



Universidad Nacional Autónoma de México
Escuela Nacional de Artes Plásticas

M a t e r i a l i d a d S e n s i b l e
(e s c u l t u r a)

Tesis que para obtener el título de: Licenciada en Artes Visuales.

Presenta: Gabriela Brash Corro.

Director de tesis: Lic. Kiyoto Ota Okuzawa.



DEPTO. DE ASESORIA
PARA LA TITULACION
ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLASTICA
XOCHIMILCO D.F.

México, D.F., 2004



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.

C O N T E N I D O

Introducción	3
Cap. 1 : El espacio en la escultura del siglo XX y su importancia en la actualidad	6
1.1.- El espacio y los objetos que lo pueblan. La relación de la materia y el espacio	7
1.1.2.- Habitar el espacio	10
1.2.- La escultura en el S. XX, algunas de las transformaciones	12
1.2.1.- Dadá, un movimiento clave	13
1.2.2.- Espacialismo	16
1.2.3.- Acciones	17
1.2.4.- Minimal	20
1.2.5.- Póvera	22
1.2.5.- Arte ecológico	26
1.3.- Redefiniciones del arte	27
Cap. 2: Materialidad sensible	31
2.1.- Conceptos, materiales, y emociones. Obra personal	33
2.1.1.- Conceptos	33
2.1.2.- Materiales	35
2.1.3.- Emociones	37
2.2.- Etapa 1	39
2.2.1.- Piezas de piedra	39
3.2.1.1.- Piedra sobre el suelo	40
2.2.1.2.- Piedra en el aire	46
2.2.1.3.- Diálogo de piedra	49
3.2.1.4.- Me escurro de amor	51
2.2.2.- Piezas de concreto	60
2.2.2.1.- No es un costal	61
2.2.2.2.- Venus	63
2.2.2.3.- Anorexia	65
2.2.3.- Tiempo cero	67
2.3.- Etapa 2. (Encierros)	71
2.3.1.- Sin salir de casa (Pan enjaulado)	73
2.3.2.- Encierro de departamento	76
2.3.3.- Caparazones	80
2.3.4.- Pájaro azul	82
Conclusiones	87
Bibliografía	91

Introducción.

Los procesos formales y conceptuales de la escultura se nutren y transforman por el contacto con el mundo, la ciencia, la cultura, y a partir de revisar, reciclar, continuar y contestar a la historia del arte, a sus procesos técnicos y teóricos, así como de la propia historia y proceso personal de cada artista. En el presente trabajo hacemos un estudio general de aspectos fundamentales dentro de la evolución del arte escultórico del siglo XX que derivan en experiencias como la instalación y otros objetualismos vigentes, vistos como formas artísticas donde los materiales y el espacio se relacionan con el espectador creando piezas que involucren situaciones y atmósferas en lugares delimitados, tomando estas nociones como marco teórico conceptual para hablar sobre mi proceso escultórico personal.

En el primer capítulo se aborda el tema del espacio en la escultura del siglo XX, ubicando los momentos en que se acentuó el interés por trabajar con la relación entre el espacio, los objetos y el espectador, pues es interesante que la elección de los elementos que agrupamos de una manera específica y en un espacio determinado logre transmitir ideas y provocar sensaciones y lecturas similares en las personas que en éste transitan y observan. De esta manera se recomponen los significados que tienen los materiales y objetos inmersos en dicho espacio.

Para hablar de la escultura actual, así como de mi trabajo desarrollado como artista, es necesario considerar el tema del espacio dentro de la obra escultórica, estudiar el desarrollo de algunas ideas de espacio que hay en el arte y en específico en objetualismos relacionados con la escultura e instalación. En algunos de estos trabajos encontramos nociones de los espacios físicos en los que vivimos, su relación con los objetos y las personas que los pueblan. En este capítulo se comienza enfatizando la importancia del espacio, los materiales y los objetos actualmente en el arte, haciendo una revisión de las transformaciones del arte del siglo XX que afectan a lo que todavía llamamos escultura. Para esto tomamos ejemplos en los que la escultura presenta cambios fundamentales, tanto formales como conceptuales, así como la mención de algunos artistas que aportaron discursos significativos en el desarrollo de la escultura en relación a los objetualismos contemporáneos. La última parte de este capítulo toma

el tema de la instalación, entendiéndola como una manera de las más representativas en el arte de finales del siglo XX de presentar a la escultura y que además por sus características ha permitido un cambio en la forma de entender una experiencia estética que nos ha llevado a una redefinición de las artes visuales.

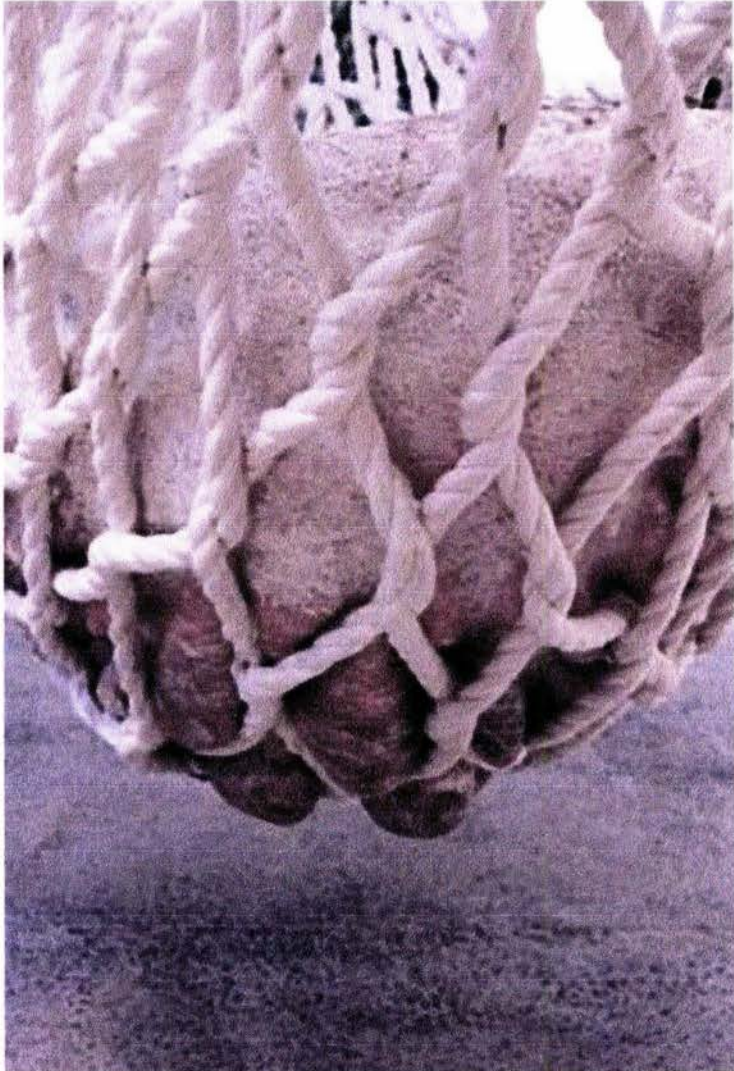
El presente texto es elaborado a partir de la ilación de citas recopiladas de diferentes fuentes y que explican claramente los puntos a tratar, haciendo comentarios acerca de lo que nos remiten a pensar cada una de estas citas. Cada apartado es una reflexión sobre lo que la investigación nos ha mostrado. También cabe aclarar que en este trabajo se utilizará la primera persona del singular, para señalar los momentos en que el discurso es más personal, pues se habla de mi trabajo plástico y reflexiones propias al rededor del mismo.

En el segundo capítulo se da una posible lectura a cada una de mis piezas, presentando mi proceso creativo de tres años de trabajo en una misma dirección, donde doy importancia a la exploración con diferentes materiales que me permiten expresar, de diferente manera y según sus características, ideas similares.

Este capítulo se conforma de un resumen de las ideas fundamentales en la obra plástica que se presenta como parte de mi proceso creativo. A partir de esto se hace un análisis de los objetos y conceptos con los que he desarrollado mi trabajo: La relación dual de peso y levedad, la libertad y represión humanas como temas; el uso de materiales como cuerdas (cordones, entrelazados, tejidos, nudos), y sus posibles significados, como el de conexiones, de fuerza y de encierro. Esto con la finalidad de poder ligar el estudio del primer capítulo con la idea que manejo en mis piezas de crear, con la utilización de estos elementos, espacios de sensaciones y emociones ligadas a situaciones de carencia de libertad y auto represión, sin con esto cerrarlas a otro tipo de lecturas que incluyan sensaciones y situaciones humanas como el placer, el cuestionamiento sobre los límites y fronteras, lo social y lo individual, así como cuestionar nuestras ideas de representación, semejanza, y apariencia. Para ejemplificar estos elementos como conceptos en las artes plásticas, tomamos algunas piezas de escultores contemporáneos, dónde se integran los mismos elementos que hemos ya estudiado creando situaciones similares a las que trabajo en mis piezas.

En el segundo capítulo se expone de una manera amplia, mi proceso creativo desde sus inicios y cómo este me ha llevado a mi obra actual a través de las piezas que han compuesto mis exposiciones. Esto se logrará describiendo y justificando directamente mi propuesta plástica, presentando el proceso de elaboración de cada obra con imágenes que las ilustren.

Cap. 1: De la escultura del S. XX y el espacio.



1.1.- El espacio y los objetos que lo pueblan. La relación de la materia con el espacio.

Existen muchas maneras de abordar el tema del espacio, es un tema muy amplio del que se ha estudiado desde muy diversas ramas del conocimiento; nosotros nos centraremos en referirnos a un espacio físico, transitable, que rodea e integra a los objetos y las personas, que es adaptable a las condiciones de los que lo ocupan; es así como podemos llevarlo al contexto de las artes plásticas y la infinidad de posibilidades que crea el artista para transformarlo. Cuando nos situamos frente a una pieza escultórica nuestra relación no es solamente con la pieza sino con el entorno en el que está inscrita, es lo primero que tenemos en común. Es importante la disposición de la pieza y el lugar de dónde la observamos para tener un contacto más directo. La relación del ser humano con el espacio y con los objetos es de vital importancia, ya que gran parte de nuestras emociones están relacionadas con el ambiente que crean ciertos elementos tanto animados como inanimados, visibles y no, y su disposición en un espacio determinado.



fig. 1

fig. 1 Brash Corro, Gabriela. *Sin título*, foto digital, 2003.

A partir de la experiencia cotidiana se impone con menor fuerza la cuestión del origen y realidad del espacio, pues para nuestra vivencia inmediata el *espacio* está simplemente ahí. [...] Considerándola desde una perspectiva ingenua, la espacialidad es un hecho fundamental de la vida humana. Por lo tanto, en la historia de la humanidad primitiva el espacio se concibió como un requisito importante, algunas veces hasta como la única razón de la coherencia del mundo. La creación del espacio tuvo que guardar relación con el misterioso devenir del mundo.¹

La percepción del espacio físico es diferente para cada individuo y en cada cultura. No es lo mismo vivir en una planicie donde los horizontes son muy abiertos, las construcciones no sobrepasan los tres pisos y la vista viaja más lejos, que vivir en una ciudad donde las calles se trazaron entre lomas y cerros, las casas aparentan estar encimadas unas en las otras, el cielo se corta y la vista viaja unos metros hasta el próximo anuncio o edificio.

El espacio es una estructura de la experiencia histórica que opera en la dimensión cultural de la existencia humana; Por tanto el significado y el valor del espacio varían de una cultura a otra. Las circunstancias en que se desenvuelve cada sociedad comprenden al mismo tiempo las características de su medio natural y la historia de la manera en que ha resuelto sus necesidades; ello implica una forma particular de discriminar lo que se ofrece a los sentidos y de organizar las percepciones para elaborar una imagen de mundo.²

Al espacio físico lo percibimos a partir de la relación que hay entre los objetos que en él se encuentran y las distancias que los separan: lejanos, cercanos, etc., y de nuestra proporción entre ellos: si nos hacen sentir grandes o pequeños, muy apretados o sueltos. Por esto es que no consideraremos la posibilidad de hablar de un espacio vacío, hablamos del espacio físico en relación con la materia.

Es condición que los objetos estén ahí, porque sin ellos el espacio deja de existir para nuestra percepción, del mismo modo que el tiempo también pierde tangibilidad si no queda manifiesto a través de los procesos rítmicos de transformación de la materia[...] Lo anterior significa que, tal como somos capaces de percibir y entender la realidad en forma directa, sin objetos no hay espacio y sin sucesos no hay tiempo. La forma de ambos, es decir espacio-

¹ Albrecht, Hochim, op. cit p. 16.

² Oscar, Olea, *XIX coloquio internacional de historia del arte, Arte y espacio*, ed. Instituto de investigaciones estéticas, UNAM, México, 1997, p. 694.

tiempo, depende de la multiplicidad y comportamiento de la materia y no de su evanescente complemento.³

El tiempo es otro elemento esencial para la comprensión del espacio. Una manera de entender que exista la posibilidad de relacionar distintos puntos u objetos en un espacio, es mediante el tiempo. El tiempo que transcurre entre la observación de un objeto al otro. El tiempo que es indispensable para poder trasladarse dentro de ese espacio e irlo transformando, para poder adueñarse o habitarlo, para crear una atmósfera de la relación de éste, los objetos y nosotros mismos. El tiempo permite que nuestro pecho se expanda y se contraiga al respirar y con el latir de nuestro corazón. El tiempo permite que todo viva dentro del espacio que ocupa nuestro cuerpo. Nuestro cuerpo y toda materia está compuesta de espacio, ocupa un espacio y está rodeada de espacio. El movimiento forma pequeños círculos que representan la transformación constante del espacio, los podemos notar al mover el humo de un cigarro; son como ciclos que representan el constante fin y comienzo de nuevas formas. Las formas de la materia definen la del espacio y viceversa.

La artista Helen Escobedo (1934), durante una entrevista, da una interesante definición de espacio:

Es el mediador absoluto, entre todas las cosas, es lo transparente y lo demarcante, es el envolvente y lo sugerido, es mental y es físico, es noble y es cruel, es juez y parte, cede y se impone, da y recibe, no perdona, acusa⁴

A partir de esta definición podemos tomar a lo transparente y lo envolvente, a las formas de la materia, como fundas que guardan un espacio lleno de energía contenida. Esa energía contenida es lo que le da sentido a la materia. Gracias a esas energías podemos crear diferentes ambientes al disponer ciertos elementos de tal o cual manera en un espacio específico.

³ Oscar, Olea, op. cit. p. 644.

⁴ ibid. p. 694.

1.1.2.- Habitar el espacio.

La relación del ser humano y el espacio se basa especialmente en la necesidad de habitarlo, y habitarlo es poseerlo, darle forma. El ser humano es capaz de crear o personalizar su espacio armando en él la disposición de los objetos. Esto es importante porque un solo objeto contiene muchos significados, lo que, unido a nuestras vivencias y conocimientos, nos provoca sensaciones que pueden llevarnos desde la aceptación hasta la repulsión de dicho espacio.

Un espacio nos puede incomodar o agradar, un mismo lugar se nos puede presentar como muy pequeño o muy extenso. El espacio puede interrumpirse con la cercanía de otro objeto o persona, esto nos da una infinidad de posibilidades. Es nuestra la decisión de jugar con la cercanía y lejanía de objetos y personas, pudiendo así presentarse experiencias interesantes como en el contexto del arte.

El teórico Fredrich Bollnow, en su libro *Hombre y espacio*, nos habla de que el ser humano tiene una gran necesidad de espacio, puede sentir falta o derroche del mismo, y esto es básicamente porque antes de cuestionar su ser en el espacio, piensa en éste como algo que hay que tener. Lo que satisface su necesidad de espacio es la idea de que lo posee, pues para ser en el espacio es necesario otro nivel posterior de consciencia. La manera en que Bollnow nos explica la relación entre hombre y espacio, es utilizando el término habitar el espacio, y la define como pertenecer y radicar en un lugar determinado donde el ser humano se siente seguro y protegido.

El hombre trata de asegurar y defender el espacio que tiene y que puede distinguirse por la estrechez o la amplitud. El ser humano lo cerca, y de este modo convierte el espacio abierto del movimiento en un espacio delimitado de posesión, que se puede llamar, por lo general, espacio propio. En consecuencia, tener adquiere aquí el sentido más expresivo de poseer. Finalmente tener espacio significa: Poseer espacio, habitarlo.⁵

Dejar algunas de nuestras pertenencias en un espacio ajeno a nosotros también es como querer formar parte de éste, llevar un poco de uno para sentir familiaridad. Es como un constante hacer nido a donde uno va, habitar la vida misma. Cuando nos

⁵Fredrich, Bollnow, citado por Albrecht, Hochim en *Escultura Siglo XX, conciencia del espacio y configuración artística*, Blume, España, 1981, p. 244.

apropiamos de un espacio, acomodamos en él elementos con los que nos identificamos y que nos van a permitir existir cómodamente. Es como extender nuestra persona más allá de nuestro cuerpo, crearnos un cuerpo más grande que responde a otras necesidades más allá de respirar, hacer digestión, oxigenar nuestras células etc., necesidades que también se vuelven vitales. Como sentirnos protegidos en un caparazón personal que conserva nuestra identidad. El ser humano ha ido creando objetos que le funcionan como extensión de su cuerpo y de las capacidades del mismo. Un coche, por ejemplo, es como un caparazón que permite un mayor alcance al cuerpo de trasladarse. Perfumarlo, ponerle música, estampas en los cristales o muñequitos en el tablero, es personalizarlo, habitarlo y apropiarse de él. Crear un cuerpo para uno, responde a la necesidad de sentirse protegido, pero también de habitar el mundo; así como con el coche el ser humano extiende sus capacidades, también transforma sus necesidades y continúa creando nuevos instrumentos, herramientas y objetos que ya no responden directamente a necesidades humanas, más bien a condiciones de los propios objetos creados como extensiones corporales y mentales, como es el caso de las ciudades, todo un ecosistema elaborado por el hombre, más adecuado para los automóviles que para sí, pero a fin de cuentas un ecosistema que representa a gran escala las posibilidades de apropiación del espacio a partir de la selección y distribución de objetos creados. Finalmente esta apropiación del espacio, nos refleja una gran capacidad de transformar, transformar las cosas, los espacios o las condiciones de la vida misma. Esta capacidad es el motor de los artistas. Trabajar transformando y lograr transformar algo por mínimo que sea en el pensamiento humano de su tiempo.

Para transformar y transformarse, el hombre crea instrumentos de cultura a través de los cuales evoluciona. El ser humano vive en y entre distintas realidades, individuales y sociales. Así pues, la idea que tengamos de la realidad, de nosotros y las experiencias que tenemos, están relacionadas con los procesos históricos y sociales, y no solamente individuales.

1.2.- La escultura en el siglo XX. Algunas de las principales transformaciones.

Para que pueda existir el trabajo artístico de la actualidad, junto con las piezas que expongo en esta tesis como parte de mi propuesta plástica, tuvieron que suceder muchas transformaciones a lo largo de la historia del arte. Europa, como zona en la que se ha concentrado la economía desde hace siglos, es protagonista de innovaciones de todo tipo, tecnológicas, artísticas, etc., producto también del mestizaje que se ha dado a través de los procesos económicos, políticos y sociales que resultan de las conquistas e invasiones que se han sucedido en la historia. Europa es protagonista también de la llamada revolución o era industrial de mediados del siglo XIX, producto de los avances científicos y tecnológicos aplicados a la producción, afectando sustancialmente a la economía, y con ello iniciando un cambio en las estructuras de la sociedad. Cambian los comportamientos humanos, el entorno, y la cotidianidad misma. El trabajo se va especializando en busca de una eficacia funcional, productiva económicamente. Esta misma revolución de las estructuras económicas, trajo consigo nuevas guerras e invasiones, conquistas y divisiones, así como nuevas mezclas e intercambios de conocimiento. Junto con este momento de alta industrialización, surgen ideas, movimientos, cuestionamientos y transformaciones que repercuten de manera importante en el arte hasta la fecha; el nacimiento de la psicología, el marxismo, el anarquismo, y el reconocimiento de culturas como la china y las africanas.

