tanto con los objetos como con el entorno del que emanaron, y eso si podemos hacerlo por medio de la plástica en la que la tierra no se convierta en tabique solo porque queremos solidificar un mundo diferente al ya existente. Hablo de un proceso en el que las montañas no desaparezcan únicamente porque por ese lugar pasa el camino de la existencia material del género humano.

Con esto no pretendo descalificar a toda la generalidad de objetos producida por la cultura occidental a lo largo de siglos, sino únicamente cuestionar la relación destructiva en la que ha caído con el entorno natural en el afán de producir un mundo objetual cuyo sentido no es ya, ni siquiera recreativo, sino que responde más bien a factores funcionales y mercantiles

---

<sup>38</sup> Marchán Fiz, Simón. *Del Arte Objetual al Arte del Concepto (1960 – 1974)*. Epílogo sobre la sensibilidad postmoderna. Antología de escritos y manifiestos. Ed. Akal. 7ma. edición. Madrid, 1997. Pág. 161.

<sup>39</sup> Con esto no queremos decir que hoy no se conserven o se produzcan objetos, sean artísticos o no, que tengan la característica de denotar su relación intrínseca con el entorno natural. Sin embargo, es indudable que la cantidad de este tipo de objetos es escasa en nuestros días.

que están llevando al propio colapso de los pueblos y el planeta.

Es posible realizar dicho cuestionamiento, desde la labor plástica, partiendo de la sensibilidad estética que genera asociaciones diversas con respecto a un material: la tierra, como integrante y materia fundamental del entorno natural.

El *objeto contemporáneo* se caracteriza por la estructuración, y el objeto de esta propuesta plástica, confronta a la materia (tierra) con aquella y vuelve a las imágenes de los objetos formas infuncionales cargadas de significado. En este contexto, parte de su significación esta dada por lo táctil, gracias a la potencialidad expresiva del material. El *objeto contemporáneo* es un desafío al tiempo, una idea de permanencia; por tanto, el objeto que trato de construir, ahora sí, artístico, es una ruptura de esa solidez, una imagen que deja de ser permanente gracias a los rasgos característicos de la tierra, a su movilidad intrínseca, a su cambio de aspecto y de consistencia.

En esta obra plástica, el objeto no es ya una separación del entorno natural, sino de nuestro entorno artificial. Es, en el contexto actual, una reminiscencia de la sensibilidad simbiótica hombre-naturaleza que alguna vez fue generalizada y que hoy solo es posible observar en lugares y fenómenos culturales aislados.

### *De la tierra a la expresividad*

La palabra tierra nos remite a una diversidad de ideas, que tienen que ver tanto con sus características físicas como con determinadas apreciaciones: por un lado sus cualidades "plásticas" nos indican que es un polvo o materia desmenuzable, que al humedecerse se convierte en una masa y que al secar puede llegar a convertirse casi en una roca. Por otro lado las asociaciones cognoscitivas que establecemos con respecto a ella tienen que ver con nuestra idea de cual es su función en la naturaleza o para que nos puede ser útil. Ahora bien, lo que me interesa de este material son las asociaciones que puede generar al momento de dar cuerpo a una forma que normalmente estaría hecha de un material de otra índole. ¿Qué sucede cuando la tierra, sin dejar de ser lo que es, presenta una forma que normalmente no tendría? Y ¿Qué pasa cuando el objeto, sin dejar de tener la forma que normalmente tiene, se presenta de un material del que normalmente no estaría hecho?.

Al momento de encontrarse la forma del objeto de uso y la tierra como materia natural en el objeto artístico, se expresa, más que una forma o un material, una idea. Pero, ¿Es esta una idea plástica o sólo me valgo de recursos plásticos para manifestar una de otra índole?. Considero que lo es, pues esta idea plástica tiene que ver con el "desplazamiento de situaciones perceptuales de los espectadores"<sup>40</sup> más que con "la comprensión de la forma artística y el significado de la escultura"<sup>41</sup>. En efecto, en las piezas resultantes de esta propuesta plástica entran en juego situaciones perceptuales, que solo a través del espectador pueden ser desatadas, debido a que ante todo quieren significar una idea, más que expresar una forma. Esto tiene que ver, con las asociaciones que establecemos con el material tierra a nivel de la percepción y con las ideas que nos generan las formas a nivel de la experiencia.

Por ejemplo: Tomemos el caso de una tina: sabemos que este es un objeto de uso que sirve para bañarse, que se utiliza con agua y es posible entrar en él, por lo que debe tener tamaño y forma definidos (proporcionalmente relacionados con nuestra corporalidad); sabemos también que debido a su uso, la tina debe estar hecha de materiales impermeables, inoxidables y resistentes; como consecuencia de esto, las tinas, están generalmente, hechas de cerámica o metal. Esta es una asociación que el espectador establece guiado por la experiencia personal.

Por otro lado, la tierra nos puede remitir a sensaciones perceptuales que el espectador experimenta a través de su sensibilidad y que tienen que ver con sus características físicas (puede ser polvo, lodo o "piedra"), o con su posible significado, pero no con una forma o función definidas. Esto debido a que el material como tal, expresa su propia naturaleza y no un significante predeterminado. Al no ser objeto de ninguna alteración en su composición, expresa lo que solo él puede expresar, lo cual no sucede con el objeto tina, pues su materialidad si expresa una predeterminación a X función y por tanto determinadas formas y materiales. Es decir, sabemos que determinado material sirve para fabricar *tal o cual* cosa, que también esta destinado a

---

<sup>40</sup> Amor, Mónica (transcripción fragmentada). Una nota sobre la escultura de Richard Deacon. Compilación para el Seminario de Titulación en escultura. A.V. ENAP-UNAM. 2001.

Esta idea de la desestabilización del objeto escultórico me parece útil a la hora de definir la posible orientación estética de mi obra, tomando en cuenta que lo que determina la forma de mi propuesta parte de un análisis semiológico de los objetos de uso y los materiales que los constituyen, y no de una exploración de las formas artísticas de la escultura, más relacionada con la escultura moderna.

<sup>41</sup> Amor, Mónica. Op. Cit.

formas-objeto definidas porque sus características son útiles a la función de estas formas-objeto.

¿Qué sucede con la tierra? ¿Sus características físicas están predeterminadas a una forma-objeto?

No en su estado natural; generalmente en dicho estado no es apta para ser utilizada en la construcción de un objeto funcional (a menos que sea dentro de costales en una trinchera o como parte de una maceta), sus características físicas no responden a los patrones de perdurabilidad que requiere uno de esos objetos (objetos de uso: muebles, artículos de uso personal, etc.). No es una materia cuyo "diseño" este predeterminado para una función específica en el mundo de los objetos, sin ser sometida a un proceso industrial. Debido a eso no la asociamos con algo específico, sino más bien las relaciones conceptuales que establecemos con el material tienden más a valorarla por su propia expresión intrínseca que por su utilidad. ¿Qué sucede cuando se confrontan estos dos aspectos (el del objeto de uso diario y el material) en el objeto escultórico?

