



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

**“LA ESCULTURA, EL HOMBRE Y EL MUNDO. DESARROLLO
TEÓRICO DE UNA PROPUESTA ESCULTÓRICA”.**

Tesis que para obtener el título de Licenciado en Artes Visuales presenta:

Citlali Gabriela Quijada Maldonado

Director de Tesis: Mtro. Roberto Caamaño Martínez

México, D. F., 2004.



DEPTO. DE ASESORIA
PARA LA TITULACION
ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLÁSTICAS
MEXQUILCO, D.F.



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.

ÍNDICE

“La escultura, el hombre y el mundo. Desarrollo teórico de una propuesta escultórica”



| | |
|-------------------|---------|
| Introducción..... | pp 3 |
|-------------------|---------|

Capítulo Uno

| | |
|---|----|
| 1. La Escultura..... | 6 |
| 1.1. Definición..... | 7 |
| 1.1.1. Lo escultórico y la escultura..... | 12 |
| 1.2. Problemática..... | 19 |
| 1.2.1. La Materia..... | 20 |
| 1.2.2. El Espacio..... | 21 |
| 1.2.2.1. Espacialidad escultórica..... | 26 |
| 1.2.2.1.1. La significación del espacio en escultura..... | 30 |
| 1.2.2.1.2. Articulación artística y estética del espacio en escultura.... | 32 |

Capítulo Dos

| | |
|--|----|
| 2. Análisis de la propuesta escultórica..... | 36 |
| 2.1. Agustín Ibarrola..... | 37 |
| 2.1.1. Los cubos de la memoria..... | 40 |
| 2.2. David Alfaro Siqueiros..... | 43 |

| | |
|---|----|
| 2.2.1. La marcha de la humanidad..... | 44 |
| 2.3. Antoni Gaudí..... | 49 |
| 2.3.1. El Parque Güell..... | 52 |
| 2.4. Revisión de estas propuestas | 55 |

Capítulo Tres

| | |
|--|-----|
| 3. Construcción de mi propuesta escultórica..... | 57 |
| 3.1. Escultura y arquitectura..... | 59 |
| 3.1.1. EL lugar. La apropiación..... | 65 |
| 3.1.2. La edificación..... | 67 |
| 3.1.2.1. El arco..... | 69 |
| 2.1.2.1.1. De la utilización del arco en esta propuesta..... | 74 |
| 3.1.3. La dispersión de la escultura..... | 79 |
| 3.2. El lugar de la escultura..... | 82 |
| 3.2.1. La galería..... | 83 |
| 3.3. El hombre y la escultura..... | 85 |
| 3.4. Propuesta escultórica..... | 89 |
| 3.4.1. Recinto..... | 91 |
| 3.4.1.1. Descripción física..... | 91 |
| 3.4.1.2. Descripción simbólica..... | 91 |
| 3.4.2. Ave de tierra..... | 94 |
| 3.4.2.1. Descripción física..... | 94 |
| 3.4.2.2. Descripción simbólica..... | 94 |
| 3.4.3. Secuencia de hoz..... | 98 |
| 3.4.3.1. Descripción física..... | 98 |
| 3.4.3.2. Descripción simbólica | 98 |
| 3.4.4. Brote dialéctico..... | 102 |
| 3.4.4.1. Descripción física | 102 |
| 3.4.4.2. Descripción simbólica | 102 |

| | |
|--------------------------------------|-----|
| 3.4.5. Ola de tierra..... | 105 |
| 3.4.5.1. Descripción física | 105 |
| 3.4.5.2. Descripción simbólica | 105 |
| | |
| 4. Conclusiones..... | 109 |
| | |
| 5. Apéndices | |
| | |
| 5.1. Maquetas preliminares | 114 |
| 5.1.1. Preliminar 1..... | 114 |
| 5.1.2. Preliminar 2..... | 115 |
| 5.1.3. Preliminar 3..... | 117 |
| 5.1.4. Preliminar 4..... | 119 |
| 5.1.5. Preliminar 5..... | 120 |
| 5.1.6. Preliminar 6..... | 121 |
| 5.2. Glosario..... | 123 |
| 5.3. Bibliografía..... | 125 |
| 5.4. Lista de obra..... | 127 |



*Porque todo lo que se necesita es amor,
y porque sólo el amor alumbra lo que perdura.
Para mi abuelo Ramón Maldonado.*

*A la memoria de mis profesores
Adrián Villagómez,
Armando Torres Michúa y
Melquiades Herrera.*

Introducción.

...un camino que camina...
Georges Moustaky, *Les eaux de mars*

Una petición muy escuchada por aquellos que presentan un trabajo de tesis en nuestra escuela es que aboquen su trabajo a lo que aprendieron en ella. Éste es un paso que, personalmente, me costó mucho trabajo, ya que para darlo es necesario hacer un recuento de lo aprendido, de lo ganado y con ello reflexionar sobre lo que, a final de cuentas, hace un artista plástico –o visual–.

Y resulta dificultoso dada la ambigüedad y la vastedad de nuestro quehacer. Sabemos –y se supone que *aprendimos*– a pintar, a esculpir, a grabar, a dibujar, a tomar fotografías, etc.; con lo que elaborar un trabajo de esta índole tendría que ser más fácil. Sin embargo, en mi caso representó una reflexión acerca de este quehacer, no sólo técnicamente, sino *filosóficamente*, esto es, ¿qué es la escultura?, ¿qué objetos artísticos y estéticos entran en esta categoría?

Ante esto, la respuesta de algunos profesores fue, que hacerme estas preguntas y tratar de contestarlas era algo que no me correspondía, ya que los artistas plásticos pintan o esculpen, más no elaboran un discurso *teorético* sobre su trabajo. Aunque es sabido que hay excepciones como Kandinsky, Klee, Siqueiros, Mondrian, Tucker, e incluso Gauguin y Duchamp.

Esta respuesta significó pues, un doble esfuerzo, ya que si bien el proyecto de tesis constituye un trámite para la conclusión de mis estudios

de Licenciatura en Artes Visuales, ante mi necesidad, se tornó entonces en una posibilidad de respuesta a mis preguntas.

De tal manera, que mi trabajo de investigación se enfocó a estas dos facetas de mi quehacer: la práctica y la teoría.

El resultado fue que en ambas el trabajo por hacer no está acabado, ni está dicha la última palabra. Que estas facetas conllevan una carga de tradición muy importante y a la cual es necesario revisar más detenidamente.

De tal suerte que este trabajo se coloca como el inicio, como el boceto de investigaciones posteriores en estas dos áreas, ya que, personalmente, la una no puede ser plenamente sin la otra.

La presente propuesta, tiene su origen en la interpretación y reflexión sobre las interacciones entre los diversos objetos que pueblan el mundo, ya sea de índole espacial, formal, conceptual, etc. Así como de la necesidad de circunscribir a este universo de objetos la pieza artística, más específicamente la escultura, y las relaciones que esta establece con los demás objetos, desde su peculiaridad.

Asimismo, hemos partido de la analogía que consideramos existente entre la creación artística y el papel del Demiurgo. Así como de la escultura con los entes naturales (incluyendo al hombre). Y de las posibilidades del arte (presentes en la escultura) como medio o vehículo de comunicación, de expresión, de relación y de reflexión humanas.

Este trabajo, por lo tanto, comienza haciendo la distinción entre lo escultórico y la escultura, en aras de responder a la pregunta inicial ¿qué es escultura? desde su definición, desarrollando posteriormente los temas propios de la escultura: la materia y el espacio; haciendo hincapié en este último, ya que la propuesta escultórica práctica se centra en él.

En el capítulo siguiente, se elaboró una reflexión sobre los tópicos importantes de la propuesta, insertados en la tradición artística. A partir de la revisión de obras específicas de autores como Antoni Gaudí, arquitecto español, David Alfaro Siqueiros, pintor mexicano y Agustín Ibarrola, pintor y escultor español.

Finalmente, ya entrados en esta propuesta de tipo práctico, se visualizan y analizan los elementos estructurales y compositivos de la escultura. Comenzando con el nexo entre arquitectura y escultura, que fue necesario desarrollar dado el origen de las unidades compositivas-estructurales de la propuesta, esto es, el arco de medio punto como unidad participativa de las piezas. Así como el significado que en esta propuesta tiene el espacio, tanto como el lugar donde se ubican las piezas, como el espacio intrínseco a estas.

De esta manera, he procurado ser lo más honesta en el tratamiento de los temas, ya que en primera instancia representan tópicos de los cuales se ha hablado mucho desde distintas perspectivas como la ciencia, la filosofía, la estética o la teoría del arte. Y constituyen, sin afanes de estrellato, la búsqueda que ha surgido de mi práctica y reflexión sobre la escultura.

He procurado desarrollar un discurso lo más leal con mis capacidades –teóricas y prácticas-, con mi trabajo, con la escultura y con los futuros espectadores y/o lectores de esta investigación. Pensando que este es el inicio y que los verdaderos resultados me son desconocidos en este momento.



UNO

Capítulo Uno.

I. La Escultura

Todo conocimiento es una cosa bella y admirable.
Aristóteles, *De anima* L. I-1 (402 a)

Responder la sencilla pregunta ¿qué es escultura? no es, de ninguna manera, sencillo. El buscar esta respuesta en el diccionario a modo de definición —en un primer momento—, no ayuda mucho, ya que estos conceptos resultan insuficientes, puesto que sólo se enfocan a una parte del objeto definido, dejando fuera otros aspectos de éste que también son relevantes. En las definiciones del diccionario, la principal carencia es que presentan el concepto o definición de un objeto sin problematizar, como si éste ya estuviera dado y fuera inamovible.

Por lo que a continuación mostramos algunas definiciones provenientes de distintas enciclopedias:

Escultura.- Del latín sculperere, esculpir, es el arte de representar un objeto o asunto de la naturaleza en las tres dimensiones reales de los cuerpos, esculpiendo, modelando o tallando una materia adecuada. Expresa, pues, la tercera dimensión, sin fingirla, como la pintura.¹

Escultura.- Arte de animar o dominar el espacio con formas tridimensionales como expresión de ideas estéticas.²

Escultura es la representación tridimensional de una figura u objeto real o imaginario.³

¹ GRAN ENCICLOPEDIA RIALP TOMO VIII. Madrid, Editorial RIALP, 1972, p831

² MAGNA ENCICLOPEDIA UNIVERSAL. Barcelona, Carrogio, s/a, p 3834 (Lorenzo Portillo, Dir. Gral.)

Dadas estas definiciones para la presente propuesta, resultan insuficientes, por lo que resulta necesario presentar un panorama más amplio sobre lo que es la escultura y sus implicaciones concretas.

1.1. Definición.

El ejercicio de definir, o, dicho de otra manera, de enunciar aquello que estamos estudiando, es claramente un asunto de método. Sin embargo, al tratar de definir en arte, como en otras disciplinas humanistas, este ejercicio puede parecerse imposible dada la ambigüedad u holgura de muchos de sus conceptos, así como de su importante carga histórica, sin embargo, es imprescindible tratar de hacerlo. Como asevera el profesor Caamaño cuando asevera que *esta necesidad de definir no es producto de un nominalismo a ultranza, sino que es un imperativo y una verdadera necesidad, ya que hoy día el nivel de confusión, desorientación (algunas veces ingenua y en la mayoría de los casos muy medida por intereses económicos y políticos), se ha prestado a muchas y muy variadas manipulaciones, las cuales a su vez han devenido en un “vaciamiento” del sentido praxiológico de nuestra actividad.*⁴

En la mayoría de los casos, como veíamos anteriormente, la definición de las actividades artísticas⁵ se limita a la descripción de la técnica como si éstas se redujeran a “la aplicación de pintura en un lienzo” o “la eliminación de material con un instrumento”, sin tomar en cuenta que ya en la definición, en la enunciación de nuestro objeto de estudio, en las notas que resaltemos de ese objeto, van incluidas nuestras pretensiones

³ NUEVA ENCICLOPEDIA TEMÁTICA PLANETA, VOLUMEN 9: ARTE. Barcelona, Planeta, 1997, p 26 (Sebastián Rodríguez, Dir. de la obra)

⁴ Caamaño, Roberto. *LA ESCULTURA Y SU COLINDANCIA CON OTROS ÁMBITOS DE LO ESCULTÓRICO*. México D. F., ENAP, 2001 p 1

⁵ Llamo actividades artísticas a la pintura, la escultura, el grabado, la fotografía, la danza, el teatro, etc.

finales, por tal motivo, es que preguntarnos qué es la escultura en el presente trabajo no es preguntarnos por las técnicas⁶ que comprenden la disciplina estético-artística llamada escultura, sino ir más allá y preguntarnos qué es la escultura, a qué objetos del mundo les llamamos de esta manera y por qué. Por lo que definir aquí lo que es para nosotros la escultura, es también distinguir cómo queremos hacerla, con qué y para qué.

El punto de partida de esta definición es lo más elemental, lo más inmediato de la obra, aquello que se nos presenta al momento de acercarnos a una pieza escultórica (aunque si bien esta característica no es exclusiva de la escultura, sólo es más inmediata). Este punto de partida es el factor *cósico* de la escultura, esto es, la materia de que esta hecha⁷, que no es lo mismo que su valor objetual, puesto que en tanto objeto, la escultura se define de otra manera.