La situación del arte contemporáneo abre la posibilidad de recurrir a estrategias, procesos y discursos de la historia del arte, siendo esta un banco de información accesible para los artistas. De este modo se libera al creador plástico de tener que ser vanguardia o parte de un movimiento definido. El artista actualmente desarrolla su trabajo utilizando lo que le sirva en su proceso creativo.

El siglo pasado estuvo lleno de cambios y experimentaciones, tendencias y rupturas que entre otras cosas han transformando a la escultura en su presentación y concepción.

1.2.1.- Dadá un movimiento clave:



fig. 2

A partir de la era industrial, con sus asentamientos urbanos y sus producciones masivas, se generan transformaciones aceleradas en la manera de percibir el mundo. Aparecen nuevos conceptos en la vida de las sociedades y se abren nuevas posibilidades de leer la realidad. Es entonces cuando también en el arte empiezan a existir nuevos cuestionamientos y experimentaciones. La fabricación de productos en masa, da lugar a cuestionamientos y reflexiones artísticas, así como a su reutilización; como al ensamblar distintos objetos encontrados, formando con ellos una composición pictórica o escultórica: el collage (cubista y dadaísta), los *readymade*, y lo que se llamará posteriormente *assemblages*⁶, instalación, etc. Se sitúa en un contexto artístico al objeto hecho en serie, al objeto cotidiano, ajeno en principio a estos fines,

^{fig. 2} Marcel Duchamp, *Rueda de bicicleta*, reproducción hecha en 1964 del original de 1913. Tomada de Rachel Barnes, et. al., *El arte del siglo XX*, trad. Fabián Chueca y Juan Manuel Ibeas, Plaza Janés, D. F. 1999, p. 123.

⁶ En el Diccionario de arte, ed. Alianza, 1987, definen el “*assemblage*” de la siguiente manera: “Término acuñado por Jean Dubuffet para referirse a obras de arte realizadas a partir de fragmentos de materiales naturales o manufacturados, como desechos de construcción. El término no suele utilizarse con precisión, pudiendo englobar desde el fotomontaje, en un extremo, hasta los *environments*, en el otro. Se popularizó ampliamente a través de la exposición *The Art of Assemblage*, celebrada en el MOMA, Nueva York, en 1961.”

resignificándolo. Algunos de estos objetos descontextualizados y renombrados, dados a conocer como *readymade* por Marcel Duchamp, quien pretendió hacerlos pasar de simples objetos sin modificación alguna a antiobras de arte, como una crítica al mercantilismo en el arte y su cosificación. El primer *readymade* aparece en 1913: *Rueda de bicicleta*, una rueda de bicicleta empotrada en un banco de madera, que al ensamblarse pierden su valor utilitario y se transforman en obra de arte.

En el movimiento Dadá se cuestiona la autoría de la obra de arte, así como la manufactura de la misma. Se cuestiona y transforma la concepción de la escultura y crea un vínculo entre la realidad y el arte. Esta reflexión y crítica al arte marcan un principio importante de la conceptualización del arte, abriendo un camino evolutivo a diferentes formas de arte conceptual que dan a la escultura la posibilidad de salir del pedestal y revelan la importancia del entorno en la experiencia artística.

Así como el objeto cotidiano se introdujo descontextualizado en los espacios artísticos, en el movimiento Dadá se abre una brecha que posteriormente hizo posible que la obra artística se introdujera a espacios cotidianos más allá de los destinados para el arte.

En los *ready-made*, M. Duchamp no sólo declaraba un objeto como obra de arte, sino que ello implicaba que la escultura perdía su carácter cerrado para convertirse en una parte de su situación ambiental en un contexto circundante.⁷

A partir de esto, se desarrollaron diferentes objetualismos, es decir, el empleo de los objetos prefabricados para la realización de piezas que se relacionan con la escultura: La acumulación de objetos coleccionados en vitrinas, cajas, cofres o cajones transparentes, que posteriormente en los años sesenta fueron recurrentes. Los ensambles (*assamblages*) que con Schwitters (1887-1948) fueron creciendo y expandiéndose hasta formar verdaderas arquitecturas del espacio, a las que denominó *Merzbau*, una manera de apropiación del espacio que permite al espectador integrarse más directamente.

Pero los "ambientes" de los años sesenta sintonizan ante todo con K. Schwitters. Ampliando sus "collages", sus "Merzbilder", conquistando la pared, desembocan en la construcción "Merz" (*Merzbau*) o "ambiente" construido por objetos encontrados y por elementos abstractos cubo-futuristas. Su objetivo es la obra de arte total, en donde desaparece

⁷ Marchán, Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Akal, Madrid, 2001, p. 173.

la alternativa arte-no arte mediante la integridad de todos los materiales imaginables con todas sus relaciones posibles dentro del espacio ocupado. De este modo se desarrollaba el "principio collage" y el espectador cesaba de *estar frente a* para *situarse en*, moviéndose a través del espacio y entre los objetos.⁸

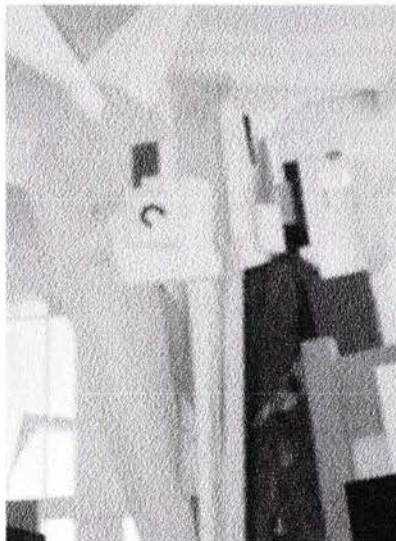


fig. 3

Empezaron a surgir en ese momento, de diferentes maneras y en distintas áreas de las artes plásticas, cuestionamientos sobre el manejo y la importancia del espacio. Desde distintas tendencias se acercaron al mismo modo de concebir a la obra de arte en el espacio, integrándola, creando atmósferas completas transitables que llevaran al espectador a una experiencia artística específica, llegando al ambiente ⁹.

⁸ Marchán Fiz, op. cit. p.174.

^{fig. 3} Kurt Schwitters, *Merzbau*, reproducción para la exposición Kurt Schwitters, en el Museo de Arte Moderno, México, agosto, 2003. Fotografía digital tomada directamente de la exposición.

⁹ Definido por Marchán Fiz (ibídem) como "la extensión y expansión transitable de la obra en el espacio real. Implica un espacio que envuelve al hombre y a través del cual éste puede trasladarse y desenvolverse."

1.2.2.- Espacialismo.

Uno de estos movimientos, de gran importancia, surge de la pintura a partir de finales de la década de los cuarenta, se trata de un movimiento que pretendía negar el espacio ilusorio o virtual, de las artes bidimensionales, dándole total importancia al espacio físico real, unificando al arte y la ciencia. Nos estamos refiriendo al Espacialismo, movimiento que fue fundado por Lucio Fontana (1899-1968), quien empieza drásticamente llevando al formato de una pintura un espacio físico real. Esto lo logra al trazar con una navaja un rajada sobre el lienzo perforándolo.



fig. 4

El primer indicio del *espacialismo* se encuentra en su “Manifiesto blanco” publicado en Argentina en 1946, donde hablaba de que se requería de la cooperación de la ciencia para sintetizar las ideas y materiales nuevos. Después en 1947 en Milán, fundó el Movimiento Espacialista como tal y publica el *Manifiesto tecnico dello Spazialismo*, donde la pieza:

fig. 4 Lucio Fontana, *Concetto spaziale, Attese*, 1965. Tomada de: The Solomon R. Guggenheim Foundation y Editions du Centre Pompidou, *Rendezvous, Masterpieces from the Centre Georges Pompidou and the Guggenheim museums.*, Alemania, 1998. p. 513.

trasciende el área del lienzo, o el volumen de la estatua, para asumir mayores dimensiones y convertirse en parte integrante de la arquitectura, transmitida al espacio ambiental y con utilización de nuevos descubrimientos científicos y tecnológicos.¹⁰

De esta manera, en varios manifiestos, se logra explicar que la esencia del Espacialismo consistía en emociones plásticas y de color proyectadas en el espacio; pues sus piezas en general, se componían de proyectar color y forma al espacio real utilizando luces de neón en habitaciones oscuras.

Los jóvenes artistas querían crear sin tener que fabricar, sin ofrecer la posibilidad de que sus obras se convirtieran en mercancía, sin contribuir a la pervivencia del culto burgués por la pintura y escultura. Nacieron así conceptos como ambiente, instalación, happening, performance, arte del cuerpo, arte pobre, arte de la tierra; nuevas formas artísticas todas ellas ligadas en mayor o menor medida, a la fluencia temporal y, por tanto, a la vida.¹¹

1.2.3.- Acciones

De la ruptura de los convencionalismos en las artes plásticas, surge la tentativa de, no solo impactar al espectador, sino integrarlo a la experiencia artística de una manera más auténtica y real. Estas acciones artísticas llevan a procesos posteriores en artistas como Yves Klein, los Póvera, Tapies, J. Pollock y su acción de pintar, John Cage con la utilización del azar en su trabajo musical y los sonidos no artísticos; la pieza de Alan Kaprow: *18 happenings in 6 parts*, por citar algunos. De esta manera surge el término: Happening, en el que la experiencia con el espectador era interdisciplinaria y única. Con la intervención en el espacio, el artista logra la conexión entre el espectador y la experiencia artística. El espacio es todo aquello que puede ser llenado; no sólo es visual, la experiencia artística está compuesta por nuestra capacidad de percepción sensorial y emocional. Muchas de estas acciones y Happenings se pueden clasificar entre los llamados neodadaísmos pues se basan en la misma intención de anular las distancias entre lo artístico y lo real.

¹⁰ Dennis Farr, *Diccionario de Arte*, 1987, p. 669.

¹¹ Amelia, Martínez, *Arte del S XX Tomo 2, de Andy Warhol a Cindy Sherman*, Universidad Politécnica de Valencia, España, 2000, p. 79.

Las dimensiones estéticas del espacio, incluyendo su temporalidad, no son exclusivamente visuales; la obra de arte de relación provoca una experiencia en la que están implicados como receptores todos o casi todos los sentidos.¹²

Grupos como Fluxus en el cual participaban los artistas: Joseph Beuys, Yoko Ono, George Brecht, George Maciunas y Nam June, entre otros; presentaban este tipo de acciones artísticas. Fluxus estilizó una manera de arte comunitario al que llamó ritual, en el que predominaba el color en la creación de un determinado ambiente. Los artistas invitaban al espectador a participar en este ambiente en el que se conjugaban una serie de actividades que se consideraban artísticas. Era un grupo que se apasionaba por la posibilidad de participación, eliminando cualquier barrera entre obra y público.

Para la creación de Happenings se llegaban a realizar entornos o environments utilizando materiales diversos: alambradas, cartones, paja, trapos, laminas de caucho, periódicos, aluminio y desechos. Parte fundamental en la presentación del Happening son los ambientes y la instalación, como parte de éstos, utilizando la apropiación y transformación del espacio como recurso básico de expresión.

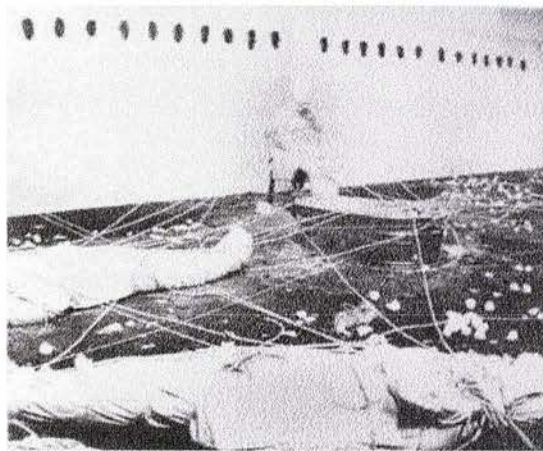


fig. 5

Los intentos apuntados, referidos a la superación del arte tradicional mediante la declaración de la realidad en el arte y su ampliación en los *ambientes*, desembocan en la *acción*

¹² José, Fernández A. *Arte efímero y espacio estético*, Anthropos, España, 1998, p.9.

fig. 5 Judy Chicago, *Ablutions*, 1972. Tomada de: Edward Lucie-Smith, *Judy Chicago, an american vision*. New York, Watson-Guptill, 2000, p.39.

en el espacio, los *happenings*. Fundamentalmente son lo mismo: los lados pasivo y activo de un único cuño, cuyo principio determinante es la extensión¹³

Un *performance* representativo de *fluxus* fue el hecho por Joseph Beuys en 1963 durante su breve participación en este movimiento, apareció en el escenario abriendo una cajita musical con dos muñecos y se le quedó mirando hasta que se detuvo.

1.2.4.- Minimal

En los años sesenta, en esta búsqueda por la apropiación del espacio y la relación con las expresiones objetuales del dadaísmo surge el Arte Minimal (reduccionista, abc art, cool art), que también emplea objetos industriales encontrados. La gran diferencia con Dadá sería que el Minimal le da belleza a los objetos que utiliza, le funcionan como material para obras de arte. Recordemos que Dadá pretende que su interés, más que artístico, sea crítico, filosófico. El escritor Octavio Paz nos da una interpretación de la postura de Dadá, donde podemos encontrar una marcada diferencia entre éste y el Arte Minimal:

Sería estúpido discutir acerca de su belleza o su fealdad, tanto porque están más allá de belleza y fealdad como porque no son obras sino signos de interrogación o de negación frente a las obras. El *ready made* no postula un valor nuevo: es un dardo contra lo que llamamos valioso. Es crítica activa: un puntapié contra la obra de arte sentada en su pedestal de adjetivos.¹⁴

Para el Arte Minimal, denominado así por R. Wollheim en 1965, las obras de arte sí toman el significado de artísticas y lo que propone es reducir las diferentes formas a estados mínimos de orden y complejidad. De alguna manera cosifica el objeto artístico, y tiene su apogeo entre 1965 y 1968. En éste arte se afirman los valores de todo como algo indivisible, interesado por la totalidad de la obra y no por la relación de los elementos que la compongan, por lo que utiliza formas primarias: pirámides, cubos, planos inclinados, pirámides truncadas, sistemas modulares, geométricos, etc. Se acude a la acumulación de objetos en serie y se utiliza como elemento básico: el manejo del espacio y la disposición de las piezas que logra un ritmo. Al comparar la dimensión

¹³ Simón, Marchán, Fiz, op. cit. p. 193

¹⁴ Octavio, Paz, *Apariencia desnuda, la obra de Marcel Duchamp*, Era, México, 1973, p.30.

constante de la obra con la del cuerpo del espectador, logra un efecto de presencia y evidencia que se acentúa con estas formas sintéticas.

...son trabajos realizados a escala humana, y así el hombre se reafirma en los espacios, los sella para imprimir en ellos su huella, otra forma de rúbrica del artista constructor y del hombre que se ampara en ellos. *Si la puerta tiene una dimensión humana es porque el hombre la atraviesa.*¹⁵

El hecho de incluir formas y objetos aparentemente alejados al contexto artístico, pero que dan al espectador la posibilidad de reconocerlos en su experiencia personal, en un espacio transitable relacionándose como obras de arte, dan lugar a una serie de cuestionamientos del papel del espacio y la relación entre los objetos y el espectador.

...a la manera de los Minimal, los cuales, ya que no podían transformar la escultura, transformaron las condiciones de visión de la escultura mediante la incorporación de la galería de arte como elemento estructural de la escultura misma.¹⁶

Estos artistas, aunque llamados *minimalistas* seguían haciendo objetos de arte. En este sentido eran menos radicales que Duchamp y sus *readymades*; sin embargo, los trabajos eran tan ordinarios que se hacía que el observador pensara en la incierta distinción entre las cosas en el arte y en el mundo. Estos trabajos hacen que el espectador primero considere su entorno inmediato, tanto como el objeto en sí, y luego piense en sí mismo; ellos representan una experiencia que comienza como un concepto en la cabeza del artista, y que culmina dentro de la cabeza del observador como una auto-reflexión.

En la actualidad, esta revaloración de la relación espacio-objeto-espectador, continúa siendo un punto importante para la concepción de las artes plásticas; El artista puede, de manera intencional, transformar los comportamientos sensoriales del individuo con la intervención de su obra en una exposición.

Así, entre los sesenta y los setenta se desarrollan fenómenos objetuales importantes bajo diferentes denominaciones, según su lugar de origen o ciertas diferencias. En 1968 en la galería Gibson de Nueva York se presenta bajo el título *Antiforma*; una exposición

¹⁵ Aurora Fernández Polanco, *Arte Povera*, Madrid, Nerea, 1999, p.93

¹⁶ Félix de Azúa, *Diccionario de las Artes*, Anagrama, Barcelona, 2002, p. 145.

con trabajos sin una configuración objetual rígida o definida, conformada de materiales de deshecho de diversas procedencias y dispuestos por la galería de manera aparentemente desordenada. Al año siguiente R. Morris presenta en la galería Leo Castelli una exposición que consistía en la presencia de materiales como cristales, hierro o telas que cada mañana eran transformados para ofrecer un sin número de posibilidades que puede haber en una experiencia espacial mutable. Estas exposiciones son importantes pues presentan cómo estas propuestas, en principio críticas a las políticas oficiales del arte, son asimiladas por el sistema mercantil del mismo. También nos muestran una aceptación oficial de la utilización abierta de medios, materiales y formas en el arte y reflejan una integración total del espacio de la galería para conformar la obra, aquí los artistas trabajan dentro del espacio de exposición, con la disposición de los materiales; el trabajo en el estudio puede ser una herramienta más, pero la pieza en sí se concibe con y para el espacio en el que se exhibe.

Es muy diferente la manera de percibir la obra cuando esta nace del espacio en el que se exhibe. Conocer el espacio, caminar en él con todos los sentidos puestos en estudiarlo, en hacerlo parte de uno hasta mimetizarse en él. Conocer sus ruidos, la gente que lo frecuenta, la luz que emite, las sensaciones que se perciben en él, hasta saber qué materiales o que piezas pueden hablar en éste y ser escuchadas y entonces callar, dejar que el espacio hable a través de la obra.

1.2.5.- Póvera

De forma paralela al arte mínimo, manejando elementos en común en propuestas a veces antagónicas a las norteamericanas, se generaron en Europa una serie de manifestaciones conocidas bajo múltiples denominaciones: arte Póvera, land art, arte ecológico, arte procesual, earth work, Antiforma, arte imposible, arte de situación, arte conceptual, etc. Los elementos que tienen en común estas manifestaciones artísticas son (con la misma intención neodadaísta de desalentar la instrumentalización mercantilista de la obra de arte): el interés por la elección de todo tipo de materiales que incluyen a los frágiles, la inclusión de técnicas anteriormente no relacionadas con la producción artística y en exhibición de acontecimientos efímeros, presentar al arte como la vida misma. Se sometía así a la temporalidad dando mayor interés al proceso. Se deja de

lado el valor de lo inmutable e inalterable, tan importantes en el arte tradicional, dando ahora lugar al concepto de lo efímero, valor por supuesto mas integrado a la vida común, la cual se encuentra en perpetuo cambio.

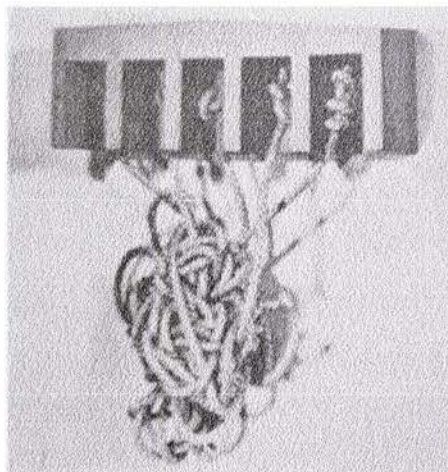


fig. 6

La nobleza del mármol la durabilidad del bronce y el óleo, fueron suplantados por la precariedad de los materiales orgánicos o residuales, y materiales tradicionales, como la madera o la piedra, fueron utilizados por su cualidad de materias primas naturales siendo exhibidas en bruto (el tronco, el bloque extraído de la cantera).¹⁷

Uno de los movimientos europeos en el que se trabaja con materiales y técnicas no relacionadas con la producción artística, se denomina: Arte Póvera, literalmente: arte pobre. En éste la inclusión de materiales alternativos se utilizaba para expresar una actitud crítica hacia las instituciones, el mercado del arte y la reconsideración misma de los espacios de exhibición. En estas piezas se le da mayor importancia al proceso por el que se transforma la obra que al resultado mismo, y su presentación es integral al espacio en el que se exhibe.