Lo más evidente del resultado de esta confrontación es un desplazamiento de la percepción táctil del objeto. Ya no existe en la imagen que percibimos ahora una coherencia entre material y forma. En estos objetos lo funcional es desplazado por lo matérico; como consecuencia, esta forma (la del objeto de uso) pasa de significar una acción a significar una idea. Es decir, aunque al estar constituida de tierra la tina continúa asociada a la acción *bañar*, deja de ser un objeto funcional y se vuelve una presencia con valor estético. En ese nuevo estado, aunque la forma me remite a una imagen conocida, cotidiana, la nueva materia que la compone se relaciona con un plano distinto al de los artificios que pueblan el mundo humano, con el de una materia que integra el entorno natural. En el momento en que incorporo esta materia natural a las formas del mundo de los objetos industriales de uso diario, se abre una grieta entre ambos planos y esto genera la posibilidad tangible de vincularlos en la construcción de una idea plástica. Resultaría muy distinto si la tierra que diera cuerpo a nuestro objeto hubiera pasado por un proceso industrial que cambiara tanto su composición, como su apariencia. En este caso, la manipulación consciente del material llevaría impresa la huella de una intención predeterminada y estaría unida a la impronta de una forma también predeterminada, imagen más parecida a un objeto funcional, que a un objeto expresivo.

Por esto, es importante reiterar que estos objetos que propongo son imágenes expresivas, cuya fuerza radica más en las asociaciones que puedan generar, que en los problemas propios de su naturaleza artística. Es decir, su significación está dada, más, por una asociación de ideas (como en el caso de la tina) que por una búsqueda de la forma artística.

Esta significación es resultado, del deseo de explorar las posibilidades visuales y materiales de la incorporación de una materia que constituye el entorno natural al ámbito humano; en el que ésta materia toma la forma de un objeto y crea así una nueva imagen de nuestro cotidiano, dándole un nuevo significado, en el que la tierra es sinónimo de expresividad.

Lo que enseña la imagen es Dios;  
pero la imagen no es Dios.<sup>42</sup>

Dístico latino. Siglo XII

### CAPÍTULO III

## *EL OBJETO PLÁSTICO*

### *Introducción*

La labor plástica siempre roza en la frontera de muchas realidades y mi caso no es la excepción. Debido a que mi interés es cuestionar nuestra realidad objetual cotidiana desde lo plástico-volumétrico estoy entonces enfrentándome a dos códigos distintos: el de lo escultórico y el de los objetos cotidianos.

En esta última parte de la investigación abundaré sobre este asunto, partiendo de estas preguntas tópicas: ¿Cuál es la posible naturaleza de ambas realidades?, ¿Cómo se confrontan en mis organismos escultóricos? ¿Es posible dar a estos organismos un sentido bivalente expresando a un mismo tiempo su pertenencia al entorno natural y al humano? Y finalmente ¿Cuál es el papel fundamental de nuestro material, la tierra, en la expresión de esta doble naturaleza?

Quiero mencionar que sin la ayuda de los planteamientos del historiador y estéta italiano Carlo Ginzburg, no hubiera sido posible construir este discurso tal y como lo veremos, debido a que de sus reflexiones sustraje problematizaciones muy específicas en relación a la cuestión de la representación. Sus disertaciones sobre la significación de dos distintos modos de representar la realidad: con imágenes y con objetos, fueron por un lado, un buen ejercicio de confrontación de ideas y por otro una referencia importante para aterrizar mi propia problemática.

Por otro lado, mis ideas se vieron fortalecidas al estudiar en el contexto del propio Seminario de Titulación a William Tucker, en especial sus

---

<sup>42</sup> Citado por Carlo Ginzburg en Ojazos de Madera, Nueve Reflexiones Sobre la Distancia. Ed. Península. Barcelona. 2000. Pág. 85.

disertaciones sobre la condición de la escultura como objeto artístico, al mismo tiempo que como objeto real.

En el presente capítulo intento dejar plasmadas las ideas que ambos autores aportaron a esta problematización, pero sobre todo, las respuestas que ellos dieron a mis planteamientos, las cuales, manifiestan en gran medida las directrices de los recursos de expresión de este trabajo.

## **Objeto y realidad**

Hasta aquí esta claro cuales son las motivaciones y el contexto en el que estaría dada esta propuesta plástica, sin embargo queda pendiente un aspecto de relevancia que tiene que ver más directamente con la naturaleza del objeto escultórico.

En el capítulo anterior hablo de las imágenes que di a mis objetos escultóricos, las cuales están directamente relacionadas con los objetos cotidianos no artísticos. En el momento en que estos objetos son sustraídos de su ámbito (el de los objetos de uso) para ser aislados y replanteados en el espacio plástico, se vuelven portadores de significado, adquieren una nueva imagen, la cual no procede por completo de lo real, pues ha pasado por el tamiz de lo que se ha dado en llamar *imaginación artística*. Esta nueva consideración de lo real, se torna, a la vez, una negación de la propia realidad, tanto en su identidad como en su significado. Para profundizar un poco más en esta idea, recurriré a lo que afirma Carlo Ginzburg al hablar de la representación y la evocación en el arte: *"Por una parte la representación lo es de la realidad representada, de modo que evoca su ausencia; por otra, hace visible la realidad representada y por ello sugiere su presencia. Pero esta contraposición fácilmente podría deshacerse: en el primer caso, la representación está presente, aunque solo sea como equivalente; en el segundo, termina remitiendo, por contraste, a la realidad ausente que pretende representar".*<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> Ginzburg, Carlo. Ojazos de Madera. Nueve Reflexiones Sobre la Distancia. Ed. Península. Barcelona. 2000. Pág. 85.

Ginzburg, quién es el principal representante de la llamada escuela italiana de la micro historia, ha publicado profundos análisis estéticos desde un punto de vista distinto al de la historia del arte tradicional y al de las corrientes históricas dominantes. En este estudio realiza una reflexión acerca de la evocación y la representación, una como voluntad mimética y la otra como sustitución. Sus planteamientos parten de la descripción y análisis que realizó Roger Chartier acerca de los ritos de la *consecratio* de los reyes franceses e ingleses, en la voz de Furétiere(1960) y su *Représentation del Dictionnaire Universel*, el cual habla de los maniques de cera, de madera o de cuero que se utilizaban en los ritos y que eran colocados en el catafalco real, así como -en el otro extremo- de los lienzos que cubrían el lecho fúnebre vacío, representando al gran soberano. Gracias a estos funerales de la imagen, los reyes, cuyo cuerpo ya había sido depuesto, podían ser despedidos como una figura cargada de significados casi divinos, como seres reales. Este análisis de la imagen a partir de objetos reales plantea una disyuntiva con respecto a esa doble capacidad de los objetos artísticos, la cual les permite a la vez que representar una realidad, formar parte de otra.