La escultura como objeto se torna meta, instrumento u obstáculo⁸. *La palabra cosa nombra todo lo que simplemente no es nada... La cosa en sí y las cosas que aparecen, todo ente que es en general, se llama en lenguaje filosófico una cosa*⁹. Esto es, el factor *cósico* de la obra de arte es aquello que se nos aparece a primera vista, antes de nombrarlo e incluso de sentirlo, es una especie de *flashazo físico*, a partir de lo cual podemos establecer un discurso.

El factor del que no escapa a la obra de arte plástica es su cualidad de cosa. Lo cósico está tan incommovible en la obra de arte que deberíamos decir que la arquitectura está en la piedra. La obra tallada

⁶ Técnica: conjunto sistemático de métodos y procedimientos.

⁷ Cf. Martin Heidegger, ARTE Y POESÍA. México, FCE, 1997 (Breviarios, 229) p 50

⁸ Wallon, Henri. LOS ORÍGENES DEL PENSAMIENTO EN EL NIÑO. TOMO II. Buenos Aires, Nueva Visión, 1976 (Colección Psicología Contemporánea), p 63

⁹ Op cit. pp 42-45

*está en la madera. El cuadro esta en el color*¹⁰, como la escultura estaba en la piedra para Miguel Ángel. Casi parece que lo cósmico en la obra es el cimiento en el cual y sobre el cual está construido lo otro y peculiar. ¿Y no es en lo cósmico en la obra lo que el artista hace propiamente con su oficio?¹¹



Mardonio Magaña
dándole los últimos detalles a su "Campesino"

Sin embargo, la cualidad de la obra radica en que ésta no se queda sólo al nivel de la cosa, no es una cosa más como podría ser un zapato, un escritorio, una pluma, no tiene como funciones la utilidad y el ser producto únicamente¹², sino que le es agregado un otro, y esto otro que hay en ella constituye, por una parte, lo artístico¹³ y por otra, lo estético.

La cosa que llamamos escultura es una materia formada, un trozo de materia que ha tomado una forma determinada. La escultura es una forma creada, y, por ende, la escultura es una creación en la cual interviene el hombre. *La creación de una escultura es obra del hombre creador, del artista, ser que puede denominarse Demiurgo, ... quien es inferior a las ideas, pero superior al caos material*¹⁴.

¹⁰ *Ibid.* p 40

¹¹ *Ibid.* p 41

¹² *Apud*, Moles, Abraham. *TEORÍA DE LOS OBJETOS*. Barcelona, Alianza, 1969 (Comunicación Visual) p21

¹³ *Apud*, *Op. cit.* Heidegger, p 41

¹⁴ López Chuhurra, Osvaldo, *QUÉ ES LA ESCULTURA*. Buenos Aires, Columba, 1967 (Colección Esquemas no. 69) p 8

Esta nueva forma creada llamada escultura, debido a sus cualidades matérico-espaciales, solicita desde un inicio, un lugar en el espacio, lugar que toma del mismo espacio donde se manifiesta la totalidad de la naturaleza. La cual está constituida por un conjunto de cosas, pero que difieren sustancialmente de la cosa que hemos denominado escultura. Naturaleza “es esencialmente algo que brota de sí mismo y en virtud de sí mismo.” Su nacimiento no ha obedecido a lo que podríamos llamar “intencionalidad hecha obra”¹⁵; su re-nacer cada vez, no responde a un *telos*¹⁶ determinado o cognoscible para nosotros. En cambio la escultura ha nacido cumpliendo con los dictados de una “necesidad” y de una “voluntad de forma” (deseo de con-formarse); es una realidad, porque existe el hombre capaz de darle vida.

Considerada desde el ángulo de la naturaleza, una obra escultórica – lo mismo que cualquier obra de arte-, pone de manifiesto una actividad <<artificial>>. La naturaleza espontánea donde habita el hombre se enriquece –no sólo en el número de sus cosas-, con la “espontánea artificialidad” de las obras de arte. Una escultura convive con las demás obras de la naturaleza y las que no lo son, puesto que en el mundo conviven los objetos naturales y los creados por el hombre.

La escultura se ha hecho parte del mundo junto con los artefactos cotidianos, separada sólo por la intención del artista y del contexto en el que se desarrolla para poder ser apreciada. A través de la objetividad de la escultura, ésta se identifica a sí misma y tiene un lugar en el cosmos, tanto natural como humano.¹⁷

La escultura, es un objeto en extremo poderoso, no sólo compite con los demás objetos por el espacio; la escultura también contiene, se

¹⁵ *Ibid.* p 9.

¹⁶ *telos*: fin, objetivo, meta

¹⁷ Tucker, William. THE LANGUAGE OF SCULPTURE. Londres, Thames and Hudson, 1996 p 1, 2

relaciona, interactúa con el hombre desde su propia ontología¹⁸. En la escultura el hombre no sólo encuentra un obstáculo físico, sino un ente que dialoga y que irrumpe en su vida vitalmente.

En conclusión, la escultura es materia reconformada por el hombre, es, o al menos en la mayoría de los casos pretende ser, una obra de arte, lo cual le da un carácter peculiar como objeto, lo transforma dándole un trasfondo, un contenido que invita a la reflexión, a no quedarse con lo inmediato. La escultura es símbolo del hombre y del mundo, es una manifestación de sus relaciones, de sus interacciones. También es huella, marca, señalización del paso del tiempo y del cambio sufrido en el hombre a través de él. La escultura es un monumento levantado por el hombre en honor suyo. En nuestro honor. Al erguirse, pararse, sostenerse y colocarse sobre la tierra, es un diálogo con el mundo, con el cosmos; es una contribución al universo. La escultura es un hijo que fue hecho con nuestras manos, que crece y al crecer se nos enfrenta.

A la escultura no sólo la constituyen el volumen y el espacio, la escultura no solo es fáctica (acción, hecho). La escultura también es concepto y (aún hoy) tradición. La escultura es una respuesta del hombre a las preguntas ¿dónde estoy? y ¿qué soy?, esto es, que hace manifiesta la más primigenia de las preguntas humanas: la de su ser.

Por tanto, la escultura es una forma de conocimiento del mundo y de la propia escultura, así como de autoconocimiento del hombre. Y su estudio no puede ser reducido a procedimientos y reglas, estudiar y entender la escultura es concebirla, de entrada, como un ente, es decir, como aquello que es, en cualquiera de los significados. Dice Heidegger en *Ser y tiempo*: “Pero *ente* llamamos a muchas cosas, y en distinto sentido. *Ente* es todo aquello de que hablamos, que mentamos, relativamente a lo

¹⁸ *Ontología*, esto es, de su propio ser.

que nos conducimos de tal o cual manera; *Ente* es también aquello que somos nosotros mismos y la manera de serlo”¹⁹

1.1.1. Lo escultórico y la escultura.

Puede parecer –incluso– ocioso el establecer una diferencia entre lo escultórico y la escultura, nos parece obvio, por puro sentido común, que lo escultórico depende de la escultura de alguna manera, por lo menos en el nombre. Pese a ello, nos detendremos un poco a pensar en el asunto.

*Por lo Escultórico entenderemos toda aquella producción plástica que se ha planteado a lo largo de lo histórico concreto la relación entre determinados ideales e idealizaciones culturales del hombre en su entorno ecológico, histórico y antropológico, problematizándolos y proponiendo en consecuencia una diversidad de respuestas y propuestas objetuales diversas. Para tales efectos han creado y recreado una y otra vez procesos y procedimientos técnicos artísticos tales que han llevado a este campo a poblar al planeta de una infinidad de objetos escultóricos muy vastos: menhires, obeliscos, columnas, bajorrelieve, altorrelieve, arcos, fuentes, estatuaria, monumentos, fachadas, mausoleos, símbolos heráldicos, numismática, sillerías, jambas, tímpanos, etcétera, etcétera.*²⁰

¹⁹ *Apud.* Abbagnano, Nicola. DICCIONARIO DE FILOSOFÍA. México, FCE, 2000 p 408

²⁰ *Op. Cit.* Caamaño p 3



Detalle de la Puerta de Ishtar, Babilonia.

Como se puede observar, la proximidad o colindancia (como la llama el profesor Caamaño), entre la escultura y lo escultórico es muy sutil y por ende, difícil de asir.

Sin embargo, es de capital importancia aquí el diferenciar lo escultórico de la escultura, puesto que nos ayudará a clarificar lo expuesto en los capítulos subsecuentes.

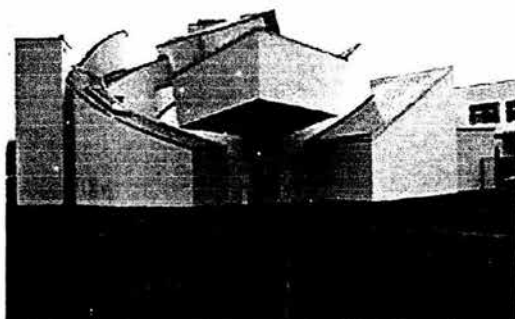
Antes de comenzar, quisiera señalar que del distinguir —más que diferenciar- entre lo escultórico y la escultura no se sigue que uno u otra sea superior, y para corroborarlo tenemos toda la Historia del Arte. Por consiguiente, nuestra postura es, que simplemente, no es lo mismo la escultura que lo escultórico, es decir, que ontológicamente no *son* lo mismo, esto es que el ser de una y otro no son idénticos, que tanto el fin de la escultura como el fin de lo escultórico son paralelos tanto como lo son el de la fotografía y la pintura.



Detalle. Isamo Noguchi.

Nótese el tratamiento que recibe el plafón.

Esta conclusión puede pareceros problemática puesto que estamos acostumbrados a asignarles el mismo *significado* a la escultura que a lo escultórico cuando este no es tal, no nos parece de importancia el diferenciarlos y usamos ambos términos para referirnos a lo que se nos venga en gana. Y nos resulta aún más problemática debido a nuestra lengua, ya que en ocasiones utilizamos el mismo nombre para referirnos a uno u otro objeto de manera “correcta”. Por lo que la distinción hecha aquí, se refiere a la utilización de estas palabras –escultura y escultórico– como sustantivos y no como adjetivos.



Frank O. Gehry. Obsérvese el tratamiento de la fachada.

La tercera dimensión (o espacialidad) no es equivalente a la escultura; es decir, que no es lo mismo el objeto llamado escultura a todo objeto tridimensional. Si bien es cierto que esta participa de aquella, ésta – la tercera dimensión-, no es condición suficiente para que se trate de una escultura.

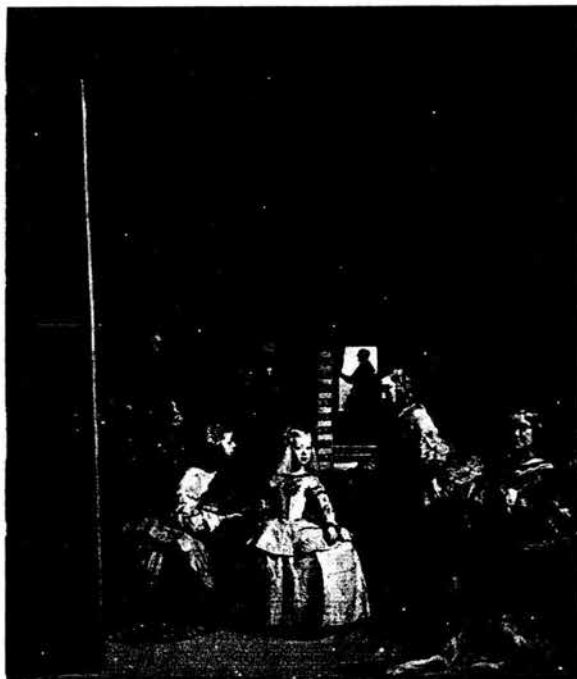


Frank O. Gehry. Museo Guggenheim en construcción. Bilbao.

Lo escultórico también puede ser un tratamiento que se le da a una pieza artística o estética, pensemos simplemente en el Museo Guggenheim en Bilbao del arquitecto Gehry²¹, o en el Parque Güell de Gaudí, o, más cercano a nosotros, el Mural “La marcha de la humanidad” de David Alfaro Siqueiros ; este tratamiento no sólo tiene que ver con lo volumétrico, sino también con el tratamiento espacial, matérico. Estas piezas que acabo de mencionar no son esculturas, más tienen un tratamiento que las emparenta con ellas: un tratamiento *escultórico* (ver supra).

²¹ Diseñado por el arquitecto norteamericano Frank O. Gehry, el Museo Guggenheim Bilbao es un edificio compuesto de una serie de volúmenes interconectados, unos de forma ortogonal recubiertos de piedra caliza, y otros curvados y retorcidos, cubiertos por una piel metálica de titanio. Estos volúmenes se combinan con muros de cortina de vidrio que dotan de transparencia a todo el edificio. Debido a su complejidad matemática, las sinuosas curvas de piedra, cristal y titanio han sido diseñadas por ordenador. Los muros cortina de cristal han sido tratados especialmente para que la luz natural no dañe las obras, mientras que los paneles metálicos que recubren a modo de “escamas de pez” gran parte de la estructura son láminas de titanio de medio milímetro de espesor, material que presenta unas magníficas condiciones de mantenimiento y preservación. En su conjunto, enormemente visible, consiguiendo una presencia escultórica como telón de fondo al entorno de la ciudad.