Para los artistas Póvera, el hecho de significar un proceso de transformación física y espiritual, se convertía en acción positiva y crítica, que en su cualidad metafórica podía transformar al espectador en copartícipe.¹⁸

fig. 6 R. Morris, *Sin título*, 1968. Tomada de: Simón Marchán Fiz, op. cit. p. 213.

¹⁷ Amelia, Martínez, op.cit. p. 79.

¹⁸ Jorge Reynoso, *Jannis Kounellis en México, Exposición*, 1999, p. .3.

El crítico Germano Celant introduce el término arte póvera en 1967 en una exhibición que reúne por primera vez obra del arte italiano de esta tendencia en el Museo Cívico de Turín, consagrándose internacionalmente durante la Documenta V de Kassel en 1972. Entre los reunidos bajo esta denominación se encuentran M. Merz, G. Penone, J. Kounellis, G. Zorio, P. Calzonari y G. Anselmo entre otros.

Una de las empresas más significativas del Arte Povera, ha sido romper los límites del marco hasta el punto de implicar al espectador en este proceso. Así entendida, su relación con el espacio debe ser muy especial, uno de los elementos más importantes de su obra.¹⁹

El Arte Póvera logra, con los medios aparentemente más insignificantes, enriquecer y cambiar la percepción artística, dando al espectador referencias sobre lo absurda que es la vida actual y generando una consciencia sobre la situación estética, social o ambiental de las cosas. No utiliza objetos industriales ni hechos en serie, su interés más que nada se enfoca en la utilización de objetos naturales: piedra, agua, tierra, vegetales, troncos, etc.

El repertorio objetual empleado resulta ingente, piedras, animales, semillas, cristales, basura etc. M. Merz en sus intervenciones más conocidas utiliza cristales rotos con los cuales forma iglúes transparentes donde se confronta la peligrosidad de la materia con el confort de la forma. En otros trabajos acumula diarios resaltando sus volúmenes y formas por encima de su valor cultural o como relativización de éste. G. Penone, talla troncos de árbol para encontrar en su interior la forma que tuvo el pasado o condiciona el crecimiento de un tronco con una mano tallada que lo agarra y que con el tiempo quedara inserta en la corteza.²⁰

El artista Jannis Kounellis (1938), es uno de los pintores que se salen de la bidimensión para continuar su experimentación espacial ilimitadamente, apoyándose en la posibilidad de utilizar cualquier material que funcione para los fines de la obra. Kounellis es una figura clave del arte contemporáneo y es de los fundadores del movimiento. Ha experimentado con una múltiple gama de materiales: carbón, algodón, materiales de desecho procedentes de derribos, sacos llenos de cereales o de café, fuego, así como animales vivos o fragmentos de animales muertos, e incluso gas. Partiendo de la tradición bizantina, utilizó muy a menudo pan de oro, tanto por ser un elemento

¹⁹ Aurora Fernández Polanco, *Arte Povera*, Madrid, Nerea, 1999, p.93

²⁰ Santiago, Sierra, *A propósito de la exposición de Jannis Kounellis en México. Jannis Kounellis en México*, Dirección general de artes plásticas, MUCA Móvil, UNAM, 1999, p. 6.

poderoso en la irradiación lumínica como por su capacidad de conducir energía. En 1967 presentó una pieza que consistía en una plancha de acero esmaltada sobre la que insertó una percha para colocar un loro vivo atado a una cadena, con lo que logró mostrar el efecto plástico del animal con su plumaje colorido sobre el fondo liso y brillante. Por el tipo de experiencia que esto provocaba, se podría hablar de una obra pictórica transitable. En 1969 presentó en la galería de L'Atticouna en Roma, una de sus piezas más impactantes y reconocidas cuando dispuso doce caballos vivos, entre paredes blancas convirtiendo una galería en un establo.



fig. 7

A través de esta instalación deseaba producir una tensión lo suficientemente fuerte como para *crear una ruptura en la comunicación del arte*, según sus propias palabras.²¹

Mario Merz (1925), quien en los años cincuenta fue pintor informalista, también cambió hacia un mayor interés por el entorno y la noción espacial, sin limitarse a un solo modo de expresión. Empieza por confrontar materiales encontrados con diferentes objetos.

Con el tema del iglú, Merz permite que el observador comprenda cuán importante es el espacio exterior en unas ocasiones, y, en otras, cuán significativo resulta el espacio interior.²²

A partir de las vanguardias artísticas de la primera mitad del siglo XX en Europa, se abrieron diversos cuestionamientos sobre lo que podía ser arte, sus manejos mercantiles

fig. 7 Jannis Kounellis, *sin título*, 1969. Tomada de: Gloria Moure, *Kounellis*, Barcelona, Polígrafa, 1990, p.135.

²¹ Lourdes, Cirlot, *últimas tendencias, historia universal del arte*, 1999, p. 396.

²² Ibid.

y su lugar en la sociedad. Estas aportaciones sirven a artistas posteriores para desarrollar a partir de estos principios discursos a veces antagónicos entre sí, o con estas vanguardias. Es el caso de el neodadaísmo, minimalismo, pop, antiarte y póvera, por mencionar algunos, que a partir de la segunda mitad del siglo XX retoman principios dadaístas para construir nuevas propuestas, unos dirigidos al objeto de arte en su sentido tradicional estético pero con materiales no artísticos, y otros para llevar sus propuestas más allá de la reflexión puramente artística, sino con contenidos intencionalmente sociales, antropológicos, y políticos. La expresividad de los materiales en lugar de la representación conforma propuestas como el Art Brut en el que, junto con la autonomía de los materiales, se incluye en ellos el rastro del gesto humano. Más que en un sentido progresista o perfeccionista del arte, estas son aportaciones que agregan elementos y amplían las posibilidades del arte.

Cada material tiene su lenguaje, es un lenguaje. No se trata de adjuntarle un lenguaje o de utilizarlo para servir a un lenguaje. Jean Dubuffet.²³

En Italia, donde el trabajo de Piero Manzoni todavía era muy discutido, el póvera continúa replanteando a su manera el uso de materiales de desecho, basura, reciclando objetos industriales, materiales orgánicos, así como la apropiación de espacios para la realización de piezas y exposiciones. Estos eran trabajos elegantes, pero que problematizaban la posición del espectador, la cuestión no era lo que la obra representaba ni la simple provocación. Esta actitud hacia el observador y desde donde el observador está en relación con el trabajo, es una crucial característica del que se denominará arte Conceptual.

1.2.5.- Arte ecológico

Salir de la galería y trabajar con materiales de la naturaleza en afirmación de sus cualidades esenciales y presentándolos en su propio entorno. Exaltar la importancia de los espacios naturales en una sociedad en la que en las ciudades se concentra la cultura, los espacios del arte, las posibilidades de trabajo. En una sociedad en la que los ojos miran hacia lo urbano y las planchas de asfalto devoran las áreas verdes, el arte ecológico es un movimiento que rechaza a la tecnología sofisticada de una cultura

²³ Boix, Esther, *Del arte moderno, Tomo III, Europa y Norteamérica*, Barcelona, España, 1993, p.35.

industrial, y da importancia a los ambientes naturales, a las especies en extinción, a considerar al paisaje no como un lugar que configura el entorno de una obra de arte, sino lo que constituye la obra artística. Se reflejan preocupaciones sociales y ecológicas como la destrucción de los recursos naturales. Se propone un choque cultural a través de obras que reflejan situaciones vitales y comunes. El alemán Hans Haacke (1936) presenta sistemas de organización social animal, condensaciones de agua o huevos en incubación, siendo uno de los precursores de este movimiento para posteriormente centrarse en un arte sociológico de tipo político.

El concepto de Arte de la tierra, más conocido por su denominación anglosajona: Land Art, quedó establecido en la exposición organizada en la Dwan Gallery de Nueva York, en 1968, y en la exposición *earth art* en la Cornell University en 1969. La exposición en la galería Dwan incluía las fotografías de Sol Lewitt tituladas *Caja en un hoyo* (el entierro de un cubo de acero en la Casa Visser, en Bergeyk Holanda), así como el dibujo de una milla de largo de Walter de María (dos líneas blancas paralelas trazadas en el desierto de Mohave, en California). Dichas piezas no se adaptan, como cabe suponer, a ser expuestas en una sala, a excepción de su documentación fotográfica. Dada la dificultad de llevarlos a la práctica, muchas de estas piezas se quedan en proyecto. Existe una estrecha afinidad entre este tipo de trabajo con el Arte Conceptual. Una de las obras de Land Art, más conocidas es *Malecón en espiral* (1970), realizada en el gran Lago Salado de Utah, por Robert Smithson (1938-1973).

M. Oppenheim (1913-1985) realiza trabajos monumentales, dibujados sobre la nieve, M. Heizer remodela el paisaje natural con excavadoras. L. Weiner produce cráteres con cargas de dinamita, W. de María (1935) atrae los relámpagos con barras de metal sembradas en el desierto, por atar algunos ejemplos mas conocidos.²⁴

1.3.- Redefiniciones del arte

Como ya dijimos, en los últimos años del siglo veinte todas las corrientes artísticas anteriores se han convertido en herramientas para crear, tomando lo que sea necesario de cada una de ellas para que la obra exprese lo que al artista le interesa. Actualmente no hablamos de algún movimiento o tendencia en específico que niegue o retome

²⁴ Santiago, Sierra, op. cit. p. 6.

totalmente algún otro movimiento. El artista tiene la libertad de transformar el espacio que sea, fuera o dentro de una galería, de tomar los elementos que le sean necesarios, materiales, objetos, reciclaje, técnicas tradicionales, etc.

Intervenir los espacios, acudiendo a un lugar y momento específicos de exhibición, donde la experiencia del espectador en ese espacio es fundamental para completar la obra, es una característica básica en objetualismos como la instalación.

En la siguiente cita, Helen Escobedo comenta la importancia que tiene esta característica de la instalación:

Siempre debe haber una comunión entre la obra y el que la observa, pero yo me refiero al hecho de involucrar al espectador al propiciar su desplazamiento físico a través de un espacio que propone la lectura de varios objetos relacionados entre sí ambientalmente. Esto provocaría una reacción activa continua más allá de la meramente contemplativa.²⁵

En la instalación, la obra no existe de forma independiente a su exhibición durante un tiempo concreto. Por lo general lo que queda después de la exhibición de una instalación es el registro en fotografías o video, y el testimonio escrito.

El carácter efímero de estas experiencias es un reflejo de la época actual. Tal vez la presencia de lo efímero en el arte sea una de las mayores aportaciones de la transformación del arte del siglo veinte. Tradicionalmente la obra de arte desafiaba al tiempo; existía una constante preocupación en el artista de que su obra se mantuviera más allá de su vida, así como de perfeccionar las técnicas de elaboración para prolongar su durabilidad.

La utilización de materiales nobles y duraderos garantizaba la presencia de las obras maestras en un futuro que se preveía eterno. La pérdida de anhelo de eternidad constituye una mutación del concepto mismo de lo artístico.²⁶

Una de las cosas que se propone con esta tesis es ver a la instalación como única en un tiempo y espacio específicos. Es posible crear una instalación a partir de una serie de esculturas, que bien pudieran funcionar de manera independiente en otro espacio y

²⁵ Oscar, Olea, op. cit. p. 694.

²⁶ Amelia, Martínez, op. cit. p. 11.

contexto, pero que juntas acentúan toda una atmósfera de emociones que involucren al espectador. Para esto nos basaremos en la siguiente definición de instalación:

Es la instalación un espacio real en el que el artista liberado de toda limitación (de género, lenguaje, forma, materia y técnica), realiza una propuesta simbólica o perceptiva cuyo significado debe desentrañar el propio espectador. Frente a la idea de un observador que contempla desde la exterioridad la obra de arte, se incide en el concepto de *entorno* – suma de espacio físico y psíquico – que interacciona con el espectador llamándole a intervenir activamente, pues sólo así, en el diálogo entre el espectador y la obra, se clausura el proceso creativo.²⁷

Con esta definición abierta o concepción ampliada de la instalación, podemos entender que exista una infinita cantidad de ramificaciones en la misma, yendo desde las elaboradas In-situ (la mayoría de las veces), las previamente planeadas sin conocer el espacio, pero por supuesto adaptadas para existir en total relación con ese espacio, las de carácter totalmente efímero, las video instalaciones, las que abarcan enormes espacios al aire libre o las que transforman espacios cerrados dentro de una galería; hasta las que pueden ser readaptadas a otros espacios interviniéndolos de manera diferente.

Uno de los aspectos que se integran al arte con algunas de estas manifestaciones que hemos repasado en el presente capítulo, es la idea de incluir a un público más diverso e integrar la experiencia artística con espacios cotidianos o normalmente no relacionados con el arte. Si bien el arte normalmente está dirigido a la burguesía y al comprador de la obra, el hecho de hacer arte por la experiencia misma del arte y no por el mercado, permite integrar a todo público, la manera en que este pueda involucrarse en la experiencia artística es verse reflejado, encontrando relaciones y asociaciones con su propia experiencia de vida, algo que le permita reflexionar en sus intereses comunes, como experiencia integrada a la realidad. Cambiar el valor de la obra artística, del objeto mismo presentado en la exposición a la experiencia vivida por el espectador.

²⁷. *ibid.* p. 79.

Por otra parte, la obra de arte no es algo que simplemente conmueve o causa placer. Las obras de arte contienen inestimables informaciones acerca del mundo y de las maneras como vivimos en él²⁸

Cada pieza con sus informaciones inserta elementos nuevos en la mente del espectador, por ello la experiencia se completa generando conocimiento y reflexión a través de sensaciones e impresiones que se conectan con la individualidad del observador, el momento, etc.

El arte es un proceso relacionado directamente con el cuerpo y con la mente del que lo experimenta, como creador o receptor, por ser también una extensión y manifestación de sí mismo; este arte está relacionado directamente también con el contexto en el que se manifiesta. El arte se ha convertido en una experiencia directamente relacionada y formada, en cuanto a sus elementos, con cualquiera de las otras áreas de la vida y del conocimiento; así como la integración e interrelación de las artes entre sí, cambiando y reinventando constantemente la identidad y el significado de la obra de arte. La obra artística se abre a diferentes lecturas, se vuelve un sistema abierto.

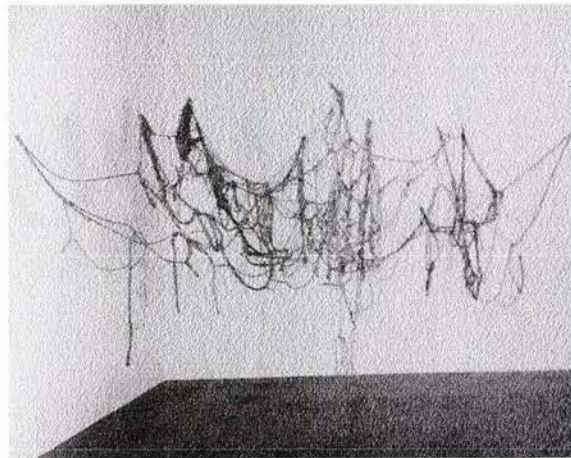


fig. 8

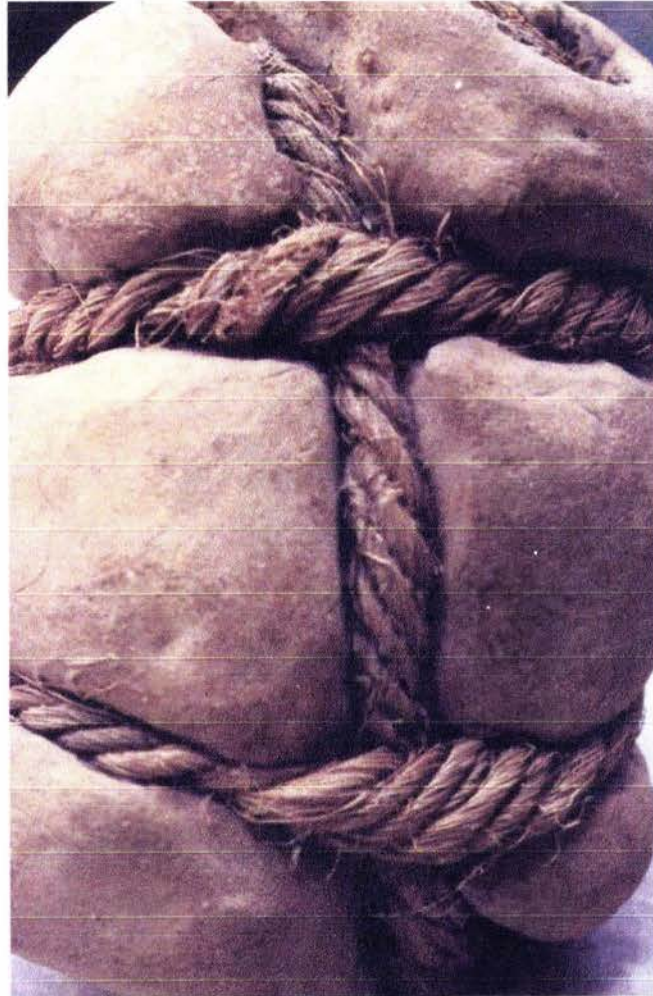
²⁸ John D. Bernal, *La ciencia en la historia*. México, Nueva Imagen, 1979. p. 54.

fig. 8 Eva Hesse, sin título, 1970. Tomada de: Jonathan Fineberg, *Art since 1940, strategies of being*, Singapore, Laurence King, 1995, p. 315.

Hasta aquí hemos analizado algunas aportaciones en el arte del siglo XX, que forman un importante fondo teórico y conceptual para situar la obra que estoy produciendo, además de que sin dicho análisis de la escultura del siglo veinte no podríamos comprender el arte actual.

Los puntos que nos interesa subrayar a lo largo de la investigación que engloba este capítulo son básicamente los siguientes: Llevar al arte a presentarse como la vida misma. Todas las transformaciones que sufrió el arte en el siglo pasado lo llevaron a un total acercamiento con las experiencias de la vida cotidiana, de una manera abierta a la libertad creativa, técnica, formal, y conceptual. La apertura en el uso de materiales, la exploración con materiales no relacionados comúnmente con las artes plásticas, sin importar si su carácter es efímero o permanente, empleándolo por sus características y significados.

Cap. 2: Materiales y conceptos, escultura y espacio (Propuesta escultórica).



2.1.- Conceptos, materiales y emociones en la obra personal.

El presente capítulo se basa en exponer de una manera amplia mi proceso creativo desde sus inicios y cómo éste ha culminado en mi obra actual. Dentro de los múltiples elementos que existen en la obra de cualquier autor, he seleccionado tres, desde los cuales partir para hablar de mi trabajo plástico, presentando el proceso de elaboración de cada obra con imágenes que las ilustren, hablaré de conceptos, materiales y emociones que se presentan en cada una de ellas.

Los conceptos, por lo general son los mismos en toda la serie, pero en cada pieza el resultado puede abrirse a otros conceptos que permitan una mejor comprensión de la obra. Se pondrán como ejemplo piezas de otros artistas contemporáneos, en las que se puedan encontrar lecturas similares, e intertextualizaciones en relación al trabajo personal que expongo como parte de esta tesis. En cuanto a los materiales, éstos nos sirven para dividir en dos etapas la propuesta que presentamos: en la primera de ellas el elemento básico son las cuerdas y a su vez se divide en piezas elaboradas en piedra y piezas de concreto, al final se estudiará una pieza en la que se utilizan otros materiales. En la segunda etapa es invariable la inclusión de materiales perecederos, blandos y ligeros. El otro punto por el que se abordará el estudio de cada pieza, son las emociones, que al igual que con los conceptos, no presentan más que ciertas variantes en el tipo de emoción pero van muy conectadas entre sí.