En esta reflexión resaltan dos elementos importantes que determinan el proceso de construcción de una imagen: la *ausencia* y la *presencia* en el espacio real. El juego con la relación del objeto-imagen y la realidad, es un recurso expresivo de carácter conceptual presente en muchas manifestaciones plásticas de nuestros días, y esta condición no pasa desapercibida para Tucker, que al hablar del surgimiento de una nueva escultura dice: *"la escultura se ha hecho parte del mundo junto con los objetos cotidianos, separada solo por la intención del artista y el contexto en el que se desarrolla para poder ser apreciada"*.<sup>44</sup> Considero esta afirmación apropiada para referirme a mis propias piezas. Pues su aparición está dada fundamentalmente por una resignificación de la materialidad (de los materiales y no de su existencia física) de los objetos de uso. Por tanto mi propuesta plástica está necesariamente relacionada con el ámbito de la actividad humana, pues es punto de partida y llegada de mi cuestionamiento, en relación a estos objetos, que finalmente, son un producto humano.

Por otro lado, reconozco que el tema que me preocupa, no es algo nuevo en la producción plástica contemporánea, tal como lo afirma Alberto Blanco, al comentar acerca del trabajo de Marina Láscaris : *"regresar a la naturaleza no es sino un eco del llamado urgente que los artistas han hecho, con gran insistencia, sobre todo a partir de la revolución industrial y de sus múltiples y nefastas consecuencias para la vida en el planeta"*.<sup>45</sup> Mi temática se inserta en esta problemática y me asumo como parte de ese grupo de artistas que manifiesta dicha preocupación a través de las expresiones plásticas, en mi caso, desde *Lo Escultórico*.

A lo largo del presente trabajo he tratado de identificar la orientación y las limitaciones de mis propios recursos expresivos; aunque el tema es el mismo, el abordaje tanto de éste como de lo meramente formal es lo que diferencia una producción de otra.

Vale la pena preguntarse ¿Qué clase de lenguaje estoy utilizando para comunicar mis ideas plásticas? Esta claro que es a partir de lo plástico-volumétrico, ya que, para hablar de los objetos lo hago desde el objeto escultórico, pero sobre todo desde su materialidad (los materiales que los constituyen). No hablo de los objetos desde la instalación, ni desde el

---

<sup>44</sup> Tucker, William. Un Ensayo Sobre Escultura. Editado por Estudio Internacional. Londres. Enero de 1969. Vol. 167. Págs. 78-79.

<sup>45</sup> Blanco, Alberto. La Jornada. Siete Escultores. Abstracción y Figuración. Martes 30 de mayo. México. 2000.

performance. Hablo de los objetos desde el objeto. Si la evolución material del hombre moderno se da por una *objetualización* de su entorno natural, entonces estamos hablando de que mis objetos artísticos son una interrogante acerca del proceso matérico, (los materiales que constituyen a los objetos) que devino en dicha *objetualización*. En estas piezas no niego la forma de los objetos de uso, sino su condición matérica (con respecto a los materiales). Y si, por otro lado, sabemos que el camino que el ser humano recorre para *objetualizar* el entorno pasa generalmente por una desnaturalización de los materiales, estoy cuestionando sus métodos para *objetualizar* y no la *objetualización* misma. No quiero decir que los objetos que la humanidad ha producido no sean adecuados, sino que el proceso al que son sometidos los materiales del entorno para dar forma a los objetos, no es generalmente producto de una relación simbiótica con el entorno y frecuentemente llega a convertirse en depredación. Esta idea se relaciona con esa preocupación por la eliminación sistemática de lo natural en nuestra vida cotidiana. Por ejemplo, mi crítica es al proceso industrial por el que pasó la materia natural desde su condición de árbol hasta su condición de objeto-silla, en el que, seguramente, perdió mucho de su materia y por tanto de su fuerza expresiva propia. Hablo de que las cosas naturales y los objetos artificiales tienen cada uno su propio código de expresión, uno pertenece al ámbito de la materialidad y el otro al de la funcionalidad.

Tucker también habla acerca de esto: *"El mundo de los objetos ha sido creado por el hombre y no podría sobrevivir sin ellos, a pesar de esto los objetos tienen características que le son propias, con una identificación compleja dentro del cosmos, procesos internos los cuales firmemente son tan relevantes para nosotros que los habitamos, como lo eran las cosas naturales para el hombre preindustrial"*.<sup>46</sup> Es justamente en estos procesos internos donde se da la significación de mis piezas y es también en esa identificación compleja dónde se genera la expresividad de sus imágenes. Parte de esa identificación consiste en entender en qué radica la fuerza de ambas. ¿En qué consiste la relevancia de los materiales naturales y en qué la del objeto?

Al coincidir en el objeto escultórico, la tierra (como materia natural en su estado original) y la forma del objeto, cuya corporalidad se supone es resultado de la alteración de esa materia natural ¿la relevancia propia de ambos queda acentuada o anulada? Lo que presentan estas piezas, son los dos extremos del proceso de *objetualización* del entorno. Es decir, por un lado está

---

<sup>46</sup> Tucker, William. Op. Cit. Págs. 78-79.

una parte del entorno presente en forma de materia natural (la tierra sin alteración industrial) y por otro la *objetualización* de ese mismo entorno representada en la forma del objeto de uso, que es también la del objeto escultórico. Por tanto, la relevancia de los dos no queda anulada, sino que al confrontarse ambos la acentúan. Crea, por decirlo así, un contraste entre la materia prima de la que emanan los objetos y las formas finales que adquiere esa materia, pero confluyendo ambas en un objeto plástico. Es a partir de esta confrontación dónde se construyen los significados de este objeto escultórico (mi obra), el cual se convierte en un cuestionamiento a su propia naturaleza, pero no desde su condición de organismo artístico sino desde su condición de objeto, su fin no es la búsqueda de la forma artística de la escultura (en este caso de *Lo Escultórico*) sino solo generar un desplazamiento perceptual del espectador sobre la condición material del objeto y como consecuencia una serie de asociaciones conceptuales con respecto al entorno natural y a nuestros objetos cotidianos.

Para fraguar ésta idea, veamos lo que el mismo Tucker plantea sobre la objetividad y la permanencia de la escultura, condición que también es aplicable a *Lo Escultórico*.

Este autor dice que la escultura tiene, como todos los demás objetos que pueblan el mundo humano, una persistencia en la realidad, lo que la convierte en una presencia permanente. Es, a un mismo tiempo, forma inmersa en la realidad y permanencia de ésta. Por un lado la escultura esta sujeta a las condiciones de la realidad y por otro tiene la capacidad, de la cual también habla Ginzburg, de arremeter en contra de ella. Este acto tiene que ver con un cuestionamiento o con una observación que hacemos de ella, pero si estamos hablando no de una representación mental, no de una palabra o de una idea, sino de una cosa tangible que es el objeto escultórico, entonces estamos hablando de plasticidad.