La escultura nace siendo escultura, mientras lo escultórico nace sin serlo e incluso <<muere>> sin serlo. Esta característica no sólo se aplica a la escultura, también es extensiva a las demás artes, por eso es posible que hablemos de lo pictórico, de lo dibujístico, de lo fotográfico, de lo serigráfico, etc.



“Las Meninas”. Velázquez.

Por esta razón es posible remitirnos a lo escultórico mientras contemplamos una pintura: “Yo veo un océano de olas en la falda de <<Mariana de Austria>>... No sabría decirlo, pero Velázquez ha comprendido el espacio vacío, el aire, como nadie, y es por tanto normal que un escultor de mis características tenga deudas con él...”²², como aseveraba Chillida.

²² Martínez Aguinagalde, Florencio (comp.). PALABRA DE CHILLIDA. País Vasco, Dpto. de Cultura del País Vasco, s/a pp 103-104

Lo escultórico es adjetivo mientras que la escultura no puede ser mas que sustantivo. Mientras lo escultórico es una relación a (predicable de un sujeto), la escultura es sujeto, ente. Traigamos aquí a la memoria el *Balzac* de Rodin (a la izquierda) y coloquémoslo junto al *Partenón* griego, por ejemplo, entonces podremos asir la sutil diferencia.



Ahora bien, si trajéramos aquí una de las características que señala Bayon²³ de escultura, donde esta se entiende como un objeto que debe limitarse al tema único: al objeto en sí aislado; puede que esto nos esclarezca o bien nos ayude a vislumbrar la diferencia entre la escultura y lo escultórico, diferencia que, reitero, es de carácter ontológico, es decir de <<formas>> de ser. El ser de la escultura y el de lo escultórico, reitero, no son equivalentes.

Sin embargo, no sólo es de interés para el presente trabajo la diferencia, también es importante señalar sus puntos de unión. *Por lo que se considera que la colindancia entre la Escultura y lo Escultórico se da*

²³ Bayon, Damían. CONSTRUCCIÓN DE LO VISUAL. Caracas, Monte Ávila Ed. C. A., 1975 [colección estudios] pp 148-150

*precisamente ahí donde se tiene cierta clase de objetualidad plástica, pero además se aborda claramente el ideal o los ideales plásticos que el hombre se hace de sí mismo como corporalidad y que proyecta hacia fuera en una representación-abstracción escultórica.*²⁴



San Vicente de la Barquera.
Capilla de la Familia de Corro. Bulto de alabastro.

Por lo que consideraremos a la escultura como un diálogo más directo con el hombre, en tanto que lo escultórico se encuentra supeditado. Mientras que la escultura se muestra (*es siendo*), lo escultórico siempre es en relación de otro.



Detalle. Cariátidas. Grecia.

²⁴ *Op. Cit.* Caamaño p 3

1.2. Problemática.

El diálogo limpio y neto que se produce entre materia y espacio. La maravilla de ese diálogo en el límite, creo que, en una parte importante, se debe a que el espacio, o es una materia muy rápida, o bien la materia es un espacio muy lento.
Eduardo Chillida

Si bien la escultura, como sosteníamos anteriormente, es más que pura factualidad (*hecho, acción*). No podemos negar que al hablar de ella es menester pensar inmediatamente en el espacio y en la materia, ¿qué otra cosa podría resumirnos mejor el problema de la escultura que la materia y el espacio? E incluso podríamos preguntarnos si existe otro problema de la escultura que no sea este.

La escultura es materia y es espacio tal como nosotros somos cuerpo y pensamiento. Ambos elementos constituyen el ser de la escultura que se nos presentan, es a partir de ellos que tenemos un asidero para comprender, entender, apreciar, realizar, etc. a la escultura. De la tensión entre estos aparece la escultura como ente.

Al transformarse el tratamiento que se les da a la materia y al espacio de la escultura, esta se transforma, el ente llamado escultura encuentra otros *modos de ser*, otros caminos. Para pensar esto ayudémonos de la memoria y traigamos la obra de Brancusi, Rodin, Asúnsolo, y la de todos aquellos que podamos citar y comparémosla entre sí.

Es por tal razón que nos interesa abordar lo mejor posible estos elementos, puesto que de su comprensión depende principalmente el

entender las relaciones entre la escultura, el hombre y el mundo, los cuales son los temas centrales de esta tesis.

1.2.1. La Materia.

Al abordar este elemento haremos referencia a algo fundamental en escultura, y en general, a todas las artes que pertenecen a la tradición de la Historia del Arte.

La materia constituye el cuerpo de la obra, la *physis*²⁵ de la obra, esto es, la materia es lo que constituye a la escultura como un cuerpo, como un objeto, como un volumen *real*. Es en la materia donde el artista lleva a cabo su trabajo. La materia es lo que se estructura, moldea, talla, pule, solda, etc.

Asimismo, la materia también es lo que hermana a la pieza escultórica con los demás objetos del mundo e incluso con los mismos entes, constituidos a su vez por materia sin importar que esta sea diferente entre todos.

Si bien existe en la tradición del pensamiento filosófico una dicotomía entre materia y <<espíritu>>, una escisión aparentemente irreconciliable; en la escultura, así como en el arte, el ser de la pieza artística sólo se nos hace manifiesto a través de la materia, de la sustancia, como el *ser parmenídeo*: <<Ni nunca fue ni será, puesto que es ahora, todo entero, uno, continuo²⁶>>. Es en ella donde se nos muestra la pieza, es el límite visible de la pieza y el comienzo de nuestra interpretación.

²⁵ *Physis*: lo físico, lo real, lo <<tangible>>.

²⁶ *Cfr.* 296 Fr. 8, 5-21 Kirk, Raven y M. Schofield. LOS FILÓSOFOS PRESOCRÁTICOS. HISTORIA CRÍTICA CON SELECCIÓN DE TEXTOS. Madrid, Gredos, 1987 (Versión: Jesús García Fernández)

La materia es lo que hace *hecho* a la pieza. Es lo que se puede tocar, ver, medir, pesar, calcular, colorear, esgrafiar, etc. Es en la materia donde el hombre actúa, como lo habíamos dicho anteriormente.

La materia es un elemento irrenunciable, aún tratándose de hojas de oro arrojadas a un río o un disquete, vídeo o un programa de ordenador. La materia es lo que constituye la permanencia del objeto artístico, pretensión aún hoy muy enraizada. ¿Qué son los registros fotográficos o audiovisuales, por ejemplo, sino materia?, ¿Qué hace posible la ambigüedad del “salto al vacío” de Klein sino el objeto (en este caso la fotografía)?

La materia es lo que se enfrenta al tiempo, a la historia, es lo permanente aunque no necesariamente lo inalterable físicamente.

Es por la materia por lo que se calcula el valor, no solo monetario, de la pieza. En la materia ésta se encuentra determinada.

Y si bien esto último pueda parecernos no-libre, es en esta determinación donde nuestra *fantasía poética* encuentra universos de significaciones, es en la obra terminada y determinada que nosotros encontramos una fuente inagotable de emociones, sensaciones, pasiones, etc. De lo que se nos presenta como materia reconfigurada, -no en tanto materia a secas-, sino como materia ahora significativa; del objeto uno, nos es posible la multiplicidad, multiplicidad que no sólo se refleja en la polisemia, sino que también da pauta a re combinaciones y reestructuraciones de la misma materia.

1.2.2. El Espacio.

"La misma criatura espiritual, el alma, por ejemplo, es una comparación con el cuerpo, más simple, puro; abstracción hecha de la materia, es también múltiple y no simple. Es, sí, más simple que los cuerpos, pues no difunde su mole por los espacios, sino que está toda en todo el cuerpo y toda en cada una de sus partes; y así, cuando una parteceica, por mínima que sea, experimenta una sensación cualquiera, aunque no sea en todo el cuerpo, el alma entera la percibe, pues la percibe en su totalidad"

Agustín de Hipona, "De Trinitate" (VI, 7, 9)

Más que la materia, lo que nos interesará en el presente trabajo, y también lo más difícil de definir, es el espacio. Puesto que *la experiencia humana y la espacial están íntimamente ligadas, ya que se ha comprobado que la experiencia espacial se halla en todas las experiencias: es decir, nada se experimenta sin una referencia espacial, de dimensión*²⁷. Esto es, que somos seres eminentemente espaciales.

Desde el principio, los artistas se han rebelado contra las normas limitativas que les habían sido impuestas, tales como las leyes de la perspectiva lineal, sabían, por sus propias experiencias como espectadores concienzudamente educados, que la experiencia espacial era más amplia que uno o más puntos destacables. Pintar o representar el espacio cerrado o abierto, está muy alejado de lo que es el espacio en sí mismo²⁸. Y si bien estas limitaciones resultan pertinentes al hablar de la representación del espacio tridimensional en un espacio bidimensional como en la pintura o el dibujo, esto no sucede cuando hacemos referencia a la escultura, puesto que ésta es espacio, la escultura no representa el espacio, nos lo presenta.

Éste, el espacio, ha sido a través de la historia una extrapolación en la obra del universo que circunda al hombre, esto es, el hombre se convierte al plantear una pieza artística, en un pequeño Dios que dispone de los elementos escogidos y creados por él para acomodarlos en un espacio específico conformando un pequeño universo.

²⁷ Hall, Edward T. THE HIDDEN DIMENSION. Garden City, New York, Doubleday and Co., Inc., 1966 p 48

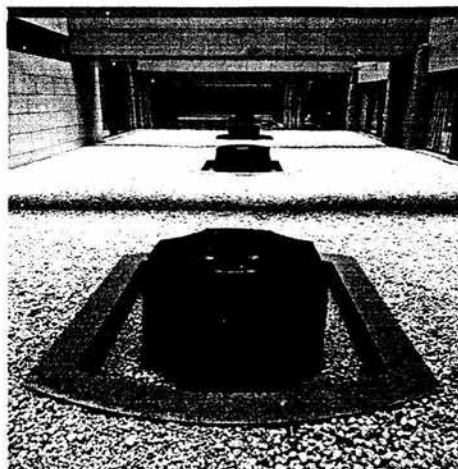
²⁸ *Ibid.*, p 51

La escultura comparte con el hombre su *espacialidad real*, la escultura es espacio <<tangible>>. La escultura comparte con el hombre el mundo en toda su fragilidad y fortaleza. *La percepción del espacio es relevante para la necesidad básica interna del hombre así como para la armonía que debe lograr con su ambiente. La experiencia espacial esta íntimamente relacionada con la actividad humana, con lo que el hombre sabe, y con lo que su cultura le ha impuesto*²⁹. El espacio y su experiencia requieren de todos los sentidos humanos para ser aprehendidos, la correcta percepción del espacio necesita de ser olida, tocada, vista, escuchada. Sin embargo, a pesar de ser primordialmente sensorial la experiencia espacial, es a través de los sentidos que el *alma* –o intelecto- puede crear, recrear, guardar, hacerse una idea –o imagen- del mundo en el que se desarrolla y entonces transformarlo (o deformarlo).

Algunos pensadores han sostenido que crear escultura es crear espacio, de una manera parecida a la arquitectura, sólo que con otros fines. Mientras el fin de la arquitectura es el ser habitable en primer lugar, el de la escultura es el de convertirse en un punto de partida, en una referencia para el hombre; la escultura deviene entonces en una coordenada espacio-temporal no sólo física, sino también histórica, psicológica, filosófica, creativa, ontológica.

La escultura es espacio no sólo porque está creada a partir de una masa que tiene extensión, sino también porque sólo tiene lugar en él. La escultura es impensable sin espacio.

²⁹ *Ibid.*, p 52



Isamu Noguchi. "Fountains".

El espacio es el lugar donde suceden en toda su dimensión los fenómenos del mundo, y de esto no escapa la escultura ni el hombre, pues la percepción del espacio de éste es dinámica, esta relacionada con la acción. Esto es, que el lugar de la acción, sea cual fuere, es el espacio.

Hay un elemento que es tan elemental al hablar del espacio que en ocasiones se toma como éste: la magnitud (la distancia, el tiempo), e incluso es posible definirlo a través de esta característica. Es por la magnitud que el espacio se convierte en cerrado o abierto, en finito o infinito, y en todo lo que queramos. La magnitud es un punto de partida para la aprehensión del espacio.

En este mismo sentido, el espacio sin materia se torna totalmente inaprehensible, y únicamente podemos percibirlo en relación con los objetos que lo pueblan y las distancias que los separan... sin objetos no hay espacio³⁰. En este sentido, el espacio es relación, es posición.

³⁰ Olea, Oscar (ed). ARTE Y ESPACIO. XIX COLOQUIO INTERNACIONAL DE HISTORIA DEL ARTE. México, UNAM/IEE, 1997 [Estudios de Arte y Estética, 43] p 15



Isamu Noguchi. "Landscape of time".