2.1.1.- Conceptos.

Para analizar una pieza nos enfocamos en algunas ideas comunes que nos sugiere la misma. A lo largo de la revisión de cada una de las piezas que conforman mi trabajo, se exponen las ideas originales que impulsaron la elaboración de dichas piezas, las que fui generando en su proceso y las que surgen de la observación de la pieza exhibida. Fuerzas, tensiones, peso, libertad, levedad o contradicción, son algunos de estos conceptos. Para explicar mejor mi inquietud por los conceptos que manejo me he apoyado en ejemplificarlos con obra de otros artistas, así que voy haciendo la relación de cada una de mis piezas con otra pieza en la que descubro lecturas similares.

En mi trabajo comparto una visión muy común en escultores del S. XX. La de hacer sentir al observador que lo que ve contiene en sí mismo su propia energía orgánica y que esta empuja hacia afuera, que la forma de las piezas dé la impresión de haberse expandido orgánicamente a causa de una presión interior, es decir, trabajar con formas envolventes, la poética abstracta se expresa en gran medida a través de ritmos vitales. Un elemento común en mis piezas es que presentan formas desbordantes que aparentan contener masas que buscan salir.

El trabajo de Henry Moore incluye este concepto; él defiende que la escultura contiene una fuerza que presiona desde el interior contra la envoltura de la obra.



fig. 9

La masa en la escultura se percibe como algo interior, delimitado por el contorno de la forma, que pudiera parecernos una muy delgada película que cubre a la forma y que se refuerza por el espacio que la rodea para contener ese algo interior, esa masa a la que Moore llama energía.²⁹

En el caso particular de la serie escultórica que presento como parte de esta tesis, esa energía, básicamente es relacionada con emociones y sentimientos. La masa es el cuerpo y son las emociones contenidas en éste. Para acentuar esa contención se presenta la

fig. 9 Henry Moore, *Figura reclinada*, 1969-1970. Tomada de: Amalia Martínez, *Arte del SXX, tomo 1: De la pincelada de Monet al gesto de Pollock*. Universidad Politécnica de Valencia, España, 2000, p. XXV.

²⁹ vid. Herbert, Read, *Escultura y dibujos de H. Moore*, UNAM, México, 1964

utilización de un objeto relacionado culturalmente con la delimitación, ya sean cuerdas o jaulas.

2.1.2.- Materiales.

En el proceso escultórico que he desarrollado uno de mis intereses es resaltar las características de los materiales ocupados. La elección de los mismos es tan importante como saber qué se quiere presentar con ellos, de manera que las propias características de estos refuercen el concepto. El material como otra herramienta para dar un mejor entendimiento de lo que se está estudiando en la obra plástica. Es necesario escoger un material que contenga con sus cualidades conceptos, pues es la materia prima lo que nos da más información para descifrar al objeto mismo, por eso su importancia. Artistas como Constantin Brancusi tienen un respeto escrupuloso por la naturaleza de los materiales que emplean. El filósofo Osvaldo López Chuhurra, en *Estética de los elementos plásticos*, nos habla de la materia como sustancia, como elemento originario.



fig. 10

fig. 10 Constantin Brancusi, *El beso*, 1908. Tomada de: Jean Louis Ferrier, *Art of our century: the story of western art, 1900 to the present*, Switzerland, Congman Group, 1990, p. 90.

En el apartado anterior, cuando hablamos de conceptos, presentamos que la escultura contiene una energía interior. Es justamente el material el que aportó dicha energía a la pieza y la forma trabajada en éste, dándole sentido o brillo a esa energía interior.

La materia que ha conformado la imagen creada contiene una carga energética (cuantitativa y cualitativa) que corresponde de manera exclusiva a dicha imagen.³⁰

Platón consideraba que la materia era una masa totalmente potencial. Podemos entender a la energía de la que hablamos como esa potencialidad que logra que la pieza elaborada sea plásticamente expresiva.

Los materiales que se utilizaron al empezar este proyecto escultórico, son invariablemente muy duros y pesados, en algunos casos piedra y en otros concreto. El formato acentúa dichas características, pues siempre será entre mediano y grande. La manera en que se formaron ambas materias es muy similar, la diferencia radica en el tiempo que tarda cada una en su elaboración: en el caso de la piedra, debieron pasar muchos siglos, mientras que en el del concreto, la reacción química que hacen el cemento y el agua nos permite que en unas horas pase de líquido a sólido, dando la posibilidad de trabajarlo cuando aún es blando.

Es de gran importancia el cuidado en la elección de los materiales para la realización de una pieza. Por ejemplo, cuando se elige un material con el que uno nunca antes había trabajado, cambia la manera de entender al quehacer plástico y nos puede llevar a nuevos descubrimientos en nuestra investigación; empujar a la experimentación, a madurar nuestros conceptos. Así como un material nos puede significar todo un reto, otro puede facilitarnos la producción.

³⁰ Osvaldo, López Chuhurra, *Estética de los elementos plásticos*, Labor, Barcelona, 1971, p. 24.

2.1.3.- Emociones.

En la base del arte, como su manantial y fuerza motriz, no se halla el deseo de copiar la naturaleza o aun mejorarla [...] sino más bien un impulso que comparte el arte con el rito, el deseo de externar, de exteriorizar una fuerte emoción, representando, creando, haciendo o enriqueciendo el objeto o acto deseado.³¹

Cuando un material, reforzado por su forma, está expresando nuestras ideas al observador, se crea una respuesta en éste. En el presente trabajo plástico mi propuesta es que la respuesta sea emotiva, se busca comunicar y provocar emociones con las piezas; de esta manera, estamos acercándonos al espectador. Se presenta a las emociones como el código que vincula a la obra plástica con su público.

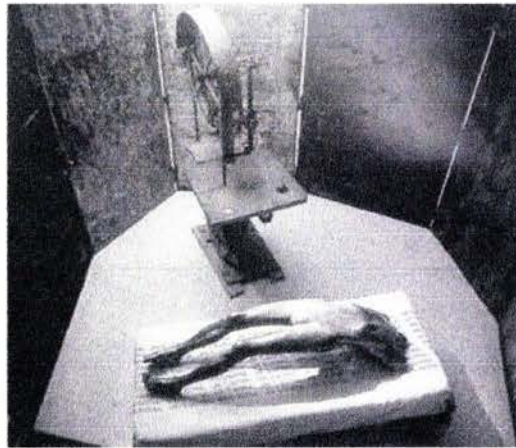


fig. 11

Una emoción no es simplemente un sentimiento interno como una jaqueca, sino también tiene una referencia externa, con alguna situación, persona u objeto en particular, por eso las emociones crean este vínculo con lo interno y lo externo, porque es un constante vehículo de experiencias, vivencias, observaciones que provocan una reacción y una posible salida de nuestro interior.³²

³¹ Herbert Read, *Imagen e idea: La función del arte en el desarrollo de la conciencia humana*. Fondo de cultura económica, México, 1957, p.78.

fig. 11 Louise Bourgeois, *Celda arco de histeria*, 1992-1993. Tomada de: Amalia Martínez, op. cit, tomo 2 p.XXVI

³² ibid. p. 26.

Mi interés por las emociones se debe a que son éstas una respuesta muy sincera ante una situación vivencial. Nos permiten exteriorizar nuestros pensamientos y sentimientos donde ni las palabras ni la razón nos permiten describirlos. Es la emoción esa otra verdad inconsciente que no nos permite auto- engañarnos.

2.2.- Etapa 1: Orígenes del proyecto; materiales pesados, utilización de la cuerda.

2.2.1.- Piezas de piedra.

En ciertos momentos me parecía que el mundo se iba volviendo de piedra: Una lenta petrificación, más o menos avanzada según las personas y los lugares, pero de la que no se salvaba ningún aspecto de la vida.³³

El trabajo plástico que presentamos se propone como posibles lecturas de las relaciones entre el arte con la situaciones humanas en la actualidad dentro de las ciudades. Podemos leer en el trabajo plástico que aquí se presenta, una lucha de fuerzas. Existe en mi la preocupación de expresar con esta lucha de fuerzas, situaciones de choque entre la naturaleza humana y la vida en las ciudades, la rutina y los deseos, etc.

La libertad más que un destino es una posibilidad. A partir de su propiedad real de autodeterminación, el hombre puede construir su libertad, o abandonarse a un automatismo sonámbulo.³⁴

Para empezar a hablar de las esculturas que he tallado en piedra nos enfocaremos a ciertas concepciones de la piedra: su presencia es imponente puesto que, como pedazo de nuestro planeta que se ha formado durante millones de años ya sea erosionada por el clima y el ambiente o siendo expulsada desde el interior de la tierra por la boca de un volcán, contiene en su estructura la información de toda su historia. Sus tiempos son mucho más largos y nos recuerdan nuestra efímera existencia. Es fuerte porque es dura y pesada, pero a la vez los cambios drásticos de temperatura pueden quebrarla, el agua puede deteriorarla y romperla, y al ser muy irregular su veta puede fracturarse con facilidad si recibe un golpe o ante ciertas vibraciones. De la misma manera, al ser dura y pesada, su manejo es complicado. No es fácil de mover o trasladar, y por lo general requiere de un trabajo en equipo o maquinaria especial. Además, al arrojarla, caerse o ganar aceleración, una piedra grande puede aplastar o romper casi cualquier cosa. El trabajo escultórico en piedra necesita de mucha atención y precauciones, e implica cierto riesgo. Cuando un artista elige un material para su pieza es necesario tomar en cuenta el tiempo de elaboración que ésta le va a exigir. En el caso de las primeras dos piezas en piedra me tomó seis meses la realización de cada una y la tercera me tomó

³³ Italo, Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Siruela, Madrid, 1988, p.20.

³⁴ José Antonio, Marina, *Teoría de la inteligencia creadora*, Anagrama, Barcelona, 2000, p.24.

dos años. Lo más difícil fue empezar con el material. Cuando por primera vez lo tomas te das cuenta de sus exigencias. Es un material que exige muchas horas de trabajo, cierta condición física, ir adquiriendo fuerza, y acostumbrarse al contacto con el polvo. Las herramientas y maquinaria facilitan mucho el trabajo, pero aún así, si el concepto básico del proyecto no lo requiere es mejor buscar otro material. En mi caso me cautivó lo suficiente para dedicarme a esculpirla durante tres años seguidos.

2.2.1.1.- Piedra sobre el suelo:



fig. 12

En un principio, mi intención al desarrollar mi escultura fue trabajar transformando el modo convencional que tenemos de ver las cosas, cuestionando los principios de semejanza y apariencia, presentando una visión que choque con la realidad cotidiana. Esto se concreta interviniendo los valores encontrados en el material de trabajo. El proceso empezó sin haber trabajado antes una piedra, explorando las características del material y jugando a cambiar sus valores con el fin de conocerlo mejor. Encontré que el primer valor que me imponía del material era su dureza, por lo que empecé transformando su imagen esculpiéndola de tal manera que pareciera ser blanda, y que,

fig. 12 *Piedra sobre el suelo*, 2000, talla en piedra de recinto, 59 x 42 x 31 cm.

al amarrarla con cuerdas, diera la apariencia de apretarla tan fuerte que la deforman, sugiriendo el desbordamiento de la piedra en una lucha de fuerzas y en su afán por liberarse. Utilizo como pretexto de la transformación de los valores del material a la cuerda, porque eso le da otra connotación, que choca con nuestro entendimiento, al confrontar, por ejemplo, a una frágil y blanca cuerda de algodón con un fuerte y pesado trozo de roca. No deja de sorprenderme que aparentemente sea una lucha de iguales. Es así que en el caso de estas primeras piezas en piedra, se presentan las características del material y se interviene de manera que visualmente provoque un choque perceptual y cognoscitivo en el espectador. Comúnmente se tiene la idea de que las cosas presentan ciertas características y las damos por hechas, las conocemos; en cambio, estas piezas son intervenidas para dar un efecto visual diferente al que tienen las características que nosotros conocemos del material, incluso contrarias. Además, podemos encontrar infinidad de significados en elementos como la cuerda.

Piedra sobre el suelo: es la primer pieza del proyecto. La nombré de esta manera porque en ese momento estaba familiarizándome con la idea de bajar personalmente a la escultura del pedestal. Presentarla directamente sobre el suelo de la galería me permitía una experiencia más directa con el espectador y eso era lo que me importaba en esta pieza. Sin transformar demasiado la forma original de la piedra, la amarré con cuerda presentando el apretamiento de esta tallando surcos por donde se entierra, dando a la piedra la apariencia de un elemento blando que se desborda entre la cuerda que aprieta. Con esto estoy presentando la transformación visual de un objeto duro y pesado a un objeto blando en su lucha por desbordarse ante la fuerza de la cuerda, con el fin de crear contradicción. En el boceto previo a esta pieza presentaba un paquete envuelto y amarrado con la cuerda. El hecho de trabajar el boceto en barro daba un carácter muy diferente a la pieza, la textura tenía un acabado liso. Partí de un material blando para hacerlo ver apretado por la cuerda. Yo sabía que me interesaba tallar una forma que chocara fuertemente con la idea que teníamos de una piedra. Como nunca había trabajado con este material, la forma del boceto representaba para mi la manera más sintética de presentar una piedra comprimida por una cuerda, pero en el momento que conseguí la que iba a esculpir, empezó todo. Lo primero que cambió fue la forma. La piedra ya tenía una forma interesante y no me pareció necesario cambiarla

demasiado, preferí aprovecharla y sólo dejar del boceto la idea de la cuerda apretando. La empecé a rodear con la cuerda por diferentes lados hasta encontrar lo que me pareció que era la forma apropiada. Líneas trazadas sobre la piedra y uno que otro cruce. Marqué el contorno de la cuerda y empecé a tallar los surcos para que la cuerda se encajara, después de esto siguió redondear los bordes y aquí surge una de las decisiones importantes ¿hasta dónde suprimir los ángulos de la piedra? ¿ qué tan sintética ha de ser la forma?. Ya no estaba partiendo, como en el boceto, de un material blando para dar la forma, y me gustaba el carácter de dureza de la piedra, su presencia. Si borraba por completo los ángulos de ésta, de qué hubiera servido que fuera ésa piedra y no otra, no estaría respetando su presencia. La cuerda la aprieta con firmeza, más no la corta ni la estrangula.

Me atraía mucho la idea de ver a la piedra como de espuma o merengue, algo fuerte pero cubierto de una capa muy suave; ver a una delicada cuerda de algodón reteniendo sin demasiado esfuerzo una fuerte piedra volcánica. Me interesaba provocar una contradicción entre lo que vemos y lo que nos remite.

Al observar la pieza terminada, la empiezo a relacionar con un cuerpo en recogimiento íntimo, no precisamente en una especie de capullo, más bien en una lucha interior.

La importancia de la solución plástica en crear espacios cerrados, es por la idea de la contención de esa energía que se está organizando para poder ser liberada. Captar ese momento donde se produce todo ese movimiento interno. Las formas envolventes, ensimismadas permiten la autoreflexión, el autoconocimiento del verse adentro para después salir.³⁵

³⁵ Ma. Fernanda, Soler, *El cuerpo y las emociones: Proyecto de escultura en cerámica.*, Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM, Sin publicar. México, 2002, p. 30.



fig. 13

Una vez rodeada la piedra por la cuerda, se encuentran las puntas en una de sus caras y se unen en un nudo. El nudo solo ya contiene una carga simbólica muy diversa. En el diccionario de símbolos de Cirlot, explica que el nudo representa una conexión cerrada y, como la red, el lazo y el entrelazado, el nudo puede expresar la idea de ligadura y apresamiento. Así el cuerpo en introspección es reafirmado con esa conexión cerrada. La razón por la que utilizo un cordón de algodón blanco es porque me parece que, además de ser estéticamente muy bello y suave al tacto, no deja de representar también la capacidad de coartar la libertad. Es una especie de frontera espacial que impide al cuerpo desparramarse con soltura. Es una fibra natural muy elástica y resistente pero de carácter muy efímero junto a la piedra. Con el tiempo la cuerda se va a deteriorar pero quedará en la piedra su huella, y aún así, la forma seguirá apretada, imponiéndose un límite que ya no será real.

Con la elaboración de esta escultura entendí que una manera de interactuar con una forma abstracta es, al igual que con las figurativas, a través de la relación que hacemos de éstas con algo que conocemos, a lo que nos remite, ya sean imágenes, sensaciones, recuerdos, emociones, etc. En el caso de mi trabajo, la primer relación que hice fue con el cuerpo humano.

También las formas se vuelven más autónomas, se apartan cada vez más de una morfología del cuerpo humano y del esfuerzo y sin embargo hacen siempre alusión a él de una u otra manera.³⁶

fig. 13 Jannis Kounellis, *sin título*, 1970. Tomada de: Gloria Moure, *Kounellis*, Barcelona, Polígrafa, 1990, p. 81.

³⁶ Jean, Baudrillard, *El sistema de los objetos*, S. XXI, p. 57.

Además ese cuerpo, como ya lo dijimos, sugiere y permite sentir una contención de emociones. En muchas ocasiones hemos tenido esa sensación y podemos identificarla: el guardar una expresión emocional ya sea porque nos parezca inoportuno exteriorizarla o por costumbre o educación.

Hay culturas que prohíben la exteriorización de las emociones, Unniwikan cuenta que los balineses son socializados desde la infancia para no exteriorizar sus emociones negativas, como la tristeza o la furia. Se enseña a los niños que esas emociones pueden ser vencidas con la estrategia de no prestarles atención o de olvidarlas, y también riéndose y haciendo bromas incluso en las más sombrías circunstancias.³⁷

En el libro del investigador José Antonio Marina que acabamos de citar, también se describen algunas diferencias que puede haber entre una sociedad y otra en la manera de tratar sus emociones. En muchas sociedades comúnmente se enseña a los niños a no atender sus estados emocionales. Durante el siglo XX se dio en occidente un enfoque psicológico a las emociones. Muchos artistas han recurrido a nociones y experiencias relacionadas con la psicología como parte de su proceso de trabajo artístico.

Una artista que ha basado su trabajo en la expresión de emociones y que se ha apoyado en su escultura como medio psicoterapéutico para sanar su interior, es Louise Bourgoise:

El arte es garantía de sanidad, pero también es la reexperiencia de un trauma (...) Desde que los miedos del pasado son conectados con las funciones del cuerpo, estos reaparecen en mi cuerpo. (...) La escultura me permite volver a tener la experiencia del miedo, para darle un sentido físico y así soy capaz de sacarlo. El miedo se convierte en una realidad tangible. La escultura me permite reexperimentar el pasado, para verlo en su objetividad y en una proporción real.³⁸

Las esculturas de Bourgoise son abstractas pero aluden a formas orgánicas relacionadas con el cuerpo humano. Son un conjunto de voluptuosidades referentes a

³⁷ Wikan, U.: *Managing Turbulent Hearts: A Balinese formula for living*, The University of Chicago Press, Chicago, 1990. citado por: José Antonio Marina y Marisa López Penas, *Diccionario de los sentimientos*, Anagrama, Barcelona, 2002, p. 49.

³⁸ Louise Bourgoise en: Marie Laure, Bernardac, *Louise Bourgoise*, Flammarion, NY. 1996, p. 103 citada y traducida por Fernanda Soler, op. cit. p. 37.

pechos o falos, figuras femeninas y masculinas en general desbordantes, que nos provocan emociones.



fig. 14

fig. 14 Louise Bourgeois, *Celda III*, 1991. Tomada de: Reachel, op. cit. p. 57.