La observación que realizo sobre la realidad la construyo retomando las formas de objetos ya existentes, pero constituidos de un solo material: *la tierra*.

Ahora bien, esta construcción maneja el concepto de la figuración, (la representación de las formas de los objetos) como referencia del mundo humano. Pero aquí, a propósito de las aseveraciones de Ginzburg, creo pertinente profundizar en la doble cuestión de la evocación mimética o una

sustitución del objeto en mi trabajo. Estas imágenes-objetos artísticos se parecen más a lo primero que a lo segundo, pero solo hablamos de apariencia, pues en realidad la manera en que presento dichos objetos artísticos con forma de objetos de uso, permite ver que no son realmente lo que parecen ser por dos razones: primero porque no están constituidos de los mismos materiales y segundo porque como consecuencia de esto son infuncionales.

Vayamos a lo primero: no es una evocación mimética por que de ningún modo pretende ser una reproducción realista, una copia fiel de un objeto cotidiano. Pues de inmediato se percibe que tal objeto no sirve para realizar la función que normalmente cumple, por tanto deja de ser el objeto funcional, como tal, y se convierte en idea de ese objeto, superando por tanto a la imagen. Por ejemplo volvamos a la tina; si un espectador encuentra de pronto en una exposición de arte un objeto con la forma de una tina como la que encontraría en una tienda de artículos de baño, pero con la particularidad de que esta hecha de tierra, es obvio que no es una tina como la que uno tendría en el baño de su casa, o en la tienda, y que por tanto ese objeto no es un intento de copiar la tina sino solo de reproducir su forma. Este objeto artístico no está hecho del material del que normalmente estaría hecha una tina, ni pretende imitar con el material los acabados de una tina verdadera. Por lo que es una idea acerca del objeto y no una reproducción de este.

En cuanto a lo segundo, puedo decir que, es más bien una sustitución del objeto, o al menos eso pretende ser; es un reemplazo de su condición material dada por el cambio de las materias que lo constituyen y no de la función real en la actividad humana. Al cambiar su naturaleza material queda claro que es una valoración plástica acerca de ese objeto y de ninguna manera, una evocación mimética del objeto original.

Regresando a la tina de tierra, observamos que en ella se está haciendo únicamente referencia al objeto a partir de su forma y tamaño reales, y que al modificar su carácter matérico está queriendo significar algo. Esa particularidad del material dice algo más que el hecho de solo ser una tina. Quiere decir entonces, que es una sustitución significativa.

Al concebir esta investigación no había notado la presencia de un hecho importante que sería deshonesto pasar por alto: las piezas oscilan entre la complejidad, no de una doble naturaleza del objeto artístico<sup>47</sup>, sino entre tres

---

<sup>47</sup> Ver Blanco, Alberto. Siete escultores. Abstracción y figuración. La Jornada, 30 de mayo, México, 2000.

realidades objetuales. Una es la que tiene como objeto físico sujeto a las condiciones de la realidad, la otra como organismo escultórico que expresa una idea sobre esa realidad y la tercera es la del objeto de uso diario, replanteada en la imagen del organismo escultórico. Tengo la certeza de que el hilo que mantiene unidos estos tres "mundos" es el material: la tierra. El cual me permite, de inicio, materializar la idea plástica y darle significación, así como, distinguir entre el organismo escultórico y el objeto que éste replantea. La tierra es, en esta oscilación, el elemento permanente por medio del cual puedo ir del objeto real al replanteamiento volumétrico del objeto de uso diario, pero pasando única y necesariamente por el organismo escultórico.

El material es el vehículo de la significación de ésta investigación plástica que, para poder expresar, toma cuerpo físico en la realidad y forma de objeto artístico.

### ***Material y significación***

Quiero profundizar más acerca de lo que sucede con la tierra al pasar de materia "inanimada" a materia expresiva. Para eso no hay que olvidar esa cualidad del objeto al que da cuerpo, esa que le permite al mismo tiempo ser una reflexión del mundo y una parte de él. La tierra, en este doble juego del organismo escultórico lo hace ser parte del mundo a través de su materialidad, de su "corporalidad", y al mismo tiempo es reflexión al confluir con la forma (esa sustitución significativa del objeto cotidiano) en ese mismo organismo. Veamos como ocurre esa transfiguración de materia "inanimada" a material expresivo:

*Tucker afirma que "los escultores modernos aprendieron de los pintores cubistas que ningún material o materia era sagrada. La escultura podía ser realizada de lo que fuera y de lo que se quisiera. La permanencia consistía en la fuerza de la idea y no del material, mas que tallada o modelada, fuera de los mismos materiales y con procesos similares que caracterizaron cualquier*

---

Esta doble naturaleza de la escultura la plantea ya Rudolf Arheim, el cual es citado por Alberto Blanco al analizar la abstracción y figuración en la escultura. Aquél plantea que esa doble naturaleza es un rasgo propio de todas las artes y por tanto también de la escultura. Esa doble naturaleza, consiste, en que a la vez que son imagen, son realidad. Arheim dice a este respecto: "Los objetos de arte poseen una muy curiosa doble función y pasión. Por una parte estas construcciones son tan solo una entre muchas especies de objetos físicos, como lo son los árboles, las montañas y el agua. Pero, por otra parte, estas construcciones son imágenes del mundo en el que habitan y del cual forman parte. Una doble realidad de esta especie opera en la escultura".

*artefacto común del mundo de las cosas*”.<sup>48</sup> De esta afirmación llaman la atención dos cosas: el hecho de que la permanencia radica en la fuerza de la idea y no del material y el de que los procesos, bajo los cuales comenzaron a concebir los objetos escultóricos, pertenecen más bien al campo de los artefactos comunes, los que llamamos objetos de uso.

Esta nueva metodología de la escultura que fue la que sembró la semilla de las expresiones plásticas tridimensionales contemporáneas, propició que el objeto escultórico fuera un *objeto entre objetos* caracterizado sólo por una diferencia mínima, por una particularidad. Es justamente en esa diferencia de los objetos plásticos, dónde se da toda su significación y su razón de ser. Así que en la imagen que trato de construir, esa particularidad esta dada por el material. La diferencia mínima entre esta y un objeto de uso o artefacto común es que la materia que los constituye no es una con la que estemos habituados a interactuar a nivel de los objetos; esto es debido a que la mayoría de los objetos de uso están predeterminados a materiales definidos: marcos de ventana hechos de madera, aluminio, plástico o fierro, ventanas de vidrio, cubiertos de metal, bardas de ladrillo, cemento o piedra, zapatos de piel, prendas de vestir de algodón, nylon, lana o seda, muebles de madera, metal o tela, herramientas de metal o plástico, etc. El material que constituye el cuerpo de mis organismos escultóricos no es una proyección de la realidad total del objeto de uso, sino solo una consideración de ésta, caracterizada por esa particularidad matérica. La construcción de esta imagen de lo real queda expresada a través de la forma del artefacto común. Pero ¿Qué pasa con la naturaleza expresiva de esta materia natural que es la tierra al tomar la forma de un artefacto común? ¿Su peso expresivo queda abolido o acentuado en la pieza?. Hay que hablar de su peso, pensando sobre todo, en las asociaciones cognoscitivas que establecemos con ella, en el sentido de que es la materia que constituye el suelo natural.