Sin embargo, las formas de las cosas no son, para algunos, el espacio, sino que es el espacio puro el que debe aprehenderse a través de ellas, pues cuando las magnitudes y las dimensiones desaparecen, se destacan otras realidades en las que no hay ni magnitud ni dimensión y, no obstante, son y están. Es decir, al no estar el espacio constituido de partículas sino de energía, sólo puede ser reconocido a través de los fenómenos, y no en sí mismo.



Eduardo Chillida. "Peines del viento".

También es posible entender el espacio como el *negativo* de las formas del mundo, aquello que no es lo que constituye el cuerpo, es decir, el "aire" que rodea a los objetos y a los entes. En este sentido, en arte,

tenemos como magnífico ejemplo a Eduardo Chillida, cuyas obras parecen no están limitadas por la materia sino que por el contrario, las formas se continúan en este espacio “vacío”. La obra de Chillida posee una fuerza centrífuga, es decir, la obra comienza en ésta en cuanto objeto pero se extiende a todo lo que le rodea, sus esculturas dialogan, interactúan y afectan al cosmos.



Eduardo Chillida.

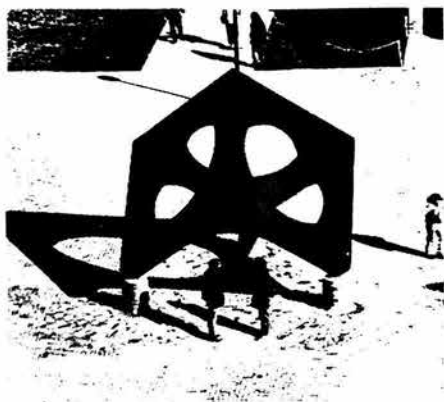


Escultura azteca.

Ozomatli. Piedra tallada.

De donde podríamos partir para aseverar que la escultura es una afección del espacio en tanto que no sólo irrumpe en él. Si no que incluso la materia es espacio puesto que ésta tiene magnitud, extensión, aunque estas no puedan ser ilimitadas.

Estamos acostumbrados a pensar la materia como aquello que ocupa un lugar en el espacio, pero también cabría pensarla al revés, es decir, como aquello que es delimitado por el espacio. Esto es, pensar la materia no en un sentido materia-espacio, sino espacio-materia.



Isamo Noguchi. "Sky viewing Sculpture".

1.2.2.1. Espacialidad escultórica.

Dado a sus cualidades objetuales, la escultura deviene en señalización, en coordenada visible del espacio, de todo el espacio, del cosmos. La escultura se relaciona con el espacio no sólo porque es espacio³¹ en sentido *negativo* sino también porque lo es en un sentido *positivo*. Esto es, podemos ver a la escultura como delimitada y como delimitación del espacio, como en los ejercicios propuestos por Edwards³², sólo tenemos que decidir cómo la queremos ver; como mole cerrada en sí misma (como forma positiva), o como humo que se difunde en el aire, o bien como <<línea>> que dibuja el espacio (como espacio negativo). Es decir, como materia cerrada o abierta o como espacio <<más lento o más rápido>>, parafraseando a Chillida.

³¹ Basándonos en el último sentido de espacio del punto anterior, en el cual consideramos a la materia como extensión del espacio y como delimitada por éste.

³² Cfr. Betty Edwards. APRENDER A DIBUJAR. UN MÉTODO GARANTIZADO. Madrid, Hermann Blume, 1984 pp98-113



Edvard James. "Las Pozas" detalle. Xilitla, S.L.P.

Viéndola como materia cerrada tendremos la obra "Pájaro" de Brancusi, por ejemplo (a la izquierda), la cual está ensimismada, está completa en sí misma; en oposición a la de Chillida, que dialoga con el espacio en un ir y venir; o bien, finalmente, podremos verla como materia abierta en la obra de Moore, en la cual la materia que conforma la pieza es "intervenida" voluntariamente por el artista para <<dibujar>> los volúmenes.

Es por esto, que podemos hablar de una espacialidad escultórica, si bien esta no es exclusiva de la escultura.

Sin embargo, también es posible ver a la escultura como un ente disperso, como un chorro de agua que al contacto con la tierra se esparce en varias partículas sin perder su esencia, sin dejar de ser agua. Esta es una de nuestras pretensiones en escultura. No sólo establecer una coordenada, sino una serie de ellas, las cuales nos darían una idea de nuestra posición más exacta que sólo una de ellas. Puesto que para encontrar un punto en el plano cartesiano, al menos, se necesita de dos números que reunidos, nos muestren un lugar en este espacio.

Por tanto, el espacio de la escultura se abre, se dispersa en el universo. La escultura dejaría de estar en la materia únicamente para

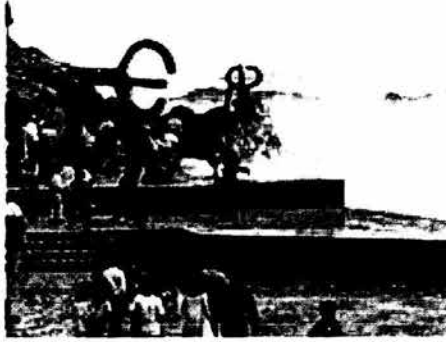
convertirse en relaciones espaciales, en <<espacio negativo>> -aunque si bien ya no en el sentido que se le da en las piezas de Moore- que sólo se puede recrear a partir de una serie de objetos, ya no de uno solo.



Henry Moore. "Reclining figure".

Estableciendo relaciones espaciales más directas no sólo consigo misma – como pieza- sino también con el <<aire>> que la rodea y con la propia espacialidad del espectador. Esto es un espacio conceptualmente más cercano al de la danza que al de la escultura e incluso que al de la arquitectura. En la danza *se incluyen movimientos orientados hacia un fin ...los pasos se dan alternativamente hacia delante, hacia atrás y hacia los lados. Pero, sobretodo, se practican giros que carecen de toda finalidad y que generalmente se evitan. De este modo el espacio perfectamente ordenado de la actuación diaria pierde su firmeza, la orientación axial de sus direcciones se desvanece, y éstas giran al mismo tiempo que el que baila. Con ella cambia la estructura del espacio, se transforma al mismo tiempo la experiencia de la confrontación, la tensión de sujeto-objeto, que en el éxtasis llega a suprimirse totalmente. Quedando el hombre plenamente absorbido en el espacio.*³³

³³ Joachim Albrecht, Hans. ESCULTURA EN EL SIGLO XX. CONCIENCIA DEL ESPACIO Y CONFIGURACIÓN ARTÍSTICA, Barcelona, Blume, 1981, (Libros de Arte de Bolsillo) p166



Eduardo Chillida. "Peines del viento"

Desde el punto de vista de la relación cosa-lugar, la escultura tiene las mismas exigencias espaciales que las cosas que forman el marco natural, donde está ubicado el ser humano³⁴. Con lo que se posibilita esta percepción del espacio por medio de la escultura. Ya *que la percepción humana del espacio es dinámica porque está relacionada con la acción – lo que puede hacerse en un espacio dado- y no con lo que se alcanza a ver mirando pasivamente*³⁵. Con esto la escultura se torna no ya un objeto, sino un ente con el que el hombre dialoga acerca de su lugar en el mundo.



Isamu Noguchi. "Portal".

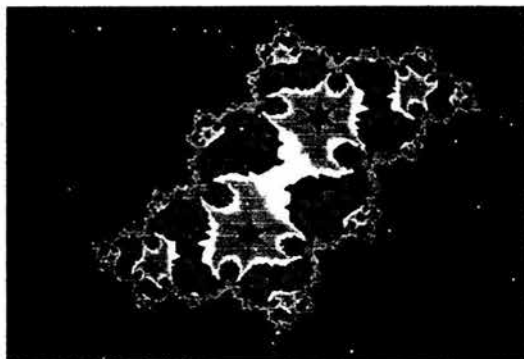
³⁴ *Op. Cit.*, López Chuhurra p 11

³⁵ T. Hall, Edward. LA DIMENSIÓN OCULTA. México, Siglo XXI, 1989 (Psicología y Etología) pp 141

Por lo que podemos aseverar que nuestra pretensión es la de crear un <<entorno>> en el sentido que le da Acha, es decir, *la disposición de un espacio interior en donde el objeto de arte puede entrar en contacto con el medio ambiente*³⁶, con lo que *crear un entorno equivale pues a ampliar la propuesta plástica y al mismo tiempo circunscribirla a un espacio provisto de su propia <<significación>> plástica*³⁷. Puesto que la misma propuesta abarcará no sólo la pieza o piezas, sino también el lugar donde se coloca esta pieza, así como las relaciones que se establecen entre estos y el espectador, por otra parte.

1.2.2.1.1. La significación del espacio en escultura.

La significación del espacio en escultura es una recreación de la vida, del movimiento, de que lo que sucede en el macrocosmos tiene un paralelo en el microcosmos, como en la teoría de los Fractales³⁸.



Fractal.

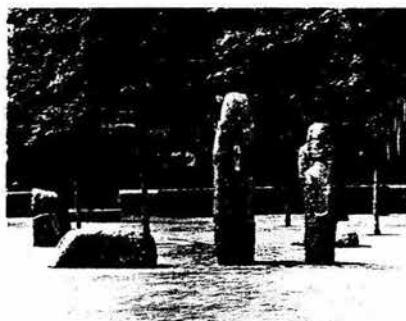
³⁶ Acha, Juan. ARTE Y SOCIEDAD; LATINOAMÉRICA. EL PRODUCTO ARTÍSTICO Y SU ESTRUCTURA. México, FCE, 1981 (Sección de obras de sociología) p

³⁷ Popper, Frank. ARTE, ACCIÓN Y PARTICIPACIÓN. EL ARTISTA Y LA CREATIVIDAD DE HOY. España, Akal, 1975 (Arte y Estética) p 38

³⁸ Fractales: tipo de formas geométricas más complicadas que un círculo, un cono o una esfera, que, entre otras propiedades, contienen una imagen de sí mismas en cada una de sus partes. Podemos servirnos de ellos para simplificar nuestros intentos de reproducir la realidad. Los fractales parecen encontrarse en esa frontera difusa que existe en este mundo entre el caos y el orden; están ahí donde la imaginación apenas llega. Apud Talanquer, Vicente. FRACTUS, FRACTA, FRACTAL. FRACTALES, DE LABERINTOS Y ESPEJOS. México, FCE, 1996 (la ciencia desde México, 147) pp 10-12

Al hablar de significación, de inmediato estamos suponiendo que algo sucede con el espacio en la escultura, que ésta no es ajena a él.

Así pues, el espacio al tomarse significativo en la escultura nos permite tener no sólo un elemento compositivo más, sino es a partir de este *elemento* de la escultura que se desprende nuestra interpretación o lectura de la obra, la cual no sólo abarca la pieza –el objeto- sino también involucra al espacio que la circunda, el cual esta formando parte activa de la obra; así como el mismo espectador, el cual recrea el <<acto manual>> del artista, el espectador, al recorrer la *pieza dispersa* la reconstruye en todas sus combinaciones posibles a través de sus recorridos. De manera que las relaciones espacio-ambientales se tornan vivido-corporales.



Isamu Noguchi. "Energy void".

1.2.2.1.2. Articulación artística y estética del espacio en escultura.

La insistencia en el término escultura como nomenclatura genérica de la tridimensión, a pesar de su aparente "obsolescencia"³⁹, se debe en parte a la evolución que ha llevado a cabo el objeto escultórico. Ha dejado de ser lo que era tradicionalmente, su acepción se ha modificado para albergar gran cantidad de propuestas cerca y lejos de este primer entendimiento. ...El libro de

³⁹ Las comillas son nuestras.

Rosalind Krauss, La escultura en el campo expandido, ha intentado ubicar precisamente el nuevo territorio de investigación de la práctica escultórica posmoderna. De acuerdo a ella y a los acontecimientos espaciales de las últimas décadas, la escultura ha realizado cambios significativos para ubicarse en el campo expandido entre la no-arquitectura y el no-paisaje, centrando sus investigaciones en el lugar y las condiciones de presentación de los objetos que pone en escena.⁴⁰



Isamo Noguchi.

Al señalar que la pieza se presenta dispersa, no nos acercamos a la concepción de escultura transitable en el sentido de la Ruta de la Amistad, por ejemplo, puesto que las distancias entre una obra y otra son prácticamente intransitables para el peatón-espectador.

⁴⁰ Noreña, Aurora. "Fronteras móviles en la tridimensionalidad" en TIERRA ADENTRO. N° 102, México, 2000, p32



Gonzalo Fonseca. "La torre de los Vientos"

Aquí lo que interesa es lo táctil y lo corporal por lo que los elementos dispersos que conforman la obra son tales que podemos transitar entre ellos; permitiendo así el tipo de lectura que nos interesa –la corpóreo-táctil- de sus relaciones espacio-ambientales, que son las más importantes, además de la lectura visual y la vivido-táctil de los elementos o cuerpos. Con el fin de <<materializar>> la posesión del espacio real. *Al abrirse en espacios transitables, exalta el tiempo y rebasa todo formalismo y objetualismo. En la exaltación del tiempo está su aporte, pues no basta exaltar artística o sensitivamente el espacio para sentir el tiempo, pese a estar unidos el espacio y el tiempo físicos*⁴¹.