2.2.1.2.- Piedra en el aire.



fig. 15

El arte es hoy, como ha sido siempre, el punto de inflexión en el que el hombre deja la tierra para poder elevarse por encima de la línea del horizonte.³⁹

Hecha en piedra de recinto y utilizando la misma estrategia que en piezas anteriores, en esta busqué en la forma que ya tenía los sitios por dónde rodearla con la cuerda, esta vez con la intención de verla colgando. Me encontraba en una constante búsqueda por volar, por sentir ligereza y su forma, que era como un molcajete. Esta pieza se encontraba mucho más equilibrada al colgarse que en el suelo, y tenía un hoyo que se podía terminar de perforar para pasar una cuerda por varios puntos, así que hice dos perforaciones con taladro, la amarré con cuerda y procedí a tallarla. El equilibrio es un elemento que a mi parecer da solidez a la presencia de una escultura. El peso de la piedra colgada refuerza el equilibrio, así que tenemos una pieza bien parada, cuya presencia se siente segura. A partir de esta pieza, la mayor parte de mi trabajo se presenta suspendido en el aire: como una constante exploración de la levedad,

fig. 15 *Piedra en el aire*, 2000, talla en piedra de recinto, 59 x 42 x 31 cm.

³⁹ Rosa Olivares, *El peso del aire. La valoración del arte actual*, *Lápiz* # 103, Madrid, Mayo 1994, p. 88.

buscando la manera de representarla o de sentirla. Por eso cuelgo las piezas, por que prefiero verlas separadas del suelo y fuera de un pedestal.

Las piezas suspendidas en el aire, rompiendo la gravedad, aparentando ser blandas y ligeras, son una imagen muy gráfica de levedad que se presenta en la mayoría de mis esculturas. Para hacerlo más evidente en las piezas más pesadas y duras, como ya habíamos aclarado, es justamente en este contraste entre cualidades físicas y aparentes en donde tiene su origen mi proyecto escultórico. Para hablar de levedad el escritor Italo Calvino nos pone como ejemplo la obra literaria de Milán Kundera: *La insoportable levedad del ser*.



fig. 16

El peso de vivir para Kundera está en toda forma de constricción, la tupida red de constricciones públicas y privadas que termina por envolver toda existencia con nudos cada vez más apretados.⁴⁰

La cuerda en esta pieza está refiriéndonos a esa idea de constricción⁴¹, reforzada por los nudos que cruzan varias caras de la escultura. De la misma manera en una intención

fig. 16 Ives Klein, *Leap into the void*, 1960. Tomada de: Jonathan Fineberg, op. cit., p. 227.

⁴⁰ ibid. p. 23.

⁴¹ Constreñir, en el diccionario de la real academia española, 2001.

Obligar, precisar, compeler por fuerza a alguien a que haga y ejecute algo. Oprimir, reducir, limitar. El ejemplo que pone me parece muy bueno y apropiado para esta tesis: *Las reglas rígidas constriñen la imaginación*. También lo define como apretar y cerrar como oprimiendo.

por quitar peso se eleva la piedra con la cuerda, pero a la vez el peso es reafirmado por la tensión de la cuerda.

Como en la vida todo lo que elegimos y apreciamos por su levedad no tarda en revelar su propio peso insostenible.⁴²



fig. 17

Una pieza elevada sobre nuestras cabezas. Algo que sucede al ver colgada una pieza de piedra, pesada, además de contradecir la gravedad, puede provocar cierto temor de que nos caiga encima o de golpearlos con ella si la tenemos a la altura de nuestra cabeza. De esta manera quizá más directa o menos metafórica quise llegar a tocar las emociones en el espectador. Recordemos que una inquietud personal constante es la de lograr puntos totalmente contradictorios, la visión de los dos polos opuestos en una misma experiencia. Así que además de la presencia de una piedra bien equilibrada, y que con ello nos permite sentir seguridad, flotando en el aire como si fuera ligera, nos encontramos con la inseguridad de ver una piedra pesada sostenida por una cuerda de algodón, a una altura mayor a la nuestra mostrando una situación de peligro.

Giovanni Anselmo, también presentó muchas de sus piezas colgadas al techo o paredes de la galería, se trata de piedras, sujetas por cables a una altura mucho mayor a

⁴² Italo Calvino, op cit. p.23

fig. 17 Giovanni Anselmo, *Particularidad visible e invisible*, 1980. Tomada de: Gloria Moore, *Giovanni Anselmo*, Barcelona, Polígrafa y Centro Gallego de Arte Contemporáneo, 1996, p.53.

la del espectador, jugando también con la levedad y el innegable peso de la materia, con la transformación del espacio de la galería y con la tensión. Todos estos son elementos con los que yo relaciono mi trabajo con el de este artista.

2.2.1.3.- Diálogo de piedra. (Relación de piedra sobre el suelo y piedra en el aire.)

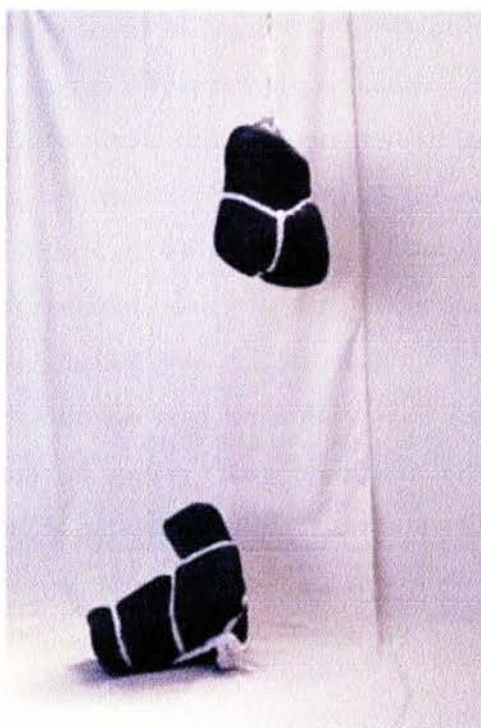


fig. 18

La pieza *Diálogo de piedra* en realidad son dos. El tiempo de realización entre una piedra y la otra fue muy breve, imperceptible, así que no puede evitar juntarlas, presentarlas como una sola cosa. Dualidad compuesta de una pieza en el aire y otra en el suelo. Una pareja que es un todo y dos individuos. Una presenta la estabilidad del suelo pero a la vez la pesadez y la otra, la ligereza con la inseguridad de mantenerse flotando. Emociones que chocan en cada pieza y entre una y la otra, de esta manera se equilibran, lo que le falta a una lo tiene la otra, y así provocar en el público que las ve ese contraste y mezcla de emociones. Con esta pieza logro algo que siempre fue de mi interés en la escultura, hacer con la relación de elementos una composición espacial. Cuando las

fig. 18 *Diálogo de piedra*, 2001, talla en piedra de recinto, medidas variables.

presento juntas son dos sujetos que se identifican el uno con el otro intentando comunicarse; tal vez por falta de conocimiento del lenguaje o por falta de conocimiento de uno mismo, por egoísmo o por temor a ser mal interpretado, lo real es que la incapacidad de comunicarse es un problema común hoy en día, problema que me interesa presentar en estas dos piezas juntas. Una obra de otro escultor que toca de manera similar el mismo tema es *Piezas de conversación* de Juan Muñoz, presentadas en 1993, la cual consta de dos piezas de bronce. Dos figuras de base abombada o semiesférica en las que sólo la parte superior es reconocible como humana. Este tipo de trabajo ha sido una manera de ilustrar una inquietud y angustia muy actuales sobre la comunicación viciada o no lograda con nuestro entorno y semejantes. En mi trabajo la cuerda representa esta limitante, una incapacidad de conectar con lo demás, encerrándose en uno mismo, y a la vez el cable comunicante. En la obra de Juan Muñoz, la forma de grandes tinajas de las que únicamente la cabeza y brazos de ambos personajes salen en una postura no bien definida entre el deseo de liberación, y la resignada conformidad con su lastre o con su estado de bultos, aparentan querer establecer entre ellos un leve vínculo. Se prestan atención el uno al otro. Quizá utilizan un lenguaje, pero no se ven, no tienen ojos, parecen estar obstaculizados por un rígido cuerpo o membrana. Su estática y retenida presencia influye y repercute en todo espacio circundante.⁴³



fig. 19

⁴³ ver Javier Aiguabella (coordinador), *Museo Marugame Hirai. Arte español contemporáneo*. Julio Soto impresor S.A., 1993, Japón. p. 106

fig. 19 Juan Muñoz, *Piezas de conversación*, 1993. Tomada de: Javier Aiguabella, op. cit. p. 107.

2.2.1.4.- Me escurro de amor.



fig. 20

Esta es una pieza de piedra de 50 x 120 x 70 cm, que tiene un peso de 700 kg. aproximadamente, y va colgada yaciendo en una hamaca, esculpida de forma que sugiere su desbordamiento entre el tejido de la hamaca. Para lograrlo me fue necesario elaborar una hamaca especial que estuviera proporcionada y que aguantara bien el peso. La tejí con cuerda blanca de algodón, de una pulgada de grueso y con el tejido abierto 20 cm para poder trabajar el desbordamiento de la piedra a manera de gotas que se escurren. La tejí con cuerda de algodón porque ya la había utilizado en las otras piezas y me gustaba mucho. Me parecía muy interesante ver un material tan suave y delicado con una enorme capacidad de resistir que a la vista no es muy fácil de medir y es necesario probarla.

La cuerda de algodón blanco en la pieza de la hamaca, juega un papel muy importante, pues le da un carácter delicado a una hamaca de tal magnitud que además ha de hacer suficiente tensión para cargar una piedra de aproximadamente una

fig. 20 *Me escurro de amor*, 2002, talla directa en mármol rosa y tejido en cuerda de algodón, 250 x 660 x 150 cm.

tonelada de peso. Es una pieza muy dura, grande y pesada, pero soportada en el aire por una suave hamaca de algodón blanco en una posición relajada; con un dulce color rosado y cuarzos. Así que tenemos una pieza que a la vez de ser muy ruda es delicada. A veces uno puede tirar al estrés y a las situaciones pesadas a descansar en una dulce hamaca que invita a un buen sueño, que tiene además la firmeza de sostenerte con todo lo que cargas encima. El ser humano busca sus momentos de paz y relajación, busca compensar la pesadez de la vida rutinaria con algo de levedad.

Esta pieza es un homenaje a los poemas de amor. Desde que fue concebida (agosto de 2000), ya era un poema a la levedad. Siempre la visualicé entre dos palmeras, a la orilla del mar, como el amor, la tranquilidad, la seguridad, y cuando empecé a trabajarla, de la misma manera experimenté una relación de enamoramiento.

De mis primeras anotaciones con respecto a esta obra transcribo lo siguiente:

En la primera semana de octubre comencé a perforar el borde de la piedra. El taladro entró en la piedra y salía polvo y masa rosa y naranja, de pronto más blanca, muy bella. Al abrir con cuñas se descubrían nuevos tesoros de vetas de cuarzo, unos brillos mágicos. Tengo una piedra hermosa en la que trabajar y sumamente dura, así como las rosas con espinas. Es tan bella que me tienta a no tocarla. Su superficie tiene tonos y texturas cambiantes, a veces como glaseada de azúcar, pero a la vez, al quitarle pedazos encuentro nuevas maravillas. Ya se me está escurriendo la miel por la pluma, descubro que también se puede uno enamorar de algo así.

La imagen de esta pieza también puede ser un tanto maternal: la hamaca es como una cuna que arrulla, como el murmullo de las olas del mar. Inspira protección, una sensación de ligereza. Esto acentúa la relación de la pieza con un sentimiento de amor.

La palabra amor procede de la raíz *amma*- madre, de modo que etimológicamente el amor es maternal.⁴⁴

Es interesante esta relación de amor con la madre. Para los antropólogos y psicólogos evolucionistas, el amor en la crianza de un niño, es la pauta para la existencia del amor en el mundo:

⁴⁴ José Antonio Marina, Marisa López. P. op cit. p. 138.

Para nosotros los hombres, el hallazgo decisivo, que nos llevaría más allá, fue el desarrollo adicional del nexo entre madre e hijo. Sólo con él llegó al mundo el amor entendido como vínculo personal.⁴⁵

Con esta pieza presento el enamoramiento, un sentimiento muy común en el ser humano que puede hacernos sentir que todo es liviano. Las cosas difíciles se ven más sencillas y se idealizan. Cuando concebí la pieza no imaginé lo difícil que sería su realización. Nada me importaba más que verla realizada, así que me encaminé a una tarea que me llevó dos años de trabajo con la asesoría del maestro Kiyoto Ota.

Al igual que con una relación de pareja, mis sentimientos con respecto a la pieza fueron transformándose conforme el tiempo pasó y la fui conociendo. En un principio, como ya lo vimos, el sentimiento era de total entrega y enamoramiento. Después de varios meses, empecé a dejarla un poco a un lado para realizar otras piezas de más pronta elaboración para poder exponer y porque seguían surgiendo ideas que, si no realizaba, mi proceso creativo se vería truncado. En el transcurso de esos dos años, en mi vida personal surgieron muchos cambios y situaciones que a veces compartía con mi pieza, y otras me quitaban el deseo de pasar horas trabajando. Hubo momentos que no veía avance y no tenía ganas de trabajar; la veía como una tarea imposible y hasta la quise abandonar. Después me volvía el interés y le dedicaba todo mi tiempo. Esta pieza ha sido para mí la más significativa, la más difícil, todo un reto que por fin se vio logrado, lo cual me dio una gran satisfacción.

En el caso de esta pieza, la emoción también se desborda pero en una relación más equilibrada con la cuerda que la sostiene. No es una opresión, es un sostén. La cuerda ya no aprieta, amarra o somete; aquí la cuerda es el soporte, esas contradicciones en la vida, cuando un mismo elemento puede oprimir o bien apoyar. Aquí la piedra no se desborda de tensión, en un intento por liberarse, más bien se escurre por mantenerse en una situación muy relajada, se suelta. Ahora la relación entre la cuerda y la piedra es lo contrario a una lucha, pudiendo parecer más bien una fusión erótica. De esta manera estoy explorando cómo los mismos materiales pueden reflejar situaciones totalmente opuestas. Otra forma en que se presentan emociones encontradas en esta pieza, además

⁴⁵ Eibl-Eibesfeldt, I.: *Biología del comportamiento humano*, Alianza, Madrid, 1984, p.61, citado por José Antonio, Marina y Marisa, López P. op. cit. p.158.

de la protección a la que nos puede remitir la hamaca como cuna que arrulla permitiéndonos asociarla con una forma maternal, es que tenemos el innegable peso de una piedra muy grande y compacta que alcanza la tonelada sostenida por cuerda. La idea de un tejido hecho de una fibra natural susceptible al deterioro en un periodo mucho menor al de una piedra, sugiere que algún día dejará de soportarla y caerá. De esta manera estoy presentando el choque entre la idea de escultura en piedra como algo permanente al conjugarse con materiales de carácter semiefímero y cualidades opuestas como lo es la cuerda de algodón. Artistas como Giovanni Anselmo han trabajado sus piezas valiéndose de este tipo de tensión provocada por materiales contradictorios.



fig. 21

Incluiremos una cronología de la realización de la pieza *Me escurro de amor*, donde se retomaran apuntes, anotaciones en agendas, etc., para reconstruir el proceso de esta pieza tan importante en el desarrollo de mi formación escultórica.

La pieza fue concebida en el mes de agosto del 2000. Fue hasta octubre que se empezó a trazar la forma en la piedra para perforar con taladro lo más grueso. Entonces

fig. 21 Giovanni Anselmo, *Senza titolo [Struttura che mangia]*, 1968. Tomada de: The Solomon R. Guggenheim Foundation y Editions du Centre Pompidou, op. cit. p. 563.

empecé a utilizar una esmeriladora grande para dar forma al ovalo que delimita el contorno en la parte superior de la pieza y con esto a rebajar los costados.

8- nov- 00: Volteamos mi piedra boca abajo y empecé a darle más forma. Aún está muy pesada y yo no quisiera rebajarle demasiado pues me gusta que se vea grande pero es muy compacta, muy dura y muy vidriosa, de pronto la desbaste y descubro unos cristales preciosos, siguen impresionándome sus brillos y han aparecido unas vetas increíbles, la piedra respira por su tono color carne con vetas rojizas y grises que parecen transparencias de venas en la piel. Está muy dura de trabajar.

El 8 de noviembre, con ayuda de varias personas y con barretas, volteo la piedra sobre la cara superior. Desde un principio decidí que esa cara no llevaría trabajo de talla, permanecería natural, y las gotas que se presentaran más abajo y al centro serían las más trabajadas y pulidas. Me interesaba ir degradando de la piedra en bruto a la piedra más pulida dejando ver algunos de los golpes de la herramienta:

El arte ha de nacer de la materia y la herramienta y ha de conservar el trazo de esta y el de su lucha con el material. El hombre ha de hablar, pero también la herramienta y la materia.⁴⁶

Todo el trabajo de talla se hizo con la pieza boca abajo. Empecé a darle forma de medio huevo, con una esmeriladora más pequeña, pues la otra, aunque más potente era muy pesada y me impedía maniobrarla con soltura.

⁴⁶ Jean Dubuffet citado por Boix, Esther, *Del arte moderno, Tomo III, Europa y Norteamérica*, Barcelona, 1993, p.34.

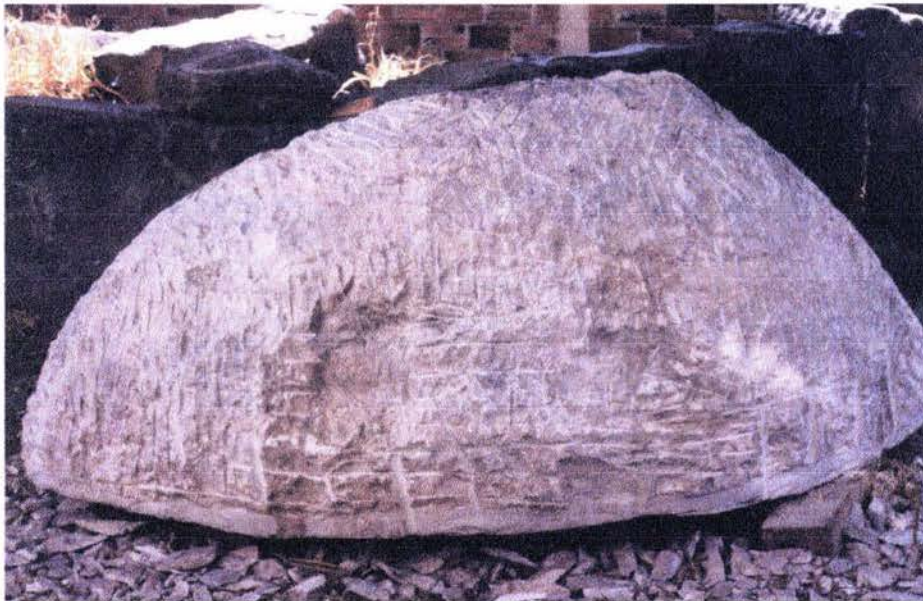


fig. 22

Se utilizó un disco especial de diamante, pues era una pieza muy dura y compacta, terminé con esta etapa en febrero y entonces dejé un momento el trabajo de talla para realizar la hamaca y así poder saber por dónde pasaría el tejido en la piedra. Hice varios cálculos y bocetos para saber cuántos metros de cuerda requería para la realización de la hamaca, compré 100 m de cuerda. El 20 de febrero del 2001 armé, con la asesoría del maestro Kiyoto Ota, un telar con ocho estacas, cuatro a un extremo, separadas a una distancia aproximada de 50 cm y cuatro en el otro extremo, a dos metros de distancia. Para no ensuciar la cuerda de algodón blanca, cubrí mi telar con un plástico y trabajaba descalza. Empecé a aprender a tejer, también tuve que deshacer el tejido en una ocasión porque no estaba bien hecho; como eran muchos metros de cuerda venían en varios bultos así que cuando me tocaba hacer una unión, la hacía a base de muchos nudos pequeños para que fuera más discreta y más resistente. Trabajé hasta el 20 de marzo y entonces suspendí el proceso para realizar otras dos piezas, *No es un costal* y *Hojuela*, de las que hablaremos más adelante. El 23 de mayo retomé el tejido de la hamaca y el 25 de junio la terminé. Tuve otro descanso en lo que trabajé en otra de mis piezas *Anorexia*, y por fin el 11 de julio, pudimos mover la piedra hacia el taller, pues la había estado trabajando en el jardín, lugar donde se encontraba desde que había sido donada a la

fig. 22 proceso.

escuela, para poder moverla también se requirió ayuda de alrededor de 10 personas, barretas, unos tubos para arrastrar y unos polines que servían de rieles, fue una tarea difícil, entonces la piedra todavía pesaba más de una tonelada. Siempre que requería de moverla era necesario ponerme de acuerdo con mis compañeros en el día que todos pudieran ayudar, así que el 13 de julio, por vez primera cargamos la piedra sobre la hamaca. Quedó muy ladeada, por lo que fue necesario bajarla y hacer varios ajustes en el tejido, fue hasta el 14 de agosto cuando pudimos volver a cargar la piedra sobre la hamaca y ahora si pude marcar por dónde pasaba la cuerda para trabajar los canales.



fig. 23

Al día siguiente pude empezar esa labor utilizando la esmeriladora y mototull neumático con un disco pequeño de punta de diamante. El 7 de septiembre terminé con los canales y empecé a trabajar en las gotas, redondeando.