Al pasar de ser parte del suelo planetario, a conformar una estructura objetual, evidentemente, ese peso queda aminorado, pero su condición de materia natural permanece y nos sigue remitiendo al contexto del cual emanó. En su incorporación al organismo escultórico es preciso que conserve, en la medida de lo posible, su expresividad, para seguir siendo una referencia matérica del entorno natural. Por lo que, este cambio de lugar tiene que ver más con su pérdida ontológica que con su pérdida de cualidades físicas. Tiene

---

<sup>48</sup> Tucker, William. Op.cit.

semblante de tierra en el suelo natural y también en el objeto escultórico y aunque es obvio que sufre un cambio de significado al cambiar de "hogar", no cambia su naturaleza propia como materia natural.

Es mi intención dar la idea, con estas piezas, de que el entorno natural, el suelo planetario, ha tomado de nuevo el espacio que le pertenece, el que, a través de la objetualización humana, ha venido perdiendo a lo largo de milenios. Dichas piezas, son también el medio a través del cual lo natural "toma por asalto" el espacio de los objetos humanos tal como un día el ser humano tomó por asalto los espacios naturales convirtiéndolos en formas funcionales y manipulables. A través de la tierra este entorno recupera su fuerza y revierte, por decirlo de algún modo, esa idea de permanencia que cada objeto lleva implícito en su creación. Ante todo, la tierra es una materia cambiante, y mis piezas tienen como objetivo confrontarla con las formas de lo permanente y no anular su inestabilidad matérica, abriendo la posibilidad de que la solidez de la forma del objeto se torne frágil al conjuntarse con la perennidad del material. Con esto adquieren un carácter efímero y oscilan entre lo natural y lo humano. Son, pero no son objetos, son, pero no son entorno. Reitero que la fuerza de esa oscilación radica en los rasgos característicos de la tierra, en la manifestación de su lenguaje como materia natural, el que le permite a la vez que ocupar un nuevo cuerpo, seguir poseyendo el suyo propio. Se diluye en la imagen del artefacto común, pero continúa existiendo como forma en la figura del objeto escultórico.

Si el sentido de un objeto escultórico actual radica en la fuerza de la idea y no del material, como dice Tucker, en mi trabajo esa idea es reforzada por la tierra, pensando en que el material es la propia idea plástica. Aunque esta idea no me surgió a partir del material (tal como sucede en los principios metodológicos de la *Scultura*<sup>49</sup>), si es el sustento conceptual de mi planteamiento, tal como lo acabamos de ver.

---

<sup>49</sup> Wittkower, Rudolph. La Escultura: Procesos y Principios. Ed. Gustavo Gilli. 4ta. edición. México. 1984. Pág. 37.

Este autor cita a Plinio al hablar del trabajo que los artistas griegos (siglo I D.C.) realizaban y el cual estaba clasificado en base a los materiales que regía cada campo, así existían la *Plástica* o arte de trabajar el barro y la cera, la *Fusoria* o arte de fundir los metales y la *Scultura* o arte de trabajar la piedra. Esta clasificación nos da una idea mas precisa de la importancia que desde entonces tenían los materiales en el proceso de creación artística, pues no solo eran los medios para plasmar una idea, sino la base misma de esa idea, la materia prima del proceso formativo de su obra. La *Scultura* es la que probablemente refleja en mayor medida esa condición de la permanencia de la idea gracias al material, pues es a partir de las características de un bloque de piedra como se organizan las formas de la pieza : la idea esta condicionada al material. En nuestro caso sucede lo

### ***Sobre la intimidad entre objeto y espectador.***

Cabe aclarar que al mencionar el término *intimidad* me refiero a la relación ontológica entre individuo y objeto y no necesariamente a un contacto o cercanía física entre ambos. Hablo de un vínculo a nivel de la interacción que hay entre la percepción del individuo y el significado del objeto; en este contexto quiero tocar, en primer termino, el problema de la gravedad<sup>50</sup> del objeto y del individuo, partiendo de la idea de que ambos comparten la misma realidad espacio temporal. Esta gravedad, de la que también habla Tucker al analizar la obra de Rodin, pudiera pasar desapercibida en la construcción de mi planteamiento, sin embargo es un factor que interviene en la estructuración del mismo y por tanto es pertinente hablar sobre él en este desarrollo.

*\*El sentido de la gravedad es el factor que se encarga de mediar nuestra percepción visual de una escultura con el conocimiento conceptual que tenemos de su forma real\**<sup>51</sup>; nos dice Tucker. Veamos cómo es que funciona ese mediador en las piezas resultantes de éste trabajo plástico. Para ello habría que identificar que es lo que percibimos y que lo que conocemos de ellas. En primer lugar, lo que manifiestan a nivel de la percepción visual es la forma de un artefacto común o un objeto de uso, tal como lo sería una silla por ejemplo, pero con la particularidad de que esta hecha de tierra. Al percibir dicha imagen, se desprenden dos cuestiones a nivel cognoscitivo: que esa forma corresponde a una actividad que está íntimamente relacionada con el cuerpo, (sentarse), y que el material que la constituye corresponde a un ámbito distinto al de la actividad humana. Por tanto ese objeto escultórico a la vez que genera una sensación de intimidad en relación a lo cotidiano y los objetos que manipulamos, por otro lado, genera una sensación de extrañeza, pues no es posible pensar que dicho objeto puede ser funcional.

A pesar de que la tierra ha retado su propio carácter gravitatorio saliendo del suelo planetario para tomar una forma que le es ajena, no completa del todo ese vínculo íntimo con la corporeidad del individuo, parte de su significado sigue atado al peso de lo que pisamos y no a la ligereza de lo que

---

contrario, pues la idea es la que condiciona al material a expresar determinadas cosas, que no están necesariamente relacionadas con sus potencialidades plásticas.

<sup>50</sup> Manejo la idea de *gravedad* entendida a partir del planteamiento de Tucker, al cual cito líneas abajo.

<sup>51</sup> Tucker, William. *El Lenguaje de la Escultura*. Thames and Hudson Ltd. Londres. 1988. Págs. 145-159.