Encontrar los límites físicos de un objeto compacto es sencillo, pero encontrarlos en una escenificación espacial es realmente complicado, más aún si su estructuración corresponde a un ordenamiento difuso.⁴²

Se aspira que el espacio sea lo evidente en la obra a través de la extensión y posición de la estructura de las piezas.

⁴¹ Acha, Juan. ARTE Y SOCIEDAD: LATINOAMÉRICA. EL PRODUCTO ARTÍSTICO Y SU ESTRUCTURA. México, FCE, 1981 (Sección de obras de sociología) pp 283-286

⁴² Noreña, Op. Cit, p 34

Así, se pretende que este espacio esté abierto y cerrado. Más no encerrado, sino señalado como dentro – afuera de la obra. Ya sea si se trata de una pieza sola o de un conjunto de ellas. La señalización e interacción espaciales no se limitan al espacio <<aéreo>>, al que rodea la pieza; sino de igual manera al <<terrestre>> sobre el que esta plantada la pieza y sobre el que transitan los espectadores.



Sebastián.

DOS

Capítulo Dos

2. Análisis de la propuesta escultórica.

El sentido que aquí tiene la realización de un análisis de una obra específica perteneciente al trabajo de varios artistas, no es el de una comparación o de un cotejo con la labor propia; sino, en primer lugar, insertar este trabajo dentro de la tradición artística y escultórica. Mostrar que algunas de las preocupaciones pertenecientes al trabajo que da motivo a esta investigación han sido tocadas anteriormente por estos artistas en concreto, aunque no exclusivamente.

La razón de la selección de cada uno de éstos obedece a la cercanía formal, estructural, artística, etc. que estas obras guardan con mi propio trabajo a partir de mi criterio de selección.

Asimismo, su participación en esta investigación es la de ejemplificar o esclarecer los conceptos primordiales que en ella se han tratado. Tal es el caso del espacio y de lo escultórico. Por tal motivo es que no sólo aparecen escultores, sino también un pintor y un arquitecto. No sólo distintos entre sí por su disciplina, sino también de su trabajo en conjunto.

El más desconocido de ellos es el vasco Agustín Ibarrola, además de ser el único vivo. Los otros dos son David Alfaro Siqueiros y Antoni Gaudí.

2.1. Agustín Ibarrola.

La misión del arte es establecer relaciones con la naturaleza y con las personas.

Agustín Ibarrola

Agustín Ibarrola nació en Bilbao en 1930. En su aprendizaje pictórico fueron fundamentales las enseñanzas de Ruiz Blanco y Vázquez Díaz. Contribuyó a crear la tradición de las semanas culturales vascas,



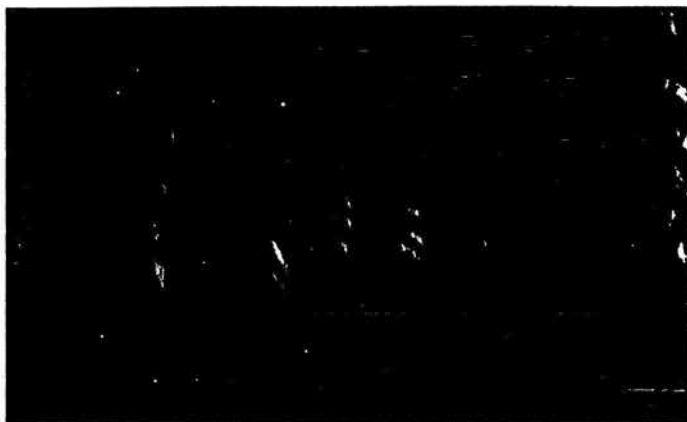
participando junto a poetas como Blas de Otero, Gabriel Celaya, Vidal de Nicolás o Gabriel Aresti, en exposiciones por los pueblos que se complementaban con debates y lecturas de poemas. Fue el origen del

movimiento de la Escuela Vasca, cuyo punto álgido se desarrolló hacia 1966. Con anterioridad, en París en 1956, fue miembro fundador del Equipo 57⁴³, cuya actividad se desarrolló hasta 1963 en los campos pictórico, escultórico, arquitectónico y de diseño. Creadores del principio de interactividad del espacio plástico, realizaron su primera exposición, acompañada de un manifiesto teórico, en el *Rond Point* de París. Donde se relacionó, participando en discusiones teóricas, con el Grupo <<Arts et Recherches visuelles>>, donde desarrollaban sus trabajos Le Parc, Sobrino Moreller, Rossi, Marino di Teana y otros destacados artistas

⁴³ Equipo 57, grupo español de artistas formado en 1957 como escisión del Grupo Espacio, fundado en Córdoba en 1945. Integrado por Angel Duarte (1929-), José Duarte (1926-), Agustín Ibarrola (1930-), Juan Serrano (1929-) y Juan Cuenca (1934-), lanzaron un manifiesto en el que establecían como principio el análisis de la interacción entre el espacio plástico bidimensional y tridimensional, y la preocupación ideológica frente a los problemas sociales (en especial sobre la función social del arte y el papel del artista). La influencia del danés Richard Mortensen, así como los principios constructivistas de Naum Gabo y su hermano Anton Pevsner, están latentes en estas ideas. Por otro lado, la autoridad de Jorge de Oteiza, que siempre rechazó formar parte del grupo, se manifiesta en el interés por las relaciones espaciales que se generan a partir de los contrastes cromáticos y del juego concavidad-convexidad. Surgieron como alternativa al informalismo imperante, ofreciendo un nuevo tipo de abstracción, racional y planificada. Su periodo de mayor actividad transcurrió entre los años 1957 y 1960, cuando realizaron numerosas obras de carácter colectivo y anónimas. Expusieron en París, Zurich y Nueva York, hasta que en 1966, tras una retrospectiva en Berna, se disgregaron. Serrano y Cuenca continuaron trabajando en el campo del diseño industrial, mientras que José Duarte y Agustín Ibarrola se adscribieron a la corriente del realismo social.

plásticos. Desde 1961 fue miembro activo del grupo de grabadores de <<Estampa Popular>>. Su lucha por las libertades democráticas le llevó a periodos de prisión. Alrededor de Denise René se organizaron movimientos de solidaridad con él, en que estuvieron presentes Vasarely, Soto o Cruz Diez firmando documentos de apoyo. Matta le ofreció el importe de un premio internacional que había conseguido en Roma. Mantuvo asimismo correspondencia con Siqueiros, en la época de los Juegos Olímpicos en México. A propósito de una exposición organizada en la Galería St. Georges de Londres, en 1963, con sedas realizadas en la cárcel, el periódico The Guardian escribió <<El verdadero espíritu de Goya permanece en los dibujos de Ibarrola>>. La muestra se llevó después a Bélgica y Alemania, concediéndosele el Premio Francés de la Crítica ese año. Influido por el muralismo mexicano (Rivera, Orozco y Siqueiros) y de América del Sur (Guayasamín), colabora en la creación del museo de solidaridad con Chile, cuando Allende subió al poder.

En 1970 expuso en México, junto a Chillida, Dionisio Blanco y otros artistas vascos. En 1972 participó en los encuentros de Pamplona y en 1976 fue miembro seleccionado para representar a Euskadi en la Bienal de Venecia. Su serie de grabados <<Paisajes de Euskadi>> tuvo una extraordinaria difusión en los años anteriores a la muerte de Franco. Ibarrola desarrolló también una importante serie de trabajos con ceras. Los últimos años ha experimentado en materiales diversos como traviesas de ferrocarril, cartones, hierro colado, etc., llegando incluso a pintar, en las cortezas de los árboles, un inmenso bosque cerca de las cuevas prehistóricas de Santimamiñe. La experiencia constituye una de las aventuras estéticas más atrevidas y apasionantes de la creación plástica en España.



Agustín Ibarrola. Bosque brillante.

También ha experimentado en la naturaleza con piedras calcáreas. El Ministerio de Cultura y el Ayuntamiento de Madrid realizaron conjuntamente una gran exposición antológica de reconocimiento en 1987, utilizando varias salas y diferentes espacios al aire libre. Después la exposición viajó a otros lugares como Zaragoza y Bilbao. Las instituciones públicas han encargado al artista varias esculturas significativas en los últimos años, que se han situado en la estación principal de ferrocarriles de Madrid, autopistas, urbanizaciones de viviendas y parques públicos. Asimismo la Diputación de Biskaia ha adquirido el bosque de Oma, donde se encuentran las pinturas de Ibarrola, como lugar lúdico-artístico de esparcimiento y cultura.⁴⁴

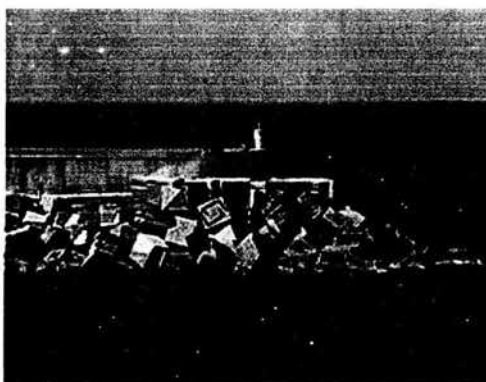


⁴⁴ Vela del Campo, Juan Ángel. AGUSTÍN IBARROLA.



Agustín Ibarrola. Torres.

2.1.1. Los cubos de la memoria.



El pintor y escultor Agustín Ibarrola realiza sobre los bloques de hormigón que conforman la escollera⁴⁵ de defensa del pueblo pesquero de Llanes su obra de mayor envergadura. Convirtiendo la escollera en una gigantesca escultura policromada de infinitos escorzos. A petición del

⁴⁵ Escollera: (de escollo) Obra hecha de piedras arrojadas al fondo del agua, para formar un dique o para resguardar el pie de otra obra de la acción de las olas o las corrientes.

alcalde de Llanes, Ibarrola pintó la superficie de los bloques de hormigón plasmando, según su propia interpretación, el paisaje, la cultura y el modo de vida de los llaniscos a lo largo de la historia.



Los temas, tanto figurativos como no figurativos, son engarzados por una estructura por una estructura ajustada a la geometría de los cubos y a la discontinuidad de las aristas, prismas y superficies. Las pinturas se componen de múltiples composiciones, para ser observadas desde los más diversos puntos de vista próximos o lejanos, desde tierra o desde mar.⁴⁶



El sentido de integrar en el presente trabajo la referencia a este autor y a esta obra es tratar de mostrar la importancia que la relación de la obra con el espectador, así como su el lugar donde esta colocada es determinante en la apreciación y en la interacción de ésta con el segundo.

En esta obra de Ibarrola, incluso los motivos han sido sugeridos por los pobladores del lugar, quienes incluso han ayudado a pintarlos.

⁴⁶ llanesnet.com/loscubosdelamemoria/información.htm



Un segundo elemento que quisiéramos destacar es la dispersión de los elementos, lo cual hace indispensable el recorrido de los espectadores a la obra. Lo cual para nosotros constituye una característica muy importante.

Asimismo, en esta obra se conjuga el medio natural con la obra del hombre, una obra que no aspiraba a ser artística en primera instancia sino útil. La construcción sobre la que Ibarrola trabaja se trata de un rompe olas; al cual, por sus características estéticas, dio pie a que el artista plantara su trabajo. Un trabajo artístico y estético que el autor no hace solo, como ya lo mencionábamos anteriormente.



En los cubos de la memoria encontramos la participación del espectador, no sólo a la hora de elaborarlos, sino también al interactuar con la obra ya terminada. Interacción física, al recorrerlos, y sobre todo estética al contemplarlos. Los cubos es una obra que nace del autor y que deja de pertenecerle para ser apropiada por la comunidad donde se

encuentran físicamente y donde esta comunidad de encuentra subjetivamente.



2.2. David Alfaro Siqueiros (1896-1974)



Nacido el 29 de diciembre de 1896 en la capital del estado de Chihuahua.⁴⁷ Pintor mexicano, se formó en la Escuela de Bellas Artes de México y en la escuela de Santa Anita de esta ciudad. Participó en el renacimiento de la pintura al fresco

efectuado bajo el patrocinio gubernamental de las decoraciones murales en edificios públicos Vivió en París, Barcelona y Estados Unidos. Regresó a México y organizó el sindicato de pintores, escultores y grabadores revolucionarios. Miembro del Partido Comunista Mexicano, fundó su periódico *El Machete* y se dedicó al activismo político, representando en sus frescos temas de dinámica revolucionaria para alentar a las clases

⁴⁷ DAVID ALFARO SIQUEIROS. PINTOR DE NUESTRO TIEMPO. México, Editorial Cultura, 1950 (Cuadernos populares de pintura mexicana moderna) p 31

sociales más desfavorecidas. Sus pinturas representan una síntesis muy particular de los estilos futurista, expresionista y abstracto, con colores fuertes e intensos. En 1962, el gobierno mexicano sentenció a Siqueiros a ocho años de prisión por organizar disturbios estudiantiles de extrema izquierda dos años antes; el artista fue indultado en 1964. Sus obras más monumentales son: *Marcha de la Humanidad* (1971), realizada después de su salida de la cárcel, que decora las paredes del Hotel de México, y que ocupa una superficie de 4.600 m² de paneles articulados, y *Del porfirismo a la revolución*, de 4.500 m², en el Museo de Historia Nacional de la ciudad de México. Recibió el Premio Nacional de Arte de México y el Premio Lenin de la Paz. ⁴⁸

2.2.1. La marcha de la humanidad

Después de permanecer en la cárcel cerca de cuatro años, el industrial hotelero Manuel Suárez, dueño del Casino de la Selva, propuso a Siqueiros que pintara un mural en tableros adecuados y él se comprometería a dedicar el local necesario en un edificio construido especialmente para congresos, en la ciudad de Cuernavaca.