7- sep- 01: Hoy estoy haciendo las puntas de las zonas desbordantes y escurrientes y la veta, y el color de la piedra dan la idea de una venosa piel, a veces mientras la trabajo respira. Se va a tener que volver a colgar, para ver si el tejido está entrando de manera natural entre la piedra- piel, y volver a marcar, medir la hamaca, conocer cuanto estira, qué resistencia tiene la cuerda, a qué distancia del suelo y extremos va a ir la base.

fig. 23 Proceso, marca por donde pasa la cuerda.

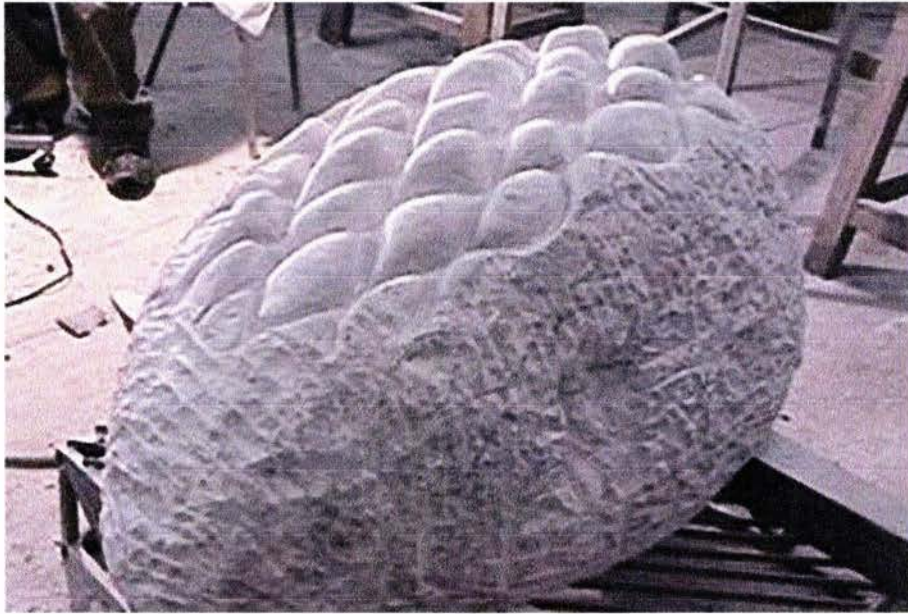


fig. 24

El 21 de septiembre terminé con la primera parte, todos los canales y gotas del centro, era necesario probarla otra vez antes de trabajar los costados porque al encajarse la cuerda el tejido podía moverse y no coincidir con la marca, así que fue hasta el 5 de octubre que pudimos cargar por tercera vez la piedra, después de haber cambiado la cadena que sostenía la grúa, pues la vez anterior había sido una cuerda que se deterioró mucho, ya tenía un año de trabajo para entonces. Nuevamente quedó ladeada, se hicieron nuevos ajustes y hasta el 21 de noviembre volteamos la piedra y pude seguir con la talla, cada vez que la hamaca cargaba, se desajustaba y estiraba mucho, así que aunque según mis cálculos si aguantaba, era necesario probar su resistencia, ver cuánto estiraba para saber si podría aguantar la piedra por mucho tiempo y sin romperse. Primero tomé medidas de la hamaca suelta, luego, el 21 de enero del 2002 levantamos nuevamente la piedra sobre la hamaca y tomé medidas de la hamaca estirada, se mantuvo ahí por una semana. Los primeros dos días estiró bastante y después se mantuvo, bajamos la piedra y seguí trabajando. El 25 de marzo, empecé a trabajar con martillo neumático y cinceles de punta de tungsteno, los canales para darles más profundidad, sobre todo en la parte del centro. Después continué dando forma a las gotas y el 30 de mayo terminé de redondear la forma para empezar a pulir con piedra

fig. 24 Proceso, gotas terminadas en la parte del centro.

de asentar, quitando las marcas de la máquina en las gotas, solo dejándolas en las que se encuentran más arriba y menos profundas. Para ver los detalles finales se volvió a cargar la piedra el 30 de julio. El 13 de septiembre, trabajé los acabados de textura menos fina en la parte superior de la orilla, utilizando martillo neumático. Ya casi todo estaba hecho, pero era necesario tener una estructura que sostuviera la hamaca y que aguantara el peso de la piedra, aunque hablando con un ingeniero y unos arquitectos encontré varios modelos de estructura ideales, discretos y bellos. Lo más económico y práctico fue hacer una estructura lo más parecida a la que la había cargado todas las veces en el taller, una trabe de longitud de 6 m sobre dos patas de 2.5 m de altura. El 18 de septiembre yo misma corté los ángulos que se utilizaron para después soldarlos, pero era un trabajo muy difícil, yo nunca antes había trabajado en metales y aprender a soldar en esta pieza tan pesada era sumamente arriesgado así que después de hacer los cortes, contraté a un herrero para que lo hiciera. Regresé a pulir con lijas y terminar los últimos detalles, ajustes a la hamaca y brillo a la piedra. Finalmente el 23 de octubre del 2002 se exhibió la pieza terminada en la Galería Luis Nishizawa de la ENAP. en una exposición colectiva con mis compañeros de escultura.

2.2.2.- Piezas de concreto.

Estas piezas al igual que las de piedra son de un material duro y pesado que está hecho de materiales que provee la tierra. Se puede desbastar si se hace un bloque, pero también se puede modelar, aunque de manera muy rápida porque seca con cierta rapidez, vaciar en molde, como es el caso en todas las piezas que presentaremos aquí o para quitarle peso a la pieza recubrir una estructura hueca de alambre o algún otro material. El concreto se elabora de la mezcla de cemento con arena, grava o piedras y agua; dependiendo del tipo de grava que se integre es el tono lo cual nos abre la posibilidad de elegir que tono y textura queremos obtener, también existen pigmentos para colorearlo. El cemento gris es el más común y el cemento blanco es de un polvo más fino. Aunque existen mezcladoras especiales, por lo general se hace con una pala, poniendo primero un montículo de los ingredientes secos y haciendo un hueco en el centro por donde se vierte el agua, después se va rodeando con la pala, integrando el cemento de las orillas al centro hasta que quede una mezcla homogénea. Es un trabajo pesado que requiere bastante fuerza en los brazos y espalda. En el periodo de secado es necesario humedecer de vez en cuando para que no se agriete, pues hace una reacción química que lo calienta y puede perder humedad de manera acelerada. Es un material muy resistente, que nos da la posibilidad de trabajarlo de muchas maneras.

2.2.2.1.-No es un costal.



fig. 25

Pensando en el tiempo que me lleva el trabajo en piedra, busqué otra solución plástica para, en un tiempo más reducido, seguir explorando con el desbordamiento entre la cuerda de un material duro que da la apariencia de ser blando. Así fue que pensé en el concreto para hacer un vaciado dentro de un molde blando que me permitiera ser amarrado por la cuerda. Y surgió la idea de utilizar costales como moldes. Ahora la cuerda ya no tenía que ser necesariamente suave y de algodón para representar la suavidad que me pedían las piezas de piedra, el yute me funcionaba bien, las características de la fibra lo hacen representar la rudeza con la que aprieta, era un material que combinaba de manera perfecta con el concreto así que el resultado fue bueno. Para esta pieza hice la mezcla con cemento gris y grava de tezontle, vacié en el costal, lo amarré con firmeza copiando un poco la idea de bulto del primer boceto en barro que hice para la primer pieza en piedra y lo colgué. Esperé hasta que secara para bajarlo, desamarrarlo y quitar el costal, después volví a amarrar con la cuerda por

fig. 25 *No es un costal*, 2001, vaciado en concreto con tezontle y mecate, 42 x 47 x 25 cm.

donde quedaron los surcos marcados directamente sobre la pieza de concreto. La textura del costal quedó registrada sobre la pieza y por su color realmente tenía la apariencia de ser un costal relleno de algo suave dejado a la imaginación del espectador. El nombre que le di, *No es un costal*, era una directa aclaración, pero el público, que en su mayoría no suele acercarse lo suficiente y tocar la escultura, más bien interpretaba un título irónico como negando el hecho de ser costal para aclarar que es una escultura. Y de manera natural resolví mi necesidad de presentar a un material duro y pesado con una cara que aparenta todo lo contrario, sufriendo un total mimetismo con objetos blandos como pudiera ser una almohada, para dar un efecto de completa suavidad, así que con esta pieza logré por fin llevar hasta las últimas consecuencias el choque entre lo que sabemos que es y lo que realmente es, es decir: mi intención de aparentar. La realidad es, hasta donde cada individuo la percibe. Pero lo interesante no queda ahí, sino cuando el espectador descubre que en realidad no es un costal y se cuestiona, pues su percepción de las cosas ha de ser replanteada.

Un ejemplo de esta apariencia extrema es la pieza de Marcel Duchamp, *Why not sneeze rose selavy?*, donde encierra muchos cubitos de mármol que dan una total apariencia de terrones de azúcar, lo único que los delata es su gran peso al cargar la jaula que los encierra.

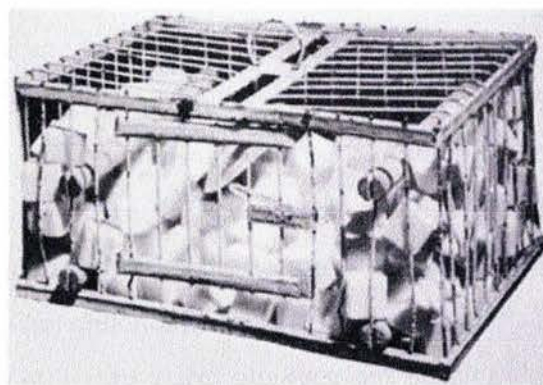


fig. 26

fig. 26 Marcel Duchamp, *Why not sneeze rose selavy ?*, 1921. Tomada de: Jean Louis Ferrier. op. cit. p. 682.

2.2.2.2.- Venus.



fig. 27

En la segunda pieza de concreto quise buscar un tono brillante y blanco, utilicé cemento blanco y cerofino. El costal sería el molde pero buscaba cambiar lo más que pudiera la forma para no repetirme con la pieza anterior. Esta vez amarré las puntas del costal para redondearlas y la manera en que lo cerré cuando terminé de vaciar el cemento fue atravesando un palito para hacer un cierre horizontal y no en una punta al centro como es común. También la colgué pero esta vez su centro estaba en el costal acostado, para que reposara horizontalmente. Cuando se está trabajando la forma, rodeando y apretando con la cuerda, se conoce muy poco el resultado. Me encontraba en una lucha ciega abrazando un costal que escurre lechoso mojándome, metiendo fuerza para apretar aquí y allá con las cuerdas, viendo algunas formas pero no sabiendo de eso qué va a quedar y que se va a transformar o qué está pasando, hacer todo eso de manera algo rápida y cansada y luego, cuando al fin suelto la pieza la puedo observar y

fig. 27 *Venus*, 2001, Vaciado de cemento blanco y cuerdas de mecate, 40 x 53 x 24 cm.

conocer, ver los resultados mientras empieza a secar eso que en realidad requirió de una intervención pero se convirtió en un diálogo no planeado. Al observarla me remitió a un cuerpo femenino, cuando la hice y quedaron esas dos formas colgantes como dos pechos, no pude más que ver la representación de una Venus, flotaba colgada en el aire y no tenía extremidades, solo el tronco, como lo que queda de muchas piezas antiguas deterioradas y su cabeza era ella misma, no tenía ni le faltaba. Se me presentó como un ser que se desborda de vastedad, rozagante, entregado con generosidad.

Solo en tanto el artista establece símbolos para la representación de la realidad, puede tomar forma la mente, como estructura del pensamiento. El artista establece estos símbolos al cobrar conciencia de nuevos aspectos de la realidad y al representar su conciencia de éstos en imágenes plásticas o poéticas.⁴⁷

Podemos encontrar en el trabajo del artista Christo, y sobre todo en sus primeras esculturas, una gran relación con mis piezas de costales amarrados, pues la intención es presentar bultos apretados, con un contenido oculto.

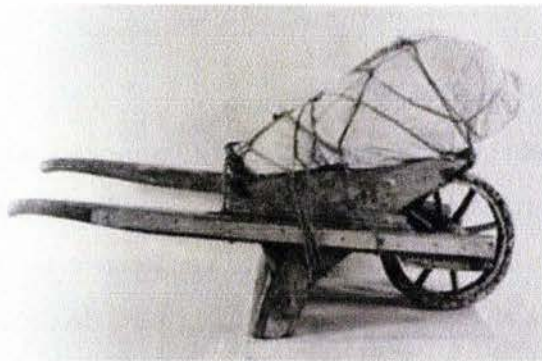


fig. 28

⁴⁷ Herbert Read, *Imagen e idea*, op. cit. p. 72.

fig. 28 Christo, *Package on a wheelbarrow*, 1963. Tomada de: Jonathan Fineberg, *Art since 1940, strategies of being*, Singapore, Laurence King, 1995. p. 351.

2.2.2.3.- Anorexia.



fig. 29

El carácter de masa de los materiales que uso me dan la posibilidad de relacionarlos con el cuerpo humano, visto como la funda que cubre emociones contenidas que intentan filtrarse por los poros de la piel. La cuerda sostiene a la piel para que no estalle y esas emociones se disparen hacia el todo. Esta situación a veces crea un estado de tensión. La tensión es un elemento que ya hemos mencionado en el estudio de mis esculturas, y podemos decir que es la relación que existe entre la materia y la cuerda. En esta pieza profundizo en esta idea, ya que en ella se acentúa esta tensión al presentar tres líneas de cuerda estirada conectando las estranguladas masas de concreto y jugando de una manera más abierta con el espacio tridimensional.

Definamos tensión: El diccionario de la Real academia de la lengua española da, entre otras, estas definiciones:

fig. 29 *Anorexia*, 2001, vaciado de concreto y cuerdas de mecate, 140 x 240 x 240.

Estado de un cuerpo sometido a la acción de fuerzas opuestas que lo atraen. / Estado anímico de excitación, impaciencia, esfuerzo o exaltación.

Al momento de presentarme ante la pieza, me pareció estar viendo un cuerpo conectado a sus pies por dos largas y delgadas piernas, un cuerpo liviano que se mantiene sujeto al suelo por sus pesados pies o más bien por una pesadez que pudiera venir de su interior; estudiemos la tensión como un estado emocional: Muchas veces las personas nos provocamos una lucha interior tomando ambiguamente el papel del oprimido por fuerzas que coartan nuestra libertad y el opresor que provoca esas mismas fuerzas en un extraño afán por hacer lo que subjetivamente nos parece ser lo correcto. Las formas del concreto y la cuerda en esta escultura, pueden servir para representar de manera casi orgánica esa tensión emocional en esa lucha interior.

Los ángulos que se forman de las líneas de la cuerda con respecto al suelo, sumado al fuerte apretamiento de la figura que cuelga al centro, me dan una imagen agresiva, incluso pueden provocarme angustia. Me hacen pensar en un intento por sentir la vida más ligera volviéndose físicamente mas ligeros, por eso la nombro *Anorexia*, llevando la auto represión a un extremo físico, decidir no darse alimento es un auto castigo al que se puede llegar cuando la carga de los estándares sociales se vuelve insostenible.

También hay que señalar que el cuerpo (sea el propio o el cuerpo de otro) también se encuentra limitado por los conceptos de la cultura, a través de los cuales se percibe. Parece probable que la inquietud que esta situación crea, la relación entre lo físico o natural del cuerpo y lo cultural o artificial, sea un germen de muchas creaciones artísticas.⁴⁸

Cuando me pregunto qué significado tiene para mí en esta serie la cuerda he llegado a la conclusión de que representa todas las cosas con las que no puedo romper, las cosas que desde mi interior frenan mis impulsos, representa las limitaciones que son abstractas y no logro descifrar ni esquivar, es algo que uno solo, con ayuda de la educación que recibió, ahí tiene, y que cuesta mucho trabajo desbaratar, que pesa mucho, son miedos, inseguridades, complejos, que impiden que uno sea y/o haga lo que quiere y en esta pieza lo veo más reflejado.

⁴⁸ Gabriela López Portillo, *El tiempo de la existencia, El uso del cabello en la escultura contemporánea*, Instituto Nacional de las Mujeres, México, 2002. p 79.

Con todo esto quiero acentuar cómo la constitución de un individuo se forma a partir del contexto cultural en el que éste se desarrolla.

En el momento en que se ha conquistado la expresión lograda, se puede afirmar que se ha utilizado la materia, para decir lo que nunca nos habíamos dicho a nosotros mismos.⁴⁹

2.2.3.- Pieza de transición: Tiempo cero.



fig. 30

Creemos a veces que nos conocemos en el tiempo, cuando en realidad solo se conocen una serie de fijaciones en espacios de la estabilidad del ser, de un ser que no quiere transcurrir, que en el mismo pasado va en busca del tiempo perdido, que quiere *suspender* el vuelo del tiempo.⁵⁰

La clasificamos como pieza de transición porque aunque está hecha con el mismo estilo de formas desbordantes apretadas por la cuerda, el material es totalmente opuesto al de las otras, en esta pieza ya no pretendo aparentar suavidad con un material duro y pesado, aquí se presenta lo que es, una forma suave y blanda apretada por la cuerda. Para esta pieza utilice almohadas, la idea surge después de haber trabajado *Anorexia*,

⁴⁹ Osvaldo López Chuhurra, op. cit. p. 25.

fig. 30 *Tiempo cero*, 2003, almohadas y cuerda, medidas variables.