Este autor realiza esta aseveración sobre la escultura cuando analiza y confronta el trabajo de Brancusi y Rodin, planteándolos uno como desarrollo de la naturaleza física interna y el otro como la naturaleza externa perceptible.



está encima. Por tanto, aunque se percibe un objeto como resistencia a la gravedad, se percibe también un material que es afirmación de la misma. Hay que entender que hablo del objeto escultórico desde su condición de representación del artefacto común y no como un ente desvinculado de su concepto temático. En esta obra el individuo establece dos vínculos íntimos, uno al nivel del significante: el propio objeto escultórico como entidad que comparte nuestra realidad espacio-temporal; y otro a nivel del significado: el del objeto de uso que representa y que señala una relación con nuestras actividades, por tanto con nuestro cuerpo. Es necesario volver al asunto de la gravedad para decir que mis objetos de tierra ni tienen alas, ni están sobre una base, por lo que su sentido de "irrealidad" se reduce al nivel de lo táctil, ya que es la particularidad que lo diferencia de los verdaderos artefactos comunes u objetos de uso, que normalmente no están constituidos del suelo planetario.<sup>52</sup> Por tanto la gravedad sólo juega el papel de concepto referencial del origen "geográfico" del material con que construyo la imagen, y efectivamente, es un factor mediático entre lo que percibimos y lo que conocemos. Cuando menos así demostró serlo al analizar mis piezas, pues su resistencia a sí misma fue lo que me permitió conjugar una forma conocida (la del artefacto común) con la percepción de un material (la tierra), sino desconocido si ajeno a esa forma, en un solo cuerpo que es el organismo escultórico.

La idea de lo táctil me remite nuevamente al material, como huesos y carne de mi organismo escultórico y me confirma, una vez más, que la fuerza expresiva de estos objetos, radica en la naturaleza propia de la tierra, que al conjugarse con la forma del artefacto común en el organismo escultórico se confrontan, planteando así su imagen como la frontera entre lo humano y lo natural.

Ahora bien, existe otro plano que tiene que ver más directamente con el proceso técnico de producir la pieza, por tanto, también con la intimidad entre

---

<sup>52</sup> Aquí cabría hacer una aclaración para referirnos a los objetos cerámicos, algunos de los cuales también son de carácter funcional. Estos están constituidos, en efecto, del suelo planetario, de diferentes tipos de tierras con variaciones de textura, color, etc. Sin embargo en la gran mayoría de los casos presentan un nivel de intervención que en ocasiones diluye los rasgos propios de esta materia natural: es cocida, cromada, pulida y a veces hasta barnizada, lo que a nivel de la percepción no nos remite de inmediato al suelo planetario. Ahora bien, no podemos ignorar a aquellos objetos cerámicos que también son funcionales y cuya condición material es, -debido a la mínima intervención técnica- muy cercana al aspecto físico de la tierra en su contexto original. Estos últimos objetos son una excepción dentro de la afirmación que hago arriba, además de que en el contexto de los objetos de uso funcional de nuestra sociedad, son en realidad escasos y subsisten, en todo caso, en sistemas culturales en los que la tecnologización no ha trastocado aún por completo el carácter de lo natural.

la obra y quien la crea. En este proceso se presentaron dos aspectos que vale la pena subrayar: uno relacionado con las fuentes empíricas de las que bebí para enriquecer este trabajo y el otro con la forma en que apliqué esos datos prácticos al proceso creativo. Esta observación se originó a partir de la dificultad técnica con que me encontré para construir un objeto que normalmente esta hecho de materiales duros con un material blando, pero potencialmente apto para volverse consistente, como lo es la tierra. Pues, si como lo señalé en apartados anteriores, los objetos son formas predeterminadas a materiales y funciones específicas, ¿Cómo salvaría esa dificultad física de cohesionar una materia natural y una forma artificial?.

¿Era preciso realizar un proceso técnico parecido al de un objeto industrial o uno totalmente opuesto? Si hubiera seguido la primera posibilidad lo más probable es que el resultado fuera un *objeto-objeto* y no un *objeto expresivo* y si tomaba el segundo camino corría el riesgo de que el resultado final fuera algo parecido a una cosa más orgánica que artificial, y lo que quería era justamente el camino medio entre ambas: una forma artificial que conservara el carácter de la materia natural que la constituía.

Era preciso trabajar con las cualidades físicas de la tierra, conocer sus capacidades y resultados, y una vez hecho esto, idear un procedimiento técnico de acuerdo a esas capacidades.

Se trataba de elegir entre la compresión o la aglutinación de la tierra. En un principio pensaba que trabajar la materia en seco, sería sinónimo de dificultad y luego de desastre en caso de que esta no fuera superada. Hacerlo así significaría dos cosas: por un lado, acentuar su cualidad física de desintegración, lo cual redundaba en beneficio de los recursos expresivos buscados y por otro, la imposibilidad de dar forma a mi objeto debido a esta misma cualidad; ya que la idea técnica corría el riesgo potencial de, literalmente, desmoronarse junto con la tierra. En el otro extremo, la opción de aglutinar la tierra en húmedo para darle forma de objeto, significaba darle unidad a mi pieza y la necesidad de un proceso de modelado del material, más parecido al del barro o a la cerámica, que le confería al objeto un carácter artesanal, una manufactura distinta al de un objeto industrial de uso diario.

Aunque por un momento pensé que no sería posible construir el objeto que pretendía, me avoqué a la tarea de observar cómo reacciona la tierra en su contexto natural, para poder precisar en qué condiciones permite albergar

formas más o menos permanentes en su masa y bajo que circunstancias físicas estas formas son temporalmente resistentes, cosa que las vuelve perennes.

Son, pero solo temporalmente, fue la respuesta que obtuve de esa observación. Era justo lo que necesitaba. Lo que le confería a la tierra ser una forma, aunque solo fuera temporalmente, era el resultado de la humedad. Ésta le confería concentración, mientras estaba mojada y dureza al secar, claro está, que dicha dureza desaparece conforme el material se va deshidratando. Por decirlo de algún modo, se seca y se resquebraja. Esta es la condición final que buscaba para mi objeto: solidez al mismo tiempo que fragilidad. Si esto no fuera posible no podríamos pisar sobre el suelo de un bosque o de una montaña de arena, pero entonces tampoco existirían los desgajamientos montañosos o las erosiones, gracias a esta cualidad de la tierra es posible construir bloques de adobe, pero también es posible cavar en el suelo natural.

Todos estos datos empíricos me llevaron a diseñar un proceso que tiene algo de todo lo anterior: reproduce las condiciones de humedad a las que la tierra reacciona en su estado natural, es manufacturado como lo sería un objeto de uso cotidiano y en su fase final adquiere forma de objeto y consistencia de tierra<sup>53</sup>.

Para ejecutar este procedimiento, elegí un objeto, del que ya había venido hablando en esta investigación: la silla. Pero una silla no es generalmente una forma unitaria, sino que esta compuesta por pequeñas partes, tiene patas, respaldo, trabes, etc. Y con esta forma de objeto, el procedimiento se complicaba, pues si iba a darle a la pieza una manufactura de objeto de uso, era preciso entonces construir las formas por separado y luego unir las para que adquirieran la forma final de una silla.

Sin embargo, el procedimiento que ya había visualizado se concreto todavía más al enfrentarlo a la forma que debería lograr: le daría forma a las partes de esta silla en húmedo y una vez secas, forma total a la pieza.