Siqueiros aceptó y en taller a que dio el nombre de Tallera (la mujer creadora), realizó los primeros tableros.

Pero el proyecto cambió. En vez de un edificio para congresos y convenciones, con una “Capilla Siqueiros” para el mural del artista, el referido hotelero e industrial pensó en un rascacielos, como hotel de lujo y

⁴⁸ LA PLÁSTICA DE LA REVOLUCIÓN “LOS TRES GRANDES”. México, Instituto Nal. De Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1985 (Cuadernos conmemorativos, 58) pp 32-37

para el proyecto del pintor: un Polyforum, todo en el antiguo Parque de la Lama.

Surtidos de un amplio y complicado instrumental (martillos neumáticos, máquinas nubladoras, compresoras de aire) y de los más insólitos materiales (zinc inorgánico, acrílico de la carbolina para policromar las esculturas, y versikote, resina sintética) se pintaron, a lo largo de varios años de intenso trabajo, los 2465 m² del interior del Polyforum y los 2166 m² de los doce tableros exteriores que cubren, en su ovalada extensión, el exterior del Polyforum.

El tema general de la obra responde plenamente a su título La marcha de la humanidad en América Latina, o, más simplemente, La marcha de la humanidad.

En efecto, lo que destaca de este, aparentemente interminable mural⁴⁹, es una marcha continua hacia un futuro promisorio de libertad, justicia, bienestar y paz.

Como episodios de esta larga historia, y comenzando en los tableros del lado sur se ven:

En la sección del lado derecho, también en paredes y parte del techo, el tema desarrollado en La marcha de la humanidad hasta la revolución del futuro.



⁴⁹ En estricto sentido, esta obra no es un mural, sino esculto-pintura; la cual difiere del primero

De nuevo aparece la violencia en el estallido del volcán; el nahual atacando a una mujer; una figura cortando un árbol venenoso, y nuevas figuras que marchan envueltas en un paisaje dramático formado con árboles secos, dorados, más árboles muertos sobre tierra árida y desolada; pero como un símbolo positivo, surge el amate,



que aunque nunca florece, aquí renace y entre sus ramas florecen los líderes; señalados por una mujer en actitud de incorporarse, ella representa la invitación a la lucha revolucionaria... Esta sección culmina en el techo con la representación de la vanguardia de los pueblos, sus héroes y mártires, y el triunfo de la revolución.



La tercera sección de este mural es la parte central del techo y dos partes de paredes frontales que hacen una unidad plástica con la representación de la mujer y del hombre unidos en la paz, para la procreación de una nueva sociedad y el progreso de la humanidad.



Obviamente, es útil conocer y diferenciar los numerosos episodios que constituyen el argumento de esta inmensa marcha a lo largo del tiempo y a través de la historia; pero lo esencial es la marcha en sí misma, con infinidad de aspectos inherentes a una marcha: mujeres con niños, multitudes profiriendo consignas, hombres que caminan movidos por el factor necesidad desde un principio ignorado, hasta un fin deseado.

Obra integral de pintura, escultura y arquitectura, el Polyforum Cultural Siqueiros no se limita al salón donde se halla el ya aludido mural. El exterior, en forma de dodecágono, es también una obra una obra en la que la pintura, la escultura y la arquitectura, se integran plenamente.⁵⁰

En la obra de Siqueiros, en general, está presente el hombre como idea, como proyecto y como sentimiento. Independientemente del tinte político – ideológico del artista, es posible apreciar sus obras, pese a que el mismo Siqueiros estaría en contra de esto.

En este inmenso mural, hemos encontrado uno de los mayores tributos a la humanidad. Encontramos que ésta es partícipe de la obra de una manera dialéctica, esto es, la humanidad está en la obra y apela a la humanidad.

Nuevamente encontramos que es una obra a la que no es posible contemplar de un golpe, incluso es imposible admirarla toda sin

⁵⁰ Rodríguez, Antonio. DAVID ALFARO SIQUEIROS. OBRA MURAL. México, BANCOMEXT, 1992, pp 124-136

fragmentarla, es una obra envolvente perceptual y físicamente. Por sí misma constituye una especie de cúpula pictórica.

Y ese involucramiento es el que nos gustaría lograr con las obras en nuestra propuesta. Una especie de embalaje que al mismo tiempo que nos protege, nos impulsa a salir al mundo.



En este mural de Siqueiros es posible percibir el barullo de la multitud conglomerada en las paredes y el techo. Parece posible percibir el movimiento de las masas de gente hacia uno u otro lado.



Lo que más nos gustaría lograr e convertir a una obra concreta en universal, y después hacerla universalmente concreta. Esto es, el mural habla de la humanidad <<en general>> y a su vez apela a un individuo concreto.

Finalmente, los últimos detalles que resaltaremos son, en primer lugar la construcción de una edificación para albergar una obra en particular. Esto es, la obra no se adapta a un sitio, sino el sitio se adapta a la obra. Y en segundo, la toma de postura del artista, Siqueiros tomó una postura frente al arte, frente a la obra, frente al espectador, y la sostuvo toda su vida.

2.3. Antoni Gaudí (1852-1926)



Arquitecto catalán, máximo representante del modernismo y uno de los principales pioneros de las vanguardias artísticas del siglo XX. Su figura es una de las más sorprendentes de la historia de la arquitectura, tanto por sus innovaciones, en apariencia intuitivas, como por su práctica aislada de las corrientes internacionales e imbuida a menudo en el mero trabajo artesanal.

Gaudí nació el 25 de junio de 1852 en la ciudad tarraconense de Reus. Estudió en la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona, donde se graduó en 1878. Aunque ya colaboró en algunos proyectos siendo estudiante, su primer encargo como arquitecto fue la casa Vicens (1883-1888), un edificio neogótico en el que ya se aprecia su fuerte personalidad. Poco después comenzó a trabajar para el que sería su principal mecenas durante el resto de su carrera, el empresario textil Eusebio Güell: primero

con las caballerizas de su finca en Pedralbes, y más tarde con el palacio Güell (1885-1889) en Barcelona, un edificio pleno de espacios y formas innovadoras. Durante esta primera etapa de carácter historicista también construyó algunas obras fuera de Cataluña, entre las que cabe reseñar el palacio episcopal de Astorga (comenzado en 1887) y la casa de los Botines (1891-1892) en León.

En 1883 se hizo cargo de la continuación en Barcelona del templo expiatorio de la Sagrada Familia, una catedral neogótica que modificó totalmente el joven Gaudí. Así, en 1891 concluyó las trazas generales de la iglesia, compuesta por cinco naves y tres fachadas monumentales, en 1893 decidió concentrar sus esfuerzos en la construcción de la fachada del Nacimiento, que no pudo ver completamente concluida, y en 1908 publicó la primera imagen definitiva del templo, una especie de bosque ascendente de elevadas torres. A comienzos del siglo XX levantó otras tres obras no menos sorprendentes en la capital catalana: el Parque Güell (1900-1914), una obra paisajística jalonada de elementos arquitectónicos, como la gran sala hipóstila sobre la que se asienta la plaza principal —conocida como el ‘teatro griego’—, el banco ondulado que delimita esta explanada y los soportales inclinados sobre los que discurre el viaducto; la casa Batlló (1904-1906), edificio del pleno modernismo destacado por sus balconadas curvilíneas y por su expresiva cubierta en forma de dragón, recubierta por piezas cerámicas que simulan escamas; y la casa Milá (1906-1912), conocida por los barceloneses como La Pedrera —cantera en castellano— por su carácter monolítico, que supone un hito de la historia de la arquitectura no sólo por su capacidad expresiva, sino también por las numerosas innovaciones —como la planta libre o las grandes

proporciones de los vanos— que más tarde caracterizaron a los maestros del movimiento moderno.

Gaudí también fue un destacado diseñador, tanto por las imaginativas forjas que caracterizan sus balcones y cancelas, como por el excepcional mobiliario que fabricó para distintos encargos privados. Al igual que sus coetáneos Víctor Horta o Henry van de Velde, practicó la arquitectura desde una concepción globalizadora, esmerándose en la concreción de cada detalle y proponiendo el mobiliario completo de cada vivienda que proyectaba. Entre sus piezas más relevantes se encuentran el sillón Calvet, la bancada del Parque Güell así como la silla y el banco Batlló, donde su exuberante genio se alió a las exigencias ergonómicas en una armonía insólita, que anticipó en más de medio siglo las innovaciones del diseño moderno. Por otra parte, su obra ejerció innumerables influencias sobre las vanguardias históricas, entre las que destacan los paralelismos con el expresionismo alemán y la herencia recogida por Salvador Dalí y otros artistas del surrealismo.

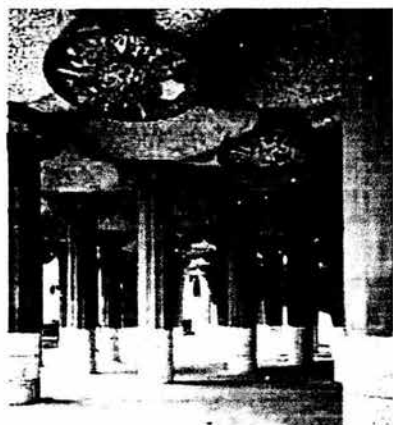
Gaudí, que en sus últimos años se recluyó en la construcción de la Sagrada Familia, murió en Barcelona el 10 de junio de 1926, atropellado por un tranvía frente a su inacabada obra maestra.

2.3.1. El parque Güell



En una extensa ladera de 20 ha en la Muntanya Pelada, propiedad de la familia Güell, se situará el segundo gran parque de Barcelona. Donde Gaudí plantea la ordenación de una serie de equipamientos en la zona más próxima al acceso principal, así como 60 parcelas, todas ellas unidas por diversos viales con una longitud total de 3 kilómetros, que irá salvando la pendiente mediante un trazado sinuoso. Únicamente se construirán dos casas. Una de ellas será la nueva residencia del promotor.

En este conjunto, Gaudí diseña diferentes elementos: dos edificios que señalan el acceso principal situado en la calle de Olot, una columnata de inspiración dórica que soporta una gran plataforma, unos viaductos para salvar disminuidos en el nuevo trazado del parque y un área que no es más que la culminación de toda una labor realizada anteriormente.



Los dos edificios, que indican el acceso principal, están destinados uno a vivienda del guarda del parque y otro a lugar de espera y reunión para los visitantes.

Como continuación a este acceso principal llegamos a la sala hipóstila, en dónde Gaudí pasa de un espacio curvo abierto a un espacio cerrado en sí mismo. Las columnas, que soportan la gran plataforma, se encuentran dispuestas según una retícula. Los medallones circulares que, en número de cuatro, ocupan el lugar correspondiente a dos pares, son piezas únicas con un cromatismo excepcional con la sinusoide del banco de la plaza.



La cerca, en la calle de Olot, adquiere su máximo protagonismo. Esta se constituye como fachada, en elemento arquitectónico perfecto. Un zócalo, una zona intermedia urbana donde podríamos hallar los huecos de

la Torre de Bellesguard, una zona más ligera se comporta como soporte de la albardilla vidriada del muro, en donde aparece el movimiento ascendente-descendente que enmarca el medallón de <<park>> en unos y de <<Güell>> en otros.⁵¹

Del Parque Güell y sus arcos de casi 45 grados fueron, para la presente propuesta, una de sus mayores inspiraciones. Ya que en él encontramos, tanto la base estructural de las obras, como el diálogo entre obra humana y obra natural.



A nuestro juicio, la obra de Gaudí recrea la naturaleza en sus formas esenciales: el movimiento, la monumentalidad, la no simetría, la la extensión, etc.

Incluso en los interiores no se obedece a una lógica utilitaria sin más. Gaudí carga de animismo ventanas, puertas, bancas; todo parece estar vivo, animado. Todo parece mirarnos y dialogar con nosotros, ya sea desde un plano físico hasta el plano de la fantasía.

⁵¹ Güell... pp 106-110



También hecha con contribuciones de los pobladores de la comunidad, el Parque Güell de Gaudí obedece al acto creador de un Demiurgo que obedece a la admiración y al respeto de su medio natural, del cosmos al que pertenece. Una obra humana que no pretende competir con su entorno, que toma elementos de éste y los coloca en una nueva creación; la cual se torna humana y consciente del lugar donde está colocada.



2.4. Consideraciones acerca de estas propuestas.

Como ya se había señalado al principio del presente capítulo, el traer estas obras aquí obedece a la necesidad de insertar mi obra dentro de la tradición artística y escultórica, pero sobre todo, el mostrar que las preocupaciones más importantes de la propuesta ya han sido consideradas y desarrolladas.