⁵⁰ Gastón Bachelard *La poética del espacio*. Breviarios del fondo de cultura económica, México, 2001, p. 38

donde la cuerda se utiliza como conexión entre tres elementos. Con esta pieza me suelto mucho más en mi intención por componer un espacio con la relación de los objetos que lo habitan, conecto trece elementos con las cuerdas, unos al suelo y otros que se mantienen suspendidos en el aire por la tensión de las cuerdas, en *Diálogo de piedra* estoy apenas probando una relación espacial, luego en *Anorexia* repito esta intención pero aún así las tres piezas unidas forman una sola circundante. En cambio, en esta obra por fin logro que el espectador pueda integrarse al espacio de la pieza y transitarlo entre las cuerdas. Aquí la cuerda está en su total acepción simbólica de ligazón y conexión⁵¹. *Tiempo cero* es la representación de que existen lazos que lo unen todo en tiempo y espacio; todo con lo que convivimos hasta lo que no conocemos; esta relacionado con nosotros, existe algo que lo une todo y que mantiene funcionando este universo y lo he querido presentar formando una red de conexiones. La inquietud por tocar este tema ya la tenía desde hacía mucho tiempo, el título está plenamente relacionado con un texto de Italo Calvino, que tiene el mismo nombre y habla de las reflexiones de un cazador justo en el momento suspendido en que se encuentra frente a un león que se le viene encima mientras él, con el arco en tensión y la flecha apuntándole a las fauces, un momento en suspenso, donde no se sabe quién de los dos perderá la vida. El se encuentra en un tiempo cero, al cual define como un momento de suspensión e incertidumbre universal. Y el temor lo hace pensar en la posibilidad de quedarse en ese momento suspendido y no saber qué pasará después, habitar ese segundo por siempre o hasta retroceder en el tiempo, pues él explica que, partiendo de la teoría de que el universo se encuentra en una expansión que al alcanzar su límite extremo volverá a contraerse, se puede deducir que el tiempo:

volverá sobre sus pasos, que la cadena de los minutos se desovillará en sentido inverso hasta llegar de nuevo al principio para recomenzar después, todo esto infinitas veces.⁵²

Y es entonces cuando empieza a pensar detenerse en espacio y tiempo:

¿Para qué sirve en realidad seguir si antes o después hemos de encontrarnos en esta situación? da igual que yo me conceda un descanso de unas decenas de miles de millones de años y deje que el resto del universo siga su carrera espacial y temporal hasta el fin y espere

⁵¹ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*. Siruela, 1998. p. 163.

⁵² Italo Calvino, *Memoria del mundo y otras cosmiólicas*, Siruela, Madrid, 1990, p. 192.

el viaje de retorno para saltar de nuevo dentro y después volver atrás en mi historia y la del universo hasta los orígenes.

Y es así que quiere vivir en toda su dimensión su "instante universo" como él lo nombra; aquí justamente la idea que me interesa rescatar para explicar mi pieza; él empieza a describir todo lo que existe en ese instante universo: desde el matorral del cual saltó el león, sigue por los hipopótamos y las cebras que se encuentran por ahí, hasta las ciudades de día y las de noche con sus ventanas iluminadas y las apagadas, cotizaciones de bolsa, propagación de enfermedades, guerras con ráfagas de disparos, explosiones de estrellas *supernova* que podrían cambiar radicalmente la configuración de la galaxia, etc. No bastaría una eternidad para poder acaparar en su totalidad lo que existe en ese instante universo.

Cada segundo es un universo, el segundo en que vivo es el segundo en que habito⁵³

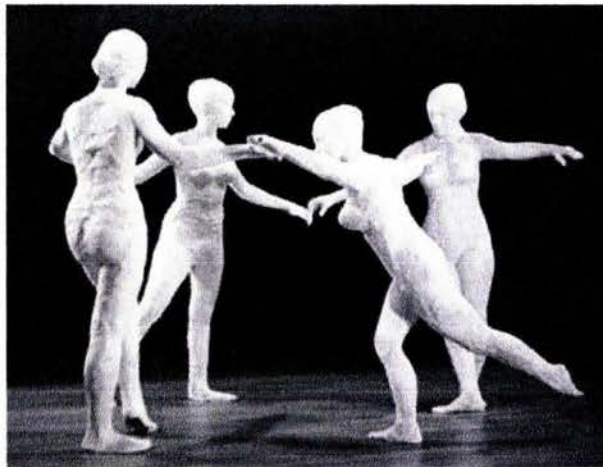


fig. 31

Esta pieza es la imagen a la que me llevaron estas reflexiones, un intento por congelar el tiempo y observarlo, dar al espectador la posibilidad de transitarlo como si llevara consigo una flor horaria, de las que nos habla Michael Ende en *Momo*, otro ejemplo literario del tiempo cero: Los hombres grises consumían en cigarrillos el tiempo de la gente, y para combatirlos el Maestro Hora, quien es el administrador del tiempo de todos los hombres, pide a Momo que le ayude. La manera en que se

⁵³ ibid. p. 198

fig. 31 George Segal, *Las bailarinas*, 1924. Tomada de: Rachel Barnes, et. al. *El arte del siglo XX*, op. cit.

encuentra el tiempo es en flores horarias, cada una le da a la gente una hora de vida y los hombres grises viven de las flores que roban a la gente y que consumen a manera de cigarrillos; la única manera que encuentra el maestro Hora para recuperar el tiempo de la gente y deshacerse de los hombres grises es cayendo en un sueño profundo, él nunca duerme porque eso significa detener el tiempo, así que regala a Momo una flor horaria para que mientras se detiene el tiempo ella en una hora logre deshacerse de los hombres grises, encontrar las reservas de flores horarias y devolverlas al mundo y con esto despertar al maestro Hora y que todo vuelva a la normalidad. Momo corre con su flor horaria por la ciudad persiguiendo a los hombres grises, y todo está paralizado, como de piedra, las descripciones que hace Ende de la ciudad congelada es fantástica:

Una bandada de palomas flotaba en el aire encima de una plaza. En lo alto había un avión que parecía pintado en el cielo. El agua de las fuentes parecía hielo. Las hojas que caían de los árboles se mantenían inmóviles a medio camino [...] incluso una pluma que flotaba en el aire estaba tan inmóvil que los hombres casi se hundían la cabeza cuando, sin querer topaban con ella.⁵⁴

⁵⁴ Michael Ende, *Momo*, Salvat Alfaguara, Barcelona, 1987, p. 239-240.

2.3.- Etapa II: Encierros.



La búsqueda de la libertad es necesaria para un alma sana, muchas veces el peso de los convencionalismos sociales oprime de tal manera que hace parecer imposible tomar las riendas de nuestra vida sin que haya algo más importante que nuestra sana felicidad; como ya habíamos mencionado al referirnos a la importancia que tiene la cultura en nuestra actitud ante la vida.

La auto- destrucción del ser humano urbano lo ha llevado a crear un mundo donde ni siquiera caben las expectativas de vida que este mismo se construye mentalmente. El estrés, la neurosis, la depresión y la tensión, se han vuelto cotidianos en la vida de muchas personas, ya son estados muy comunes en la sociedad contemporánea por lo que se vuelve difícil detectar cuando se ha caído en el encierro de una vida llena de límites y fronteras mentales.

En mi trabajo escultórico relaciono estas situaciones humanas con los materiales que utilizo y sus cualidades, presentándonos como un ser capaz de auto- oprimirse. En un principio esto se manifiesta a través del peso de la piedra y el concreto que en apariencia se desbordan al ser amarrados por cuerdas, donde los conceptos de dureza,

fuerza, peso y tensión se conectan con experiencias y emociones humanas simbolizando la falta de libertad. Como ya lo hemos visto, hago una asociación de las formas con el cuerpo visto como un contenedor de emociones de todo tipo, que al ser reprimidas intentan desbordarse provocando una lucha de fuerzas y creando un estado de tensión.

Después de terminar la pieza de piedra *Me escurro de amor*, me surge la necesidad de transformar totalmente la manera de abordar éste concepto básico en mi proceso escultórico, aunque la utilización de cuerdas para expresar mis ideas todavía da para más, hay momentos en la investigación en que mantenerse con las herramientas conocidas puede hacer que las soluciones ya empiecen a ser repetitivas y se corre el riesgo de caer en una fórmula que impida el desarrollo de la propuesta. Me detuve un momento y busqué una solución nueva, con materiales que nunca antes había trabajado, es así que surge la inquietud por trabajar con pan, pensando en un material natural que pudiera desbordarse, sin importar el carácter efímero que este pudiera tener. Esta transformación en mi trabajo, me lleva a una constante exploración en distintos materiales, es por eso que aunque las primeras dos piezas de esta etapa las hago con pan, pronto salto a trabajar con gelatina e incluso con sonido.

2.3.1.- Sin salir de casa (Pan enjaulado):

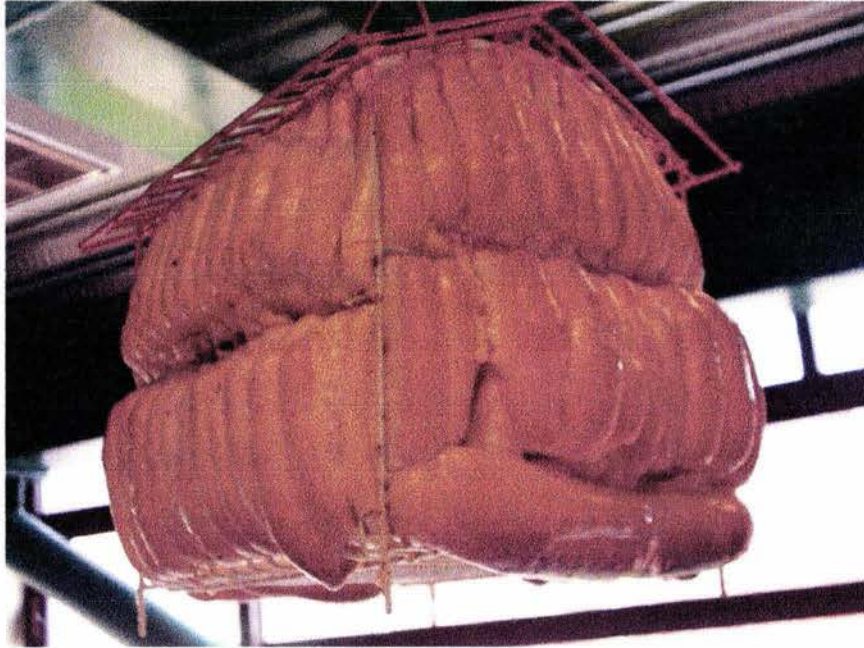


fig. 32

La casa representa nuestro universo inmediato, el lugar donde se describen gráficamente nuestros sentimientos internos, donde empezamos a conocer la vida y el universo, también es un refugio del mundo exterior y puede incluso convertirse en prisión. En esta pieza la auto-represión es presentada con jaulas de pájaro, aludiendo al encierro como un estado ya sea físico o mental; utilizo las jaulas porque son un claro símbolo de encierro, pueden ser muy hermosas pero no dejan de ser cárceles. De este modo se hace referencia a aquellas personas que viven atadas a su casa; hermosas y limpias jaulas de oro que impiden relacionarse con el exterior; de quienes cada vez el círculo social es más pequeño y para quienes la comunicación con el mundo exterior se ha vuelto más difícil.

La manera en que la presento es encerrando una bola de masa de pan dentro de unas jaulas de pájaro en forma de casita. Al hornearse el pan creció tanto que ya no cabe y sale de los barrotes de la jaula desbordándose, de esta manera toco un encierro que va haciendo sentir que las paredes se acercan, que no cabe uno y que es más difícil salir.

fig. 32 *Sin salir de casa*, pan casero y jaula, 20 x 28 x 23 cm.

Sobre todo estoy haciendo referencia a muchas mujeres que dedican su vida al cuidado de sus casas, hoy en día todavía socialmente la mujer está condicionada a llevar el cuidado de su casa incluso a vivir para ello y permanecer dentro; el trabajo en casa es, como ya lo sabemos, una tarea constante y rutinaria, nunca acaba ni tampoco nos lleva a algo nuevo o diferente, no enriquece el intelecto ni el espíritu, sin embargo es necesario y no llevaría tanto tiempo dedicado si cada persona que la habita le dedicara un momento del día, lo importante es que culturalmente se ha adjudicado esa tarea exclusivamente a las mujeres, convirtiéndose muchas veces en todo lo que ocupa sus vidas.

Ahora vemos que lo que es la casa, ese nido en el mundo, ese refugio, el *centro en el espacio*, como decía Bollnow, es algo que busca el hombre, pero es *el hombre* en el sentido no de individuo, sino de varón, Para la mujer la casa tiene otro significado. Para ella también es el centro del mundo pero tal vez no como refugio, sino como cárcel⁵⁵

Por supuesto que las normas sociales se van modificando conforme a las necesidades de las sociedades, pero ha sido difícil en una sociedad machista deshacer la idea de que la mujer, aunque trabaje por necesidad fuera de casa, no tenga también que dedicar gran parte de su vida al cuidado de ésta.

Simone de Beauvoir nos dice que la mujer casada: ... encerrará al mundo dentro de los muros del hogar que tendrá que administrar, y perpetuará la especie a través del porvenir... (*vid.* Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*, 1985, P. 203) con esto podemos entender el mundo limitado de la mujer entre los muros de la casa.⁵⁶

Este ha sido un tema, que sobre todo a partir de la década de los setenta del siglo pasado, ha preocupado a muchos en el campo de la antropología social y las artes plásticas entre otros. Sobre todo muchas artistas han dedicado su quehacer plástico a expresar su preocupación por este tema y en general por las diferencias sexuales que han sido marcadas culturalmente por intereses de poder más que por una realidad física.

Para Louise Bourgeois el tema de la mujer y la casa es también un tema recurrente, ella:

⁵⁵ Gabriela, López P. op. cit. p. 157

⁵⁶ *Ibidem.*

Fusiona la figura femenina y la construcción que edifica la figura de la casa. Juega con la forma, metamorfoseando la casa en mujer y viceversa.⁵⁷

También la escultora Gabriela López Portillo observa este encierro de las mujeres en varias de sus piezas, con soluciones que pueden parecer muy diferentes a las que yo ocupó, nos habla de lo mismo por ejemplo en su obra *Sin título* (2000), una talla en piedra que conserva una geometría rectangular, con un hueco por dentro con unas paredes de 3 cm. aprox. en las que existen unas perforaciones cuadradas a manera de ventanas de una casa. Dentro están pegados uno por uno, muchos cabellos, los cuales salen por algunas ventanas para formar una trenza por encima de la pieza. El cabello nos habla de la identidad de una persona, el hecho de que sea trenza nos habla de una mujer, la piedra representa la casa y el que los cabellos estén pegados tan minuciosamente refleja una muy íntima relación de la mujer con su casa, pero el que salga por las ventanas nos habla de un deseo de libertad.

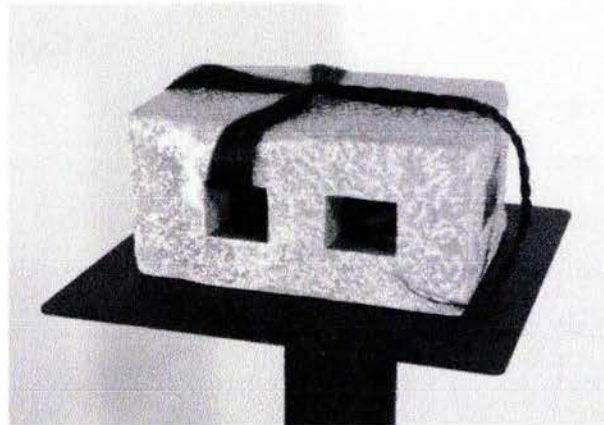


fig. 33

⁵⁷ Fernanda, Soler, *El cuerpo y las emociones*, op. cit. p. 40.

fig. 33 Gabriela López Portillo, *Sin título*, 2000. Tomada de archivo personal de la artista.

2.3.2.- Encierro de departamento:



El mundo que hemos construido los humanos a menudo resulta inhabitable tanto para nosotros como para otros animales. Para un perro de departamento el mundo se presenta dentro de cuatro paredes, la ranura debajo de la puerta lo comunica con un mundo de olores traídos por el viento y de ruidos; si acaso a veces existe una ventana que trae visibilidad desde una perspectiva. De esta manera, en la pieza *Encierro de departamento* llego a una reflexión sobre el encierro, tanto físico como emocional, que generan algunas personas posiblemente por miedo a la diversidad que la vida nos presenta.

La pieza consistió en grabar a diferentes perros de departamentos, que pasan mucho tiempo encerrados, perros que se comunican entre sí por medio de aullidos y cantos, perros que ladran a los transeúntes que se acercan a sus casas. Se dispusieron las grabaciones dentro de dos columnas de cajas apiladas, dando la idea de ser dos edificios de departamentos, de manera que los ladridos sonaban desde cuatro puntos con pistas aleatorias simulando la comunicación entre sí.

fig. 34 *Encierro de departamento*, 2003, cajas de cartón y sonido, dos columnas de 125 x 30 x 40 cm.

En esta pieza estoy llevando mucho más lejos la abstracción del desbordamiento, el sonido es algo que no se siente ni se ve como esa masa tangible que pasó de piedra a pan, la manera en que el sonido se desborda es simplemente atravesando la frontera espacial, mi inquietud por buscar muy distintas herramientas para llegar al mismo punto me llevó a esta pieza que aunque parece que se sale totalmente de mi concepto yo la veo plenamente apegada a éste.

Para esta pieza utilizo el sonido como un medio muy directo de expresar el intento de comunicarse que nace entre varios que experimentan un estado de encierro, ahora veamos otros ejemplos en los que se expresa la misma intención: El primero de estos la expresa de una manera por mucho diferente y más sutil, con un mínimo de elementos: en la pieza *Luisa* (1992) del escultor español Pepe Espaliú, encontramos dos jaulas de hierro que se encuentran unidas formando una sola pieza de 2.30 x 1.10 x .25 M. La manera en que se encuentran unidas es compartiendo los mismos barrotes, siendo una la extensión de la otra, como dos siameses; lo que nos da a entender es el compañerismo de dos que comparten una misma soledad y un mismo encierro, una misma carencia:

Jaulas también sin fondo, lo que insinúa otro doble significado, el de la magnitud del dolor que encierran y el de la huida por un único canal que infelizmente desemboca en otro encierro idéntico.⁵⁸

⁵⁸ Elena, Vozmediare, *Museo Marugame Hirai, Arte español contemporáneo*, 1993 p. 126

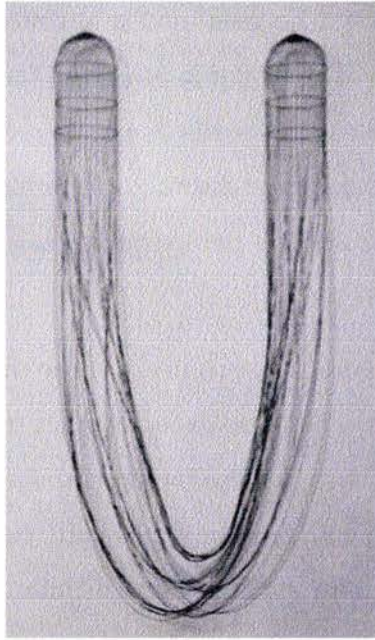


fig.35

Otra pieza que, de una manera más similar a la que yo utilizo, expresa este mismo interés, es la escultura *Torres* (1994) de Gabriela López P. Que consiste también en dos torres aludiendo a dos edificios, en este caso hechas de mármol negro y con una forma que también podría parecer la de unas torres de cárcel, sabemos que son edificios porque cada piso tiene inscritas las letras y números que corresponderían a los que marca el elevador de un edificio; por algunas ventanas de estas torres salen unas trenzas de cabello de mujeres, en esta pieza también está observando la situación de encierro de las mujeres, aunque en el caso de mi pieza hablo de un encierro más generalizado, las trenzas que se dejan ver están exteriorizando su encierro por lo que es un ejemplo que tiene mucha relación con mi trabajo.

fig.35 Pepe Espaliú, *Louisa*, 1992. Tomada de: Javier Aiguabella, op. cit. p. 127.

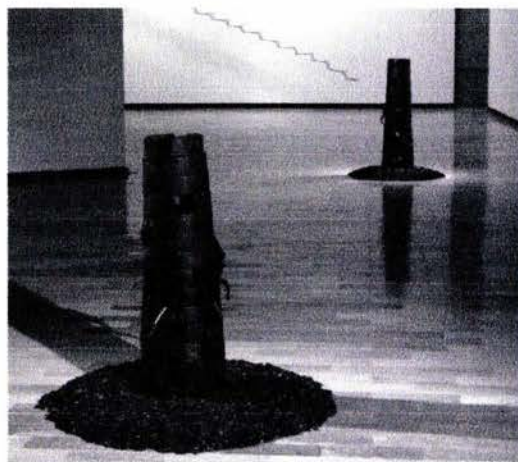


fig. 36

Estos seres que se apropian del espacio interior están representados en la obra por las trenzas de las mujeres, colocadas en las ventanas de las torres de piedra; éstas están encerradas en un material duro y frío, pero no totalmente, pues una parte de ellas ha comenzado a salir por la ventana, asomándose desde dentro para ver como transcurre la vida de afuera, desde un punto lejano y aislado por la ventana.⁵⁹

fig. 36 Gabriela López Portillo, *Torres*, 1994. Original del archivo de la artista.