Esa sensación de fragilidad que quería que causara la silla al espectador, apareció durante el propio proceso técnico, pues a momentos parecía que la tierra no soportaría su propio peso para sostener aquella forma de objeto más

---

<sup>53</sup> En apartados anteriores hablo de los rasgos característicos de la tierra, los que la mantienen en permanente mutación; pasando de una consistencia a otra. La que adquirió en nuestra pieza al finalizar el proceso técnico es mas parecida a la del suelo natural erosionado: agrietado, comprimido y reseco. Por lo que considero que si se conservó como referencia del suelo natural, aunque no en su totalidad, sí en sus sutilezas.

o menos compleja. En los últimos momentos del proceso, fueron los propios accidentes del material los que le confirieron a esta pieza, en específico, ese carácter natural, y no sólo el hecho de estar constituida de tierra; ésta como cuerpo del objeto, generaba, en efecto, una sensación de extrañeza, pero no alcanzaba a expresar por completo esa cualidad de materia natural relacionada con el cambio de consistencia, por tanto de aspecto. Al secar la tierra se contrae, se fractura y se desmorona, lo que acentúa en la pieza los rasgos expresivos propios del material, que le confieren a la imagen una identidad distinta a la de las dos naturalezas que la constituyen. En ella se perciben rasgos que por un momento nos remiten al contexto humano y en otro al del entorno natural.

Su identidad se origina no solo como producto de un proceso técnico, sino también como producto de un proceso natural.

## CONCLUSIONES

La exploración de nuevos recursos de expresión plástica debe ser enriquecida con la experiencia e información de otros ámbitos. Limitarla únicamente al campo de lo plástico significa reducir el potencial creativo de quienes realizamos esta labor a un proceso puramente técnico.

Este ejercicio académico, como sistematización de la experiencia, me reafirmó la idea de que las artes plásticas deben ser una labor íntimamente vinculada al acontecer social y natural.

Quiero destacar la importancia y la fuerza que le confiere el carácter interdisciplinario a una investigación de esta naturaleza, pues ello enriquece, en gran medida, el contenido conceptual de una problematización plástica. Considero, que así ocurrió en mi caso.

Cosas que parecen distantes o sin conexión con nuestra actividad, resultan ser una inagotable fuente de expansión de nuestro trabajo, ya sea para afirmarlo o para cuestionarlo, modificando así, permanentemente sus resultados. Por lo que estoy de acuerdo en que la forma artística debe estar abierta a la realidad, en un ir y venir de ideas y sentimientos.

Mi trabajo se posiciona desde el campo de *Lo Escultórico* para lanzarse desde ahí, a la búsqueda de recursos de expresión más cercanos a las propuestas objetuales que a un condicionamiento específico, como lo es el de la *Escultura* en sentido estricto.

Esa búsqueda de recursos expresivos me llevó a encontrar la libertad materica, que me permitió expandir las posibilidades discursivas de mi obra, al mismo tiempo que enriquecer las formales. Y ese encuentro me enfrentó con los materiales naturales como una posibilidad expresiva, pero más aún, me llevó a confrontarme con un material cargado de fuerza expresiva y carente de forma: la tierra.

El trabajo con este material sembró en mi proceso dos inquietudes: que las cosas no siempre son lo que parecen ser y que es posible manejar varios códigos de significación alrededor de un mismo material.

Al haber incorporado este material a mi discurso y confrontarlo con la naturaleza de los objetos cotidianos, como la silla, encontré una nueva posibilidad plástica para expresar mis ideas y confirme el hecho de que varias realidades pueden encontrarse en un organismo artístico. Mi interrogante inicial fue respondida en el desarrollo de esta investigación, y podría afirmar que, en efecto, es posible hacer que converjan el carácter de lo natural y el de lo meramente humano en un objeto artístico, tal como el portasemillas garífuna, o las obras en piedra del pueblo Anasazi: A ellas se suman las piezas resultantes, de este ejercicio plástico, ya que son el ejemplo tangible de esta posibilidad de lo real en mi proceso creativo.

Aunque estoy consciente de que falta mucho camino para llegar a la clara expresión plástica de estas ideas, el presente ejercicio teórico-práctico se acercó en gran medida a mis objetivos primordiales. Pero, sobre todo, ayudó a que germinara una semilla, lo que despertó en mí nuevas inquietudes alrededor de la labor de *Lo Escultórico*.

## Anexos



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

*ANEXO 1*



Porta semillas garífuna. Cooperativa Artesanal Kek'chi, Río Dulce, Guatemala.  
Foto: Archivo Ma. de Lourdes Solares.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



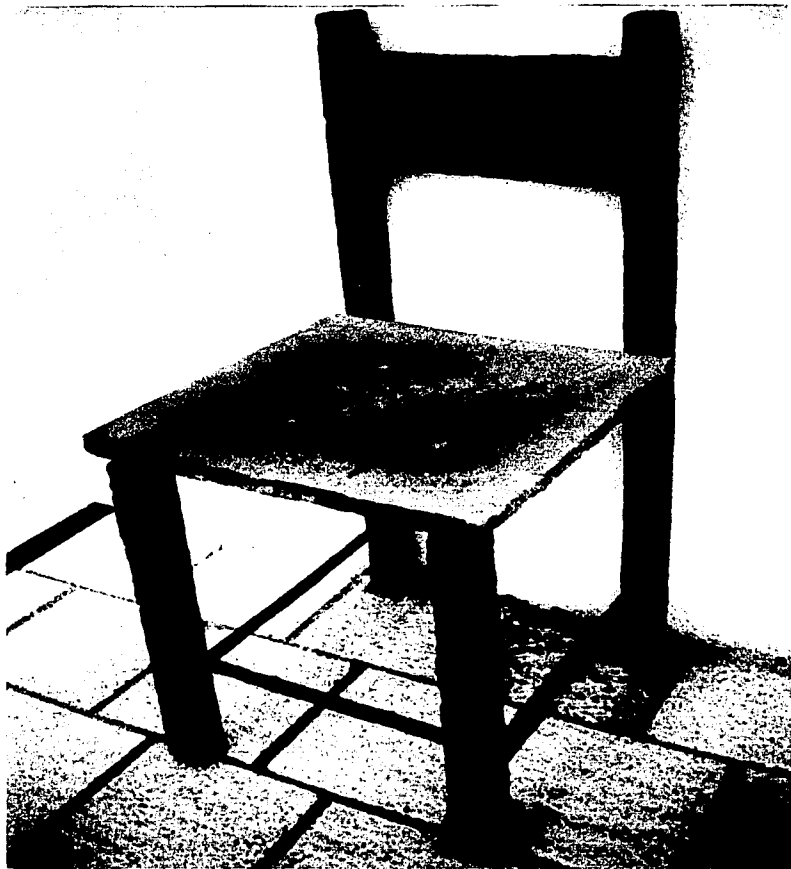
*ANEXO 2*



Conjunto habitacional Dogón, Mali.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

**ANEXO 3**



Suelo natural con forma de objeto.  
Tierra aglutinada  
40 x 80 cm.