Así, el lugar que ocupa la obra, y que, en realidad, se transforma en la obra, son tratados, a mi parecer, de una manera excepcional por Ibarrola, tanto en su trabajo en el *bosque de Oma*, como en los *Cubos de la Memoria*. Este autor logra colocar la obra artística al mismo nivel que la naturaleza en un sentido *óntico*⁵². A la par que emplea a la obra de arte como evidenciación de la misma naturaleza, coloca a la obra *en* la naturaleza logrando transformar el paisaje, las relaciones espaciales, visuales, simbólicas, etc. existentes entre los elementos del entorno. Por ejemplo en el *Bosque brillante*.

Por otra parte, también me parece relevante el hecho de que las personas de la comunidad, así como todo el que quisiese, participaran pintando los bloques de hormigón, así como proponiendo temas. Lo cual establece una relación distinta a la que se establece con una obra que llega y se planta en algún sitio de la misma comunidad.

Aquello que nos atrajo de Ibarrola, en resumen, fue la relación que se entabla entre naturaleza y obra, en la que una enmarca a la otra y viceversa. En esta relación no hay aniquilamiento de la una por la otra, sino existencia mutua. Asimismo, la relación que se deriva de esto, ahora entre el espectador y la obra.

El hacer referencia a Siqueiros, no sólo hacemos referencia a su trabajo artístico, también nos parece fundamental su relación con la

⁵² óntico: existencia inmediata de los entes.

técnica y la tecnología relacionadas con la pintura, asimismo, nos parece estimable su postura –incluso política⁵³- ante el Arte. Siqueiros no sólo partió de su realidad concreta como mexicano, sino también como artista plástico.

Más allá de una visión meramente político-social, la *Marcha de la Humanidad*, es un conjunto de volúmenes, colores, estructuras que se mueven en todo el espacio de la construcción, la pintura no parece estar adherida a las paredes y plafones, la pintura supera la bidimensionalidad desde ésta, envolviendo al espectador.

Asimismo, y reiterando lo dicho, este involucramiento es el que nos gustaría lograr en esta propuesta, un involucramiento no sólo visual, sino también “espiritual”, en el que el espectador se vea avasallado por la obra pero no por eso minimizado, sino engrandecido, arrojado al mundo, junto al cosmos.

Por otra parte, la obra de Gaudí “El Parque Güell”, nos parece uno de los mayores esfuerzos por construir un mundo humano con la magnificencia, la belleza y la complejidad del mundo natural.

De esta obra nos admira el empoderamiento del hombre de su capacidad creadora y constructora. Y, al mismo tiempo, no deja de lado su admiración por el mundo que lo rodea, ya que parte de él estética, estructural y simbólicamente.

⁵³ No porque quiera hacer un arte siguiendo la ideología siqueiriana, sino el hecho de que a partir del análisis de su realidad histórica, política, cultural, etc. Pensó y creó un arte que fuera congruente con esa realidad.

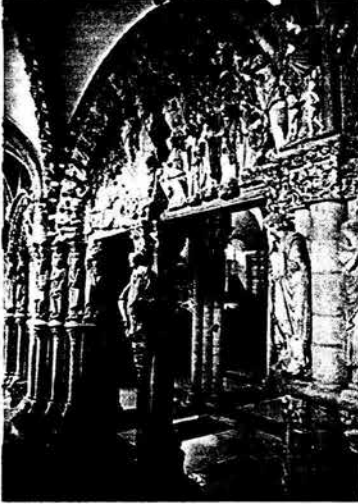
TRES

Capítulo Tres

3. Construcción de mi propuesta escultórica.

No nos basta con <<estar>> en el mundo; tenemos que <<encontramos>> en él.

José R. Morales



Pórtico de la Gloria

Como punto de partida tomaremos algunas ideas señaladas en la *Nueva Enciclopedia Temática Planeta*, en torno a la arquitectura:

La escultura comparte con la arquitectura el trabajo en tres dimensiones. No obstante, la arquitectura tiene espacio interior. El edificio es como una gran escultura excavada en la que el hombre penetra y camina. Algunos estudiosos han señalado que éste es el aspecto determinante de la obra arquitectónica y el que lo diferencia de la escultura. Han considerado que las construcciones monumentales de las primeras civilizaciones, incluida la helénica, no son propiamente arquitectura. Son obras para ser contempladas desde el exterior. La conquista del

espacio interior corresponde a los romanos y a su invención de los espacios interiores abovedados.

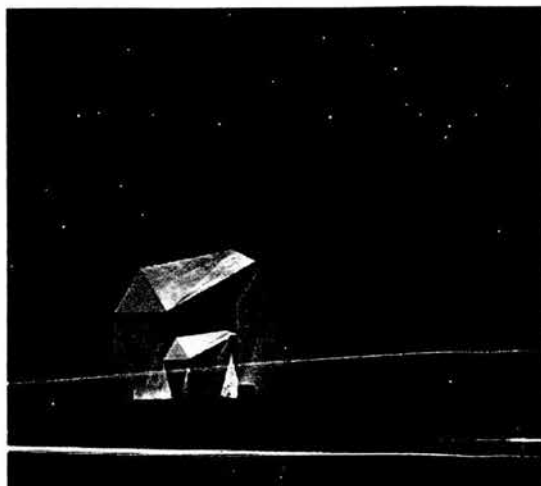
El tiempo, considerado como cuarta dimensión, en cuanto que incorpora puntos de vista variados al ir combinando la posición de espectador, es fundamental en arquitectura. El edificio sólo se entiende totalmente cuando es vivido y sentido a medida que el hombre se desplaza por su interior; de esta forma se diferencia de una pintura o escultura, que pueden percibirse en una posición estática.⁵⁴

Hemos comenzado con este fragmento ya que concentra elementos indispensables para la presente propuesta. Tales como el <<espacio interior>> el cual constituye una parte fundamental de la propuesta, como se verá; así también el tiempo y el desplazamiento del <<espectador>> como parte activa del *ser* de la obra.

3.1. Escultura y arquitectura.

En un principio, la escultura formaba parte de la arquitectura, posteriormente, la escultura se ganó su lugar independizándose de esta, y finalmente –hasta ahora- la escultura ha tomado en ocasiones del llamado Arte Mayor algunos de sus elementos conceptuales, formales y estructurales como el arco, en la presente propuesta escultórica o la “Puerta de Monterrey” de Sebastián.

⁵⁴ NUEVA ENCICLOPEDIA..., *Op. Cit.*, pp 13-14



Sebastián. "Puerta de Monterrey"

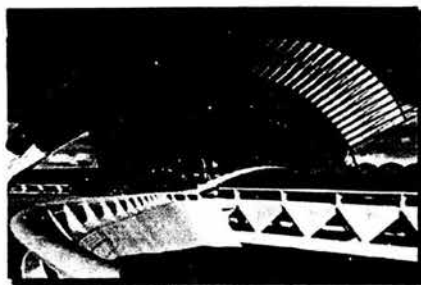
A la arquitectura le puede ser atribuida la utilidad, esto es, <<un servicio al hombre>>; es decir, la arquitectura ha dotado al ser humano de techo, de hogar, de protección de los elementos naturales. Además de que constituye y construye el mundo propiamente humano, su hábitat. La arquitectura es el mundo construido por el hombre. *El ser de la arquitectura es* —en sentido estricto— *un ser para*.⁵⁵

Cuando una obra de arte no arquitectónica, por ejemplo pictórica o escultórica, es <<planeada>>, lo es (con sus salvedades) sin tomar en cuenta su orientación geográfica, sus dimensiones en relación con las dimensiones humanas (en el sentido de la ergonomía) o bien un *uso* específico, puesto que, de entrada, este no es —claro, con sus excepciones—, su objetivo primordial. *Un templo constituye para nosotros una entidad completa en la que vivimos... ¡Ahí estamos, nos movemos, vivimos, en fin, en la obra del hombre!...*⁵⁶ Pero al tratarse de una obra escultórica, su primer planteamiento obedece a la necesidad humana de tener un lugar en

⁵⁵ Morales, José Ricardo. ARQUITECTÓNICA. SOBRE LA IDEA Y EL SENTIDO DE LA ARQUITECTURA. Madrid, Biblioteca Nueva, 1999 [Colección Metrópoli, Los espacios de la Arquitectura, 6] p 127

⁵⁶ Valery, Paul. EUPALINOS O EL ARQUITECTO, México, UNAM-Facultad de Arquitectura, 2000 [tr. Mario Pani] p 42

el mundo; de crear un espejo propio y de señalar un pedazo de mundo o de la historia como propio. La escultura es manifestación de ser, no de necesidad. Esto es, que la relación que entablamos <<al momento>> con una escultura y con una construcción no puede ser la misma puesto que obedecen a objetivos y necesidades distintas.



Santiago Calatrava. Sagor Airport.

Mientras las construcciones arquitectónicas crean un entorno, las esculturas se adaptan a él, ya sea éste artificial o natural. La relación, pues, de la arquitectura con la naturaleza es una relación violenta en la mayoría de los casos por ejemplo en el caso de las ciudades, las cuales van absorbiendo el medio natural a medida que crecen, borrando la imagen del paisaje antes existente. En tanto que, en general, la que se establece entre naturaleza y escultura es, o podríamos llamarla, más armónica, ya sea para enarbolarla, estetizarla o imitarla.

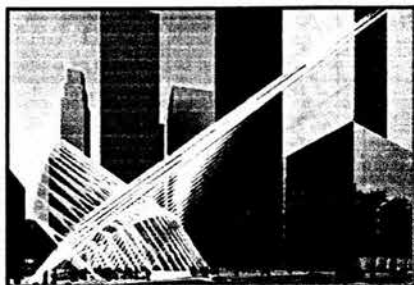
Ante este último planteamiento, la escultura de esta propuesta está diseñada para no ser colocada en cualquier lugar sino en un sitio donde pieza y entorno natural interaccionen, donde no prevalezca o pese (en un sentido valorativo) una más que la otra. Los primeros elementos estructurales de las piezas de esta propuesta son, por ende, la obra y el entorno. Más no sólo el sitio específico donde está colocada la obra, sino el entorno en general.

Por otra parte, una característica propia de este tipo de obras artísticas no arquitectónicas, en general, es que son objetos “cerrados”, es decir, no son transitables en el sentido en que son transitables los edificios o las ciudades.

Por lo que un segundo planteamiento de esta propuesta es que las esculturas adquieran este tipo de transitabilidad, una transitabilidad que se logra al convertir, en este caso, a la escultura en su “descomposición” o bien, en la dispersión de sus elementos. Transitabilidad necesaria para, en un primer momento, hacer más cercana la relación obra-espectador. Por decirlo de alguna manera, de hacer esta relación más directa, más física, inclusive. Por ejemplo, al contemplar una obra escultórica tradicional o clásica, nos enfrentamos a un volumen cerrado, compacto; por lo que para relacionarnos con ella sólo nos es posible rodearla, mirarla desde lejos. Para lograr la más llana, la más directa de las relaciones, es necesario en la presente propuesta <<ahuecar>> la masa de la pieza dejando sólo su estructura. Aunque si bien la estructura unitaria de las obras no constituya por sí misma la descripción de un volumen determinado, concreto. Es decir, que la utilización de la estructura de una masa no pretende aludir directamente a un volumen conformado con anterioridad, ya determinado, ya conformado; sino simplemente como un recurso de presentar, de hacer claro, visible, aquello que llamamos <<aire>> en escultura por medio de una alusión a la materialidad relacionada inmediateamente con aquello que llamamos escultura.

Para lo que tomaremos a la escultura en el sentido que Lazslo Moholy-Nagy enuncia en “La Nueva Visión”; *esto es la escultura como la distancia que media entre el volumen-material y el volumen-virtual, entre la comprensión táctil y la comprensión visual. La escultura como el*

*camino a la liberación (en un primer momento) del material de su peso, de la masa al movimiento.*⁵⁷ Esto es, liberar la escultura de su volumetría, de su masa, para dejarla en “los huesos”, en su estructura interna (donde se manifiestan determinadamente la direccionalidad, la posición, el tamaño, etc. así como del rodeo a la masa por parte del espectador).



Santiago Calatrava. PATH Terminal at the WTC

Si bien, por otra parte, la escultura comparte con la arquitectura su tridimensionalidad e incluso su monumentalidad, estas son diferentes en ambas. Una escultura, en el sentido <<clásico>>, es “in-atravesable” por el espectador que puede apreciarla en todas sus aristas y planos, mas no <<penetrarla>> (literalmente). La escultura, en sentido “clásico” no es transitable, sólo es rodeable. El diálogo con el espectador es un diálogo entre desiguales, entre distintos, donde cada una habla una lengua distinta, por lo que este diálogo, esta comunicación, se dan <<a medias>>, o simplemente, de otra manera.

El “abrir” la escultura es una invitación, una provocación perceptual a disminuir la distancia existente entre la obra y el receptor. Una incitación a no contemplar la obra solamente, sino contemplarnos con la obra y contemplar con ella al mundo. Esto es, que la contemplación de la obra se torne dinámica, no estática, es decir, que la interacción entre obra y espectador sea prioritariamente corporal, tanto física como

⁵⁷ Moholy-Nagy, Lazslo. LA NUEVA VISIÓN. PRINCIPIOS BÁSICOS DE LA BAUHAUS. RESEÑA DE UN ARTISTA. 4ª edición, Buenos Aires, 1997 p 79

subjetivamente. Convirtiendo así a la escultura en una extensión de nuestra corporalidad, esto es, de nuestra presencia física en el mundo. La escultura como causa y efecto del esquema corporal.⁵⁸



Esto es, se pretende convertir a la escultura en una representación cualitativa del mundo, es decir, en una expresión de las cualidades del mundo físico, más no de todas sus cualidades, sino, específicamente, de la extensión, de la espacialidad, de la relación entre elementos.