⁵⁹ Gabriela López Portillo, *el tiempo de la existencia*, op. cit. p. 166.

2.3.3.- Caparazones.



fig. 37

La primer etapa de la pieza *Caparazón* consistió en las esferas de cerámica que construí para contener el pan que desbordaría. Las primeras cuatro fueron esferas cerradas en las que hice incisiones con distintas formas pensando en el pan que saldría de ellas. Las otras las hice con un entramado de churros de barro unidos, deshaciéndome de la forma esférica cerrada y pensando más bien en bolas de masa sujetas por las tiras de barro. Una vez que secaron las quemé en el horno para cerámica a temperatura de 1060° C. Ya elaboradas las piezas de barro proseguí a hacer la masa de pan, colocarla dentro de las esferas, y dejar que reposara 20 minutos. Después de que esponjó la masa, ya que empezó a desbordarse, las hornee a 190° C. durante 45 minutos.

Así surgieron esas piezas abstractas desbordantes que parecen salir de corazas que las aislaban del mundo exterior.

La búsqueda de recogimiento de la existencia humana también se encuentra en el objeto *Iglú de Marisa*, de Mario Merz (1925) así como en el *refugio* de Etienne Martin (1913) que, como obra vital continuamente en elaboración, reúne los símbolos de los años y provoca en su simbolismo asociaciones con el Merzbau de Schwitters. el refugio, se convierte en documento de la experiencia individual y, con su función cubridora, protege a la vez el yo contra el mundo exterior amenazante.⁶⁰

fig. 37 *Caparazón*, 2003, pan casero y cerámica, medidas variables.

⁶⁰ Karin Thomas, *Hasta hoy, estilos de las artes plásticas en el S. XX*, Serbal, Barcelona, 1988, p. 313.



fig. 38

En estas piezas el desbordamiento se presenta como alternativa de expresión ante un estado de encierro, el traspasar los límites y asomarse afuera. El desboradmiento como efecto natural a la opresión, a la contensión, a la restricción impuesta. La lucha de fuerzas entre lo que contiene y lo que desborda como metáfora paralela de la opresión de la casa, del cuerpo, de la sociedad, y lo que empuja hacia afuera, el alma contenida, lo inmaterial, las ideas, la materia confrontada.

fig. 38 Mario Merz, *Giap Igloo*, 1968. Tomada de: Jean Louis Cohen, et. al. *Rendezvous*, New York, Guggenheim Museum Publications, 1998. p. 567.

2.3.4.- El pájaro azul



fig. 39

... aunque no nos encontremos los seres humanos en una jaula de pájaro, no dejamos de estar atados o encarcelados a muchos otros tipos de sistemas y estructuras, no menos complicadas para salir que una jaula para un pájaro.⁶¹

En esta pieza, surge la tentativa de buscar la manera de salir completamente del encierro, contemplando como posibilidad la total transformación de la materia y haciendo referencia a una transformación interior para lograr la libertad emocional, el material que he escogido para esta pieza es la gelatina, debido a que al estar fuera de refrigeración, es un material que se transforma en líquido, permitiéndome con esto lograr mostrar la liberación del encierro. En esta pieza pretendo hacer una concreta alusión con mi cuerpo, poniendo directamente el peso del mismo, en gelatina encerrado dentro de la jaula.

fig. 39 *Pájaro azul* boceto, 2003, gelatina y jaula de mimbre, 20 x 10 x 10 cm.

⁶¹ Gabriela López Portillo, op. cit. p. 65.

En la siguiente cita se está hablando del trabajo de la artista Louise Bourgeois, con una visión que coincide con mi interés en esta pieza.

Su interés era el de expresar su contenido autobiográfico, por medio de la abstracción aludiendo a formas orgánicas, reforzadas con la sugestión de la anatomía del cuerpo, con la búsqueda de imaginar el cuerpo en su metamorfosis, como un vehículo para expresar sus ideas sobre preguntas universales, para conectar el significado del mundo exterior, con su mente y su interior.⁶²

Aunque no manejo la anatomía del cuerpo humano, en la relación con el peso de mi cuerpo, estoy expresando a partir de mi, una emoción humana que cualquiera puede experimentar.

En esta pieza el carácter de efímero es mucho más evidente por lo que el documento en video sobre la acción de la pieza resulta de gran importancia; puede este ser la obra en si, para quien no esté al momento de la liberación. La pieza consta de un documento (crónica del suceso), la presentación de la jaula vacía y la presentación del video de registro.

En el video, así como en la crónica, la transformación o metamorfosis para salir del encierro sucede dentro de una tina de baño, utilicé este elemento como signo de intimidad, para hablar de una transformación que surge de lo más profundo de nuestro ser, como algo interior.⁶³

⁶² Ma. Fernanda, Soler Riva P. op. cit. p. 31

⁶³ Intimidad: Superlativo de interior, conjunto de sentimientos y pensamientos que cada persona guarda en su interior. Según el diccionario de la lengua española. op. cit.

Cada sociedad maneja a su manera la distinción "dentro de la piel/ fuera de la piel" [...] lo primero que parecen tener claro los humanos es que los sentimientos son algo que sucede en la intimidad⁶⁴

Crónica: El pájaro que se transformó en gelatina.

Suceso: Un pájaro azul se convirtió en gelatina!

pero ¿por qué? Le quisieron cortar su libertad y lo metieron en una jaula, así que decidió transformarse en gelatina y salir escurriendo. ¿Cuándo?, ¿dónde?, ¿cómo fue?

Ese día, dentro de la bañera, en su momento de más intimidad, cuando se desnudaba para darse un baño, cuando podía bailar, moverse raro, cantar y hacer muecas sin que hubiera testigos.

Extendió sus alas, lo más que se podía antes de que sus moléculas pudieran perder su relación de unidad repartiendo su ser por el interior de la jaula ocupándola en su totalidad; su cuerpo perdía la forma de pájaro, la idea de plumaje, pico o patas se habían unificado en una masa azul transparente y de un momento a otro era una gelatina que al paso de unas horas terminó de escurrir entre los barrotes de la jaula cayendo en la bañera.

Siete días atrás, el día que lo encerraron, amaneció muy temprano, se levantó a hacer sus ejercicios cotidianos, estaba envuelto en una investigación sobre el peso de su cuerpo, se trataba de relacionarlo con otras masas corporales, diferentes dimensiones para un mismo peso; en su libreta se distinguen apuntes sobre una extraña relación entre las emociones interiores y las dimensiones del cuerpo, "entre más emociones retenidas, la masa corporal se expande más" una teoría algo extraña y rebatible, dicen algunos.

Precisamente esa mañana su ejercicio se relacionaba con el peso de la gelatina, lo que intentaba investigar era cuántos gramos pesa un litro de gelatina para, posteriormente

⁶⁴ José Antonio Marina y Marisa López, *Diccionario de sentimientos*, op. cit. p.45.

conocer las dimensiones del recipiente que pudiera contener su propio peso en gelatina. La física y la escultura van de la mano.

Pero su experimento fue suspendido cuándo violentamente miembros del movimiento represor "Belleza si inteligencia no" irrumpieron en su casita para cazarlo, meterlo en una jaula y posteriormente venderlo en la merced junto con los otros pájaros bonitos.

Cabe mencionar, que el movimiento represor "Belleza si inteligencia no" es una organización perteneciente al estado, por lo que este tipo de acciones no proceden legalmente; los derechos del pájaro todavía no han sido aprobados en las reuniones del congreso.

El Comité de Investigadores en asuntos de Pájaros (CIAP), declaró esta mañana en conferencia de prensa, que la transformación del pájaro para conseguir su libertad se debe a una experimentación en carne propia producto de su investigación sobre las grandes propiedades del estado de gel; entre los apuntes de su libreta se encontró una nota en la que explica que una buena manera de transformar una materia sólida para hacerla escurrir, sin que pierda su unidad es el gel, pues al transformarse en líquido, se corre el riesgo de que al salpicar algunas gotas se separen al grado de perderse al contacto con una superficie que absorba o evaporándose.

Algo que nadie ha querido reconocer es que nunca ha sido posible quitar su libertad a un pájaro azul esta es solo una muestra de ello. Lo metieron en una jaula, le cortaron su libertad, lo que no sabían era que los pájaros azules como él no conocen el encierro y tienen un gran dominio de los poderes de la mente.

Declaró esta mañana el vocero del CIAP.

Ya en el mercado, fue el primer pájaro en venderse por su destacada belleza, la jaula fue colocada en un andador lleno de macetas con lindas flores de colores, apenas alcanzaba a ver el cielo entre la construcción de la vecindad, todo el día lo hostigaban niños, chicas enamoradas y abuelitas, diciéndole lo bello que era, pidiéndole canciones y moviéndole la jaula.

- El sentía que eran amables pero que nunca entenderían que a el no le conformaban los halagos y quería su libertad.

Dijo la señora que lo compró en la merced, quien pidió que se guardara su nombre en anonimato agregando:

- Como todo el día alguien lo estaba observando, me pidió que le permitiera un momento en el cuarto de baño para averse en privado, yo lo comprendí porque a todos nos gusta tener por lo menos un momento de intimidad al día, así que diario lo colgaba en la regadera un rato, desde afuera solía escucharlo cantar mas bonito que en ningún otro momento del día.

La última declaración que hizo fue:

- Ese día no escuché su canto. Cuando entré al baño encontré la jaula vacía y en la bañera un charco de gelatina azul junto a una hojita donde estaba escrito: *El estado de encierro y libertad son estados mentales, la transformación es la solución ante un estado de encierro*, recogí la gelatina en una cubeta y la llevé al bosque, ahí la aventé.

Conclusiones.

Mi trabajo plástico es un proceso que se va transformando con mis experiencias personales y profesionales. Conocer el trabajo que han realizado diferentes artistas a lo largo de los últimos cien años, me ha dado mayor conocimiento de los elementos plásticos que manejo y con ello más libertad de acción. El breve estudio que se hace en el primer capítulo acerca de las transformaciones del arte en el siglo XX, me ha ayudado a enfocar mi interés por la relación entre el contexto en el que se exponen mis piezas y estas, un valor que se encuentra en la instalación, aunque no es exclusivo de ella y que involucra conceptos escultóricos. Aunque mis piezas no son propuestas como instalaciones, me parece importante remarcar que está implícita en ellas la consciencia de los procesos objetualistas y cómo se presentan en el espacio.

Cuando relaciono mi trabajo con el de otros artistas no busco justificarlo, sino que entiendo más de este. Cada obra artística que se realiza y se da a conocer contiene informaciones, tanto del autor, como del contexto histórico y social en el que sucede, llevando una relación implícita con la historia del arte que la precede y a la que le agrega un elemento más por el simple hecho de provenir de una individualidad que es el artista. A veces los mecanismos del trabajo artístico no se pueden teorizar y uno descubre sus posibles significados y relaciones después de observar a lo lejos las piezas que se han producido. La historia del arte me ha servido para relacionar cosas que me han llevado a interesarme por trabajar en cierta dirección. En el transcurso de esta investigación se ha transformado mi manera de percibir la historia del arte, volviéndose una fuente inagotable de reflexión y no algo estático.

Existen muchos puntos desde los cuales es posible describir el trabajo escultórico; en esta tesis utilicé como primer pretexto al espacio y a los materiales en algunas de las transformaciones del arte en el siglo XX, sobre todo de los años 60 y 70 en Europa y Estados Unidos, ya que puedo relacionar mis intereses con algunos de estos procesos abiertos por diversos artistas. También hablo de las emociones porque estas me han parecido una liga de comunicación entre la abstracción de mis piezas y las personas que las contemplan. El vínculo emocional que provocan mis piezas son lo que permite que se logre la obra, la experiencia plástica. Las emociones o sentimientos que surgen de esta experiencia transportan al espectador a relacionar al arte con la vida misma, me

parece que en esa relación, está la comunicación que genera una transformación en el conocimiento. Es decir; cuando el arte transmite conocimiento, lo hace a través del vínculo que permite relacionar la obra con la vida misma. En el caso de mis piezas, yo encuentro ese vínculo en las emociones que provocan en el espectador.

Mi interés en tratar el tema del espacio de exposición en esta investigación, se debe a que cuando se dispone una pieza en un lugar determinado exige una labor creativa que forma parte de la pieza, experiencia que relaciono con mi propio trabajo escultórico. Estamos hablando del trabajo creativo del artista que incluye la curaduría. A través de mi experiencia personal en el proceso de producción de la obra y su exposición, he encontrado necesario mi involucramiento total en la toma de decisiones con respecto a la curaduría y montaje. Tanto en las exposiciones colectivas como individuales en las que he participado, la curaduría ha sido parte del trabajo creativo y por lo tanto parte de las piezas. Esto me ha dado la posibilidad de encontrar en una misma pieza distintos significados relacionándola con las otras piezas con las que convive en contexto y espacio, enriqueciéndose de los contenidos que la rodean y abriéndose a nuevas lecturas. Aunque en el capítulo segundo se proponen ciertas lecturas o interpretaciones de las piezas, el lugar en que son presentadas al espectador y muchos otros factores logran la comunicación entre las piezas y las personas que se involucran con ellas. Esto no impide que el concepto básico de cada una de estas forme parte de las incontables lecturas que pueda haber de cada pieza. En el proceso consciente de curaduría como parte de las piezas, una de las reflexiones encontradas es que una misma pieza puede cambiar y adaptarse a espacios diferentes enriqueciendo sus significados o incluso cambiarlos al relacionarse con este. Así, durante el proceso de creación y exposición de mi trabajo, he desarrollado ciertas piezas y conjuntos que pienso como obras *in-situ* a partir de los materiales y el lugar donde se exhibirán, pienso en el espacio físico y su contexto.

Una misma pieza artística puede expresar algo diferente cada vez que es expuesta en relación con los espacios en los que se dispone. Estos espacios físicos incluyen contextos sociales, económicos, culturales, e individuales. El artista propone la obra artística como algo abierto, consciente de no controlar todas las posibles lecturas y elementos que la componen.

Cuando se habla de una propuesta creativa no podemos hablar de conclusiones, pues es un proceso que no termina, solo avanza, transcurre, va cambiando. Estamos hablando de un estado de acción constante. Es por ello que me interesa continuar en esta dirección, como un compromiso con mi trabajo escultórico. Por el momento, la dirección de mi trabajo se relaciona con la experimentación con los materiales y sus posibilidades conceptuales al relacionarse con el espacio donde se exhibe.

Bibliografía.

- Aiguabella Javier. (coordinador), *Museo Marugame Hirai: arte español contemporáneo*, trad. Dwigth Porter. Japón, Julio Soto impresor S.A., 1993.
- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*, trad. Ernestina de Champourcin, México, Fondo de cultura económica, 2001, sexta reimpression de la segunda edición.
- Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos*, trad. Francisco González Aramburu, México, Siglo Veintiuno editores, 1997, decimoquinta edición.
- Bernal, John D. *La ciencia en la historia*. trad. Eli de Gortari, México, Nueva Imagen, 1979, cuarta edición.
- Bértola, Elena. *El arte cinético, El movimiento y la transformación: análisis perceptivo y funcional*. Buenos Aires, Nueva Visión. 1973.
- Boix, Esther. *Europa y Norteamérica del arte moderno III*. Barcelona, Poligrafa, 1993.
- Bollnow, Friedrich. *Hombre y espacio*, trad. Jaime López de Asiain y Martín, Barcelona, Labor, 1969.
- Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. Madrid, Cátedra. 1987 segunda edición.
- Calvino, Italo. *Memoria del mundo y otras cosmicómicas*, trad. Aurora Bernárdez, Madrid, Siruela, 1995, segunda edición.
- Calvino, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*, trad. Aurora Bernárdez y César Palma, Madrid, Siruela, 2001, tercera edición.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 1998, tercera edición.
- Cirlot Lourdes. *Ultimas tendencias Historia universal del arte*, Barcelona, Planeta, 1999.
- Del Conde T. *Escultores finimilenaristas en México*. Catálogo de exposición, México: Museo de Arte Moderno, 1998.
- Dirson J. F. *La estructura y el objeto (ensayos experiencias y aproximaciones)*. trad. Raquel Luzarraga y Alonso de Ilera, Barcelona, Promociones y publicaciones universitarias.1988.
- Ende, Michael. *Momo*, trad. Susana Constante, Barcelona, Salvat-Alfaguara, 1987.
- Farr, Denis. *Diccionario de arte*, España, Alianza editores, 1987.
- Fernández Arenas, José. et alt., *Arte efímero y espacio estético*, Barcelona, Anthropos, 1988.
- Hochim, Albrecht. *Escultura Siglo XX, conciencia del espacio y configuración artística*, España, Blume, 1981.
- Honnef Klaus. *Arte contemporáneo*, Alemania, Benedikt Taschen, 1993.
- Jones, C. A. *Modern art at Harvard*, USA, Abbeville Press Inc., 1985.
- Lucie Smith E. *Movimientos Artísticos a partir de 1945*, Barcelona, Destino, año
- López Chuhurra, Osvaldo. *Estética de los elementos plásticos*, Barcelona, Labor, 1971.

- López Portillo, Gabriela. *El tiempo de la existencia: el uso del cabello en la escultura contemporánea*, México, Instituto Nacional de las Mujeres, 2002.
- Marchán Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto: Epílogo sobre la sociedad postmoderna*, Madrid, Akal, 2001, 8.a. edición.
- Marcoci Roxana. et al. *New Art*. New York: Harry N. país, Abrams. Inc. 1997.
- Marina, José Antonio y López Penas, Marisa. *Diccionario de los sentimientos*, Barcelona, Anagrama, 2002, segunda edición.
- Marina José Antonio. *Teoría de la inteligencia creadora*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- Martínez, Amelia. *Arte del S. XX. Tomo 1, de la pincelada de Monet, al gesto de Pollok. Y Tomo 2, de Andy Warhol a Cindy Sherman*, España, Universidad Politécnica de Valencia, 2000.
- Olea, Oscar. *XIX coloquio internacional de historia del arte: Arte y espacio*, México, Instituto de investigaciones estéticas, UNAM, 1997.
- Olivares Rosa. *El peso del aire: La valoración del arte actual*, Revista Lápiz número 103, Madrid, Mayo 1994.
- Paz Octavio. *Apariencia desnuda, la obra de Marcel Duchamp*, México, Era, 1973.
- Pollig H y Erna H. *Joseph Beuys, Catalogo de la exposición del instituto para relaciones con el extranjero*, trad. de Olivia Reinshagen, México, Museo de arte contemporáneo Alvar y Carmen T de Carrillo Gil, 1989.
- Read Herbert. *Imagen e idea: La función del arte en el desarrollo de la conciencia humana*, trad. Horacio Flores Sánchez, México, Fondo de Cultura Económica, 1975, tercera reimpresión de la primera edición en español.
- Reynoso Jorge. *Jannis Kounellis en México*, México, Dirección general de artes plásticas, MUCA Movil, UNAM, 1999.
- S.M. el Rey. *Pasajes, actualidad del arte español*, Pabellón de España, exposición universal de Sevilla, España, Electa, 1992.
- Salvat, Juan. (director), *Historia del arte*, 12 Tomos, Salvat, México, 1979.
- Soler, Ma. Fernanda. *El cuerpo y las emociones: proyecto escultórico en cerámica*, México, UNAM, sin publicar, 2002.
- Thomas Karin. *Hasta hoy, estilos de las artes plásticas en el S. XX*, Barcelona, Serbal, 1988.
- Valverde José Antonio. *Gran enciclopedia gráfica Taller de las artes*, 13 Tomos, España, Quorum Ediciones Iberoamericanas, 1986.
- VV.AA., *Diccionario de la Lengua Española*, Dos tomos, Real Academia Española, 2001, vigésima segunda edición.