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**

## **BIBLIOGRAFIA Y HEMEROGRAFÍA**

- Acha, Juan. *La Estética Cotidiana*. Excélsior. México. 4 de Julio de 1991.
- Amor, Mónica. *Una nota sobre la Escultura de Richard Deacon*. (Transcripción fragmentada). Compilación para el Seminario de Titulación en Escultura. A.V. ENAP-UNAM. 2001.
- Blanco, Alberto. *Siete Escultores*. La Jornada. México. 30 de mayo de 2000.
- Brody, Jerry J. *La Civilización de los Antiguos Indios Pueblo, los Anasazi*. Ed. Lunweg. Madrid. 1990. Págs. 13-45 y 76-176.
- Eliade, Mircea. *Imágenes y Símbolos*. Ed. Taurus. 3ra. edición. México, 1980. Págs. 44-50.
- Ginzburg, Carlo. *Ojazos de Madera (Nueve Reflexiones sobre la distancia)*. Ediciones Península. Barcelona. 2000. Págs. 85-100. (Traducción de Alberto Clavería).
- Marchán Fiz., Simon. *Del Arte Objetual al Arte del Concepto (160-1974) Epilogo sobre la Sensibilidad Moderna. Antología de Escritos y Manifiestos*. Ed. Akal. 7ma. edición. Madrid. 1997. Págs. 160-172.
- Moles, Abraham. *Teoría de los Objetos*. Ed. Gustavo Gilli. Barcelona. 1974 Tomo IV. (Traducción del francés por Laura Pla Blacín). Págs. 19-33.
- Octavio, Paz. *México en la Obra de Octavio Paz, Colección de Letras Mexicanas, Fondo de Cultura Económica*. México. 1987. Vol. III, *Los Privilegios de la Vista*. Págs. 202-218.
- Quesada, Francisco. *Condiciones de Sistematización de lo Plástico Escultórico*. (Material para el Seminario de Titulación en Escultura. Lic. en A.V. ENAP-UNAM). México. 2001.
- Renfrew, Colin y Bahn, Paul. *La Naturaleza y los Propositos de la Arqueología. Teorías, Métodos y Prácticas*. Ed. Akal. México. 1993. Págs. 9-17.

-Rulphin Alvarado, Walburga. *El Tzolkin, Reflexiones en Torno a la Cosmovisión*. Ed. CEDIM. Guatemala .1995. Págs. 9-17.

-Sánchez Vázquez, Adolfo. *Invitación a la Estética*. Ed. Grijalbo. México. 1992. Págs. 47-67, 145-156.

Tucker, William. *El Lenguaje de la Escultura*. Thames and Hudson. Londres. 1988. (Traducción fragmentada al español por Roberto Caamaño. A.V. ENAP-UNAM) 2001. Págs. 145-159.

-Tucker, William. *Un Ensayo sobre Escultura*. Ed. Estudio Internacional. Londres. 1969. (Traducción fragmentada al español por Roberto Caamaño. A.V. ENAP-UNAM) 2001. Págs. 78-79.

-Van Lier, Henry. et. al. *Los Objetos*. Ed. Tiempo Contemporáneo. 2da. edición. Argentina. 1974. Págs. 129-153. (Traducción del francés por Silvia Delpy).

-Wittkower, Rudolph. *La Escultura, Procesos y Principios*. Ed. Gustavo Gilli. 4ta. edición. México. 1984. Págs. 13-39.

### **-BIBLIOGRAFÍA y HEMEROGRAFÍA AUXILIAR.**

-Acha, Juan. *Estética Cotidiana*. Excélsior. México. Viernes 4 de Julio de 1991. (Material didáctico del Seminario de Titulación en Escultura. A.V. ENAP-UNAM).

-Acha, Juan. *El Consumo Artístico y sus Efectos*. Ed. Trillas. México, 1988.

-Blanco, Sarto Pablo. *Hacer, Interpretar el Arte. Estética y Hermeneútica en Luigi Pareyson (1914-1991)*. Ediciones Universidad de Navarra, S.A. España. 1988. Cap. II. Págs. 32-100. (Material didáctico para el Seminario de Titulación en Escultura. A.V. ENAP-UNAM).

-Durkheim, Emile. *Las Formas Elementales de la Vida Religiosa*. Ed. Akal España. 1982.

-*El Patio de Los Arriendos. Escultura en Arcilla.* Ediciones en Lenguas Extranjeras. 2da. edición. Pekín. 1970.

-García Moll, Roberto y Salas Cuesta, Marcela. *Tlatilco. De Mujeres Bonitas, Hombres y Dioses.* Ed. Circulo de Arte. México. 1998.

-Hildebrand, Von A. *El Problema de la Forma en el Objeto de Arte.* Ed. D. Visor Dis. S.A. Madrid. 1988. Págs. 97-109. (Material didáctico del Seminario de Titulación en Escultura, A.V. ENAP-UNAM 2001).

-Krauss, Rosalind. *La Postmodernidad.* Ed. Kairos. México. 1988. Págs. 59-74.

-Langer, Susanne. *Introducción a la Lógica Simbólica.* UNAM. México, 1985.

-Langer, Susanne. *Sentimiento y Forma.* UNAM, Centro de Estudios Filosóficos. México. 1967. Págs. 32-69 (Material didáctico del Seminario de Titulación en Escultura, A.V. ENAP-UNAM 2001).

-Levi-Strauss, Claude. *El Pensamiento Salvaje.* Breviarios del Fondo de Cultura Económica. México. 1992.

-Ortega y Gasset, José. *La Deshumanización del Arte y Otros Ensayos de Estética.* Alianza Editorial. Madrid. 1983.

-Schajowics, Ludwig. *Mito y Existencia.* Ed. De la Torre/Universidad de Puerto Rico. 1962.

## ***OTRAS FUENTES***

- Dintel<sup>1</sup> del Templo I de Tikal. Museo de la Aurora. Guatemala, Guatemala.
- Piezas de Corozo<sup>2</sup> del Museo de la Cooperativa K'ekchi. Río Dulce, Guatemala.
- Sala *Culturas del Norte*. Museo Nacional de Antropología e Historia.

---

<sup>1</sup> Este es un dintel de chicozapote de mediano formato. Procede del Clásico Maya y tiene grabadas en su superficie imágenes en relieve. Originalmente ocupaba su lugar en los accesos de edificio conocido como el Templo I de la Zona Arqueológica de Tikal.

<sup>2</sup> El corozo es una especie de semilla endémica de las zonas selváticas de México y Centroamérica. Esta cooperativa que agrupa principalmente a indígenas K'ekchis, realiza trabajos de modelado con una masa hecha de esta semilla y tallo de plátano. El resultado final de este trabajo tiene un aspecto poco común para el tipo de objetos que se realizan (recipientes de uso doméstico), pues les confiere un carácter muy orgánico.