Concebimos al mundo en las relaciones espaciales -de posición, dirección, lugar-, entre los elementos u objetos colocados -existentes, participantes- en él.

Por lo que tendremos una escultura que no se encuentra de manera inmediata y material en la obra, sino que se nos aparece, se nos de-vela al activarla transitando entre sus componentes o partículas. Como caminando entre los árboles, en un bosque.

La liga que queremos rescatar entre arquitectura y escultura es la capacidad de ambas para erigir sobre la tierra nuestras propias cuevas,

⁵⁸ Esquema Corporal: Representación mental de nuestro propio cuerpo. Esta imagen se integra con impresiones: interioceptivas, propioceptivas y exteroceptivas. Es decir, con intervención de las vísceras, la posición corporal, kinestésicas y percepciones de la sensibilidad de nuestra piel. Cfr. Zapata, Oscar. JUEGO Y APRENDIZAJE ESCOLAR. PERSPECTIVA PSICOGENÉTICA. 4ª reimpresión, México, Editorial Pax, 1989 p 56

nuestros propios bosques. Que en la arquitectura son claros, visibles; y en la escultura constituyen una metáfora.

De tal manera que conjugaremos estos dos lenguajes, tanto formal, como estructural y conceptual, de la arquitectura y de la escultura; partiendo de sus puntos más cercanos y más lejanos (conceptualmente hablando) para poder crear una obra más clara y más rica en un sentido estético y en uno expresivo.

3.1.1. El lugar. Apropiación.

Nada que sea bello puede estar separado de la vida, y la vida es lo que se mueve.

Paul Valery, Eupalinos o el arquitecto.

Un aspecto de la arquitectura que la presente propuesta quiere tomar para la escultura, que ya se esbozaba anteriormente, es la apropiación del espacio natural por una construcción. Puesto que lo que *el hombre percibe, [son] tres grandes cosas en el Todo: su cuerpo, su alma y el resto del mundo*⁵⁹.

Al edificar cualquier clase de obra arquitectónica, el lugar en el que es plantada, adquiere un nuevo rostro, una nueva dimensión y, con ello, una nueva significación. Cuando una escultura es colocada en un espacio natural, la significación del lugar también cambia, más ese cambio no es radical ni opuesto.

El diálogo entre arquitectura-espectador es un diálogo mediado, de entrada, por la utilidad, en tanto que al colocarnos frente a una escultura, este diálogo es más inmediato, en tanto no hay utilidad que le sea atribuida a ésta.

⁵⁹ Valery, Op. cit., p 74

Cuando apreciamos un edificio, generalmente no nos detenemos a reflexionar sobre sus cualidades estéticas y artísticas, solo entramos en él, lo usamos. Aunque no solamente, pues estas cualidades nos afectan. ... *¿no has observado, al pasearte por esta ciudad, que entre los edificios que la componen, algunos son mudos, los otros hablan y otros, en fin, los más raros, cantan?...*⁶⁰

El diálogo entre escultura y hombre es un diálogo mediado, por principio, por su esteticidad, mientras que el de la arquitectura con el hombre está mediado por lo que tal edificio esta destinado a “albergar”. Si bien ambos espacios están permeados por lo humano, cualitativamente. El espacio arquitectónico, como el escultórico, es *un espacio artificial, tematizado, legible y nombrado, en la singularidad que nuestros empleos y operaciones le otorgan*⁶¹. Más estos empleos y operaciones son distintos en ambos.

La edificación es una suerte de tensión con el mundo natural, pues representa, por antonomasia, el mundo artificial, el mundo humano plenamente dicho. Mientras que la escultura dialoga, se vuelve parte de este mundo natural, puesto que representa, en primera instancia, lo que el hombre es, (supra) la imagen que tiene de sí mismo; ya que la escultura constituye un *otro* al hombre, el cual pone de manifiesto su preocupación por la trascendencia desde su temporalidad, desde su finitud. Preocupación que puede parecernos menos evidente en la arquitectura.

Mientras que la escultura es una imagen del hombre, la arquitectura es su armadura, su vestido. La arquitectura se torna una extensión de la gestación; en tanto constructora de albergues, y el edificio del útero, en tanto albergue.

⁶⁰Ibid., p 32

⁶¹ Morales, Op. cit., p 130

Mientras que la escultura nos guarece sin protegernos; nos guarece al exponernos, al mostrarnos el lugar tan pequeño físico-corporalmente que tenemos en relación con los otros objetos y seres que pueblan el mundo.

La apropiación hecha por la escultura del espacio (entendido este como el espacio natural), es una apropiación que pretende continuarlo, mientras que *la arquitectura es espacial porque hace surgir frente al espacio inerte... un espacio con cualidades intrínsecas, antes inexistentes, y que, por ello, no puede estimarse como <<parte>> o <<recorte>> puramente extensivo de espacio alguno.*⁶² La arquitectura se escinde de la naturaleza y del espacio natural, mientras que la escultura lo enriquece, lo vivifica. La escultura pretende ser a imagen del mundo, más no solamente en un sentido mimético en tanto copia *formal, visual*; si no una mimesis⁶³ más profunda, esto es, en tanto cualidad, no objetiva, sino subjetiva. Una especie de *imagen* creada a partir del sentimiento de lo sublime del que habla Kant en su *Crítica de la Facultad de Juzgar*, si es que esto fuera posible.⁶⁴

3.1.2. La edificación.

Al entrar en una catedral medieval no piensas inmediatamente en la solidez de la construcción y en el significado funcional de las columnas y la bóveda que soportan. Inicialmente, tienes la impresión de estar entrando en un bosque.
Hegel.

Una de las primeras preocupaciones de nuestros antepasados fue el de crearse protección. La edificación pone de manifiesto esta necesidad.

⁶² Ibid., p129

⁶³ Aquí mimesis no tiene una connotación negativa, como la tiene en la teoría platónica, de mera copia formal, de imagen de la naturaleza; sino de aprehensión de sus cualidades <<abstractas>> (como la sublimidad, las relaciones entre entes naturales, etc.)

⁶⁴ Cfr. Kant, Emmanuel CRÍTICA DE LA FACULTAD DE JUZGAR. Barcelona, Monte Ávila, 1990 pp 158-191

*Todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa*⁶⁵. Por tal motivo, la edificación (hogar) que pone de manifiesto esta propuesta escultórica es el <<mundo que nos rodea>>. Una edificación no construida, no humana de hecho (de facto); más sin embargo si una edificación conceptual, esto es, el mundo explicado por humanos para humanos.

De tal manera que la edificación representa, además de protección, una <<traducción>> del mundo alrededor nuestro, mundo que en su trato nos es hostil, por lo que nos construimos un mundo a nuestra medida, que no solo nos acoge a nosotros, sino también a lo que es nuestro. De suerte que la edificación también es una delimitación, una barrera entre lo que es nuestro, lo que es de otro y el mundo.

Ante el espacio cerrado y delimitado, proponemos el <<espacio abierto>> con el que indicamos la imagen de un entorno ilimitado y continuo donde el hombre puede actuar y moverse a su voluntad, el mundo, en una palabra. [Donde] *El hombre ha de hacerse un mundo arquitectónicamente, en el sentido de que debe crear el orden para su vida, por medio de referencias claras y de lugares habitables. Para ello ha de efectuar operaciones situantes, de índole espacial, mediante las que el espacio genérico de la vastedad se transforme en otro <<distinto>>, es decir <<distinguible>> en lugares producidos artificialmente...*⁶⁶ Esto es que la propuesta no es vivir el mundo en el sentido de desarmarnos ante el, sino establecer coordenadas que nos permitan vivir en el mundo y con el mundo. Esto es traducir, interpretar al mundo a través de elementos artificiales. Construir un mundo en el mundo. Imponiendo un orden, una

⁶⁵ Bachelard, Gaston. LA POÉTICA DEL ESPACIO. México, FCE, 6ª impresión, 2001 [Breviarios, 183] p 35

⁶⁶Op. Cit. Morales, p 216

forma, un espacio, como lo hemos venido haciendo desde que los primeros hombres se apostaron sobre el planeta.

De lo cual no se pretende excluir nuestra propuesta, sino hacerlo manifiesto. Más no en un sentido valorativo (inferior ni superior); sino tratando de colocarse <<neutralmente>>, para poder mostrar la relación hombre-mundo / mundo-hombre en su manera más inmediata, más pura, si es posible.

La edificación en esta propuesta, no está constituida por una mole, sino por un espacio definido, una especie de consagración espacial hecha perceptible por una estructura.

3.1.2.1. El arco.

El hombre da significado emocional a su entorno inmediato y en general al cosmos. Extraemos las formas y conceptos de nuestras experiencias con el cielo y la tierra.
J. J. Bejón

En los sentidos compositivo y conceptual, el elemento propiamente arquitectónico que se incorpora a la presente propuesta, es el arco. Ya que por una parte *El arco fue el punto de partida de las revolucionarias realizaciones de la arquitectura romana, y también el de su inclinación anticlásica. Y por inclinación clásica entiendo la separación visible e inmediatamente comprensible de las diferentes propiedades de los elementos de carga y sustentación, separación que alcanzó su expresión más perfecta en el templo dórico. Arquitrabe y columnas definían directamente las relaciones horizontales-verticales de la carga y el soporte....El objetivo que se perseguía [en Grecia] era explicitar la relación directa ente carga y soporte, tanto si se expresaba en forma de*

comprensión del espacio interior como si se hacía en forma de proyección hacia fuera de una columnata escultórica.



Templo griego. Obsérvese la relación entre carga y soporte.

[Con el arco] desaparece la inexorable precisión de la separación entre carga y soporte. Ninguna ley irrevocable determina la relación entre sus proporciones. Ha surgido una libertad nueva y unos nuevos propósitos. Esto explica en cierta medida los intentos de fijar unas dimensiones para las que no existía prototipo alguno. Se quería encontrar un nuevo componente que hiciese posible nuevos medios de expresión, algo que aboliese las relaciones inmediatamente perceptibles entre carga y soporte⁶⁷. Ese algo era el arco.

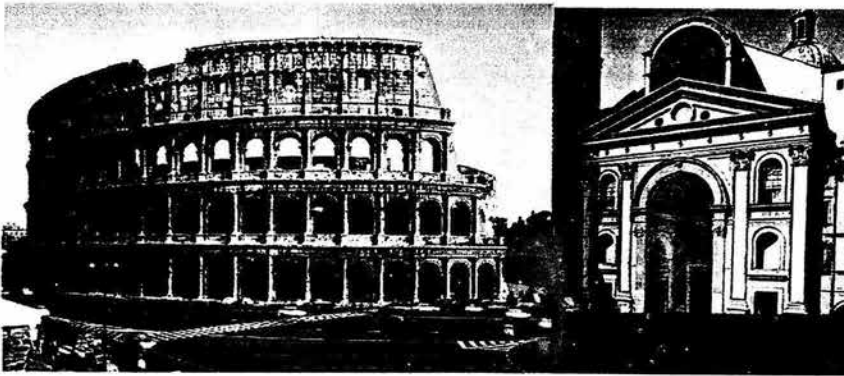
Este sentido de des-tensión entre carga y soporte es relevante para nuestra propuesta, en tanto que <<suaviza>> conceptualmente la *physis* de la obra. Esto es, no entender el mundo como separado por cielo y tierra, por vertical y horizontal, sino como un todo que fluye de uno a otro lado.

⁶⁷ Giedion, Sigfried. LA ARQUITECTURA, FENÓMENO DE TRANSICIÓN. LAS TRES EDADES DEL ESPACIO EN ARQUITECTURA. Barcelona, Gustavo Gili, 1969 [Justo G. Beramendi, pról.] pp 115, 116



Brunelleschi. "San Lorenzo"

Históricamente, el arco ha sido un elemento estructural y compositivo de la arquitectura de, prácticamente, todas las culturas desarrolladas en nuestro planeta. Utilizado en las construcciones occidentales como una manera de distribuir el peso de la construcción de manera más uniforme, también ha constituido un elemento estético ampliamente desarrollado. Sólo hay que pensar en el Coliseo romano, algunas construcciones de influencia morisca en la ciudad española de Córdoba o las majestuosas entradas de las catedrales góticas. Ya sea de medio cañón, ojival, lobulado, etc. el arco en general, ha estado adosado a la construcción, tal y como la escultura lo estuvo en un momento de la Historia del Arte.



Coliseo romano.

Alberti. "San Andrés",
Mantua. (Portada influenciada por
los arcos romanos)

Sin embargo existen ejemplos majestuosos, además de los Arcos de triunfo romanos⁶⁸, de la utilización del arco como elemento independiente o bien como elemento conceptual por sí mismo, tal es el caso de la Puerta de Ishtar en Babilonia, donde el arco, además de erguirse como entrada física al palacio, también se constituye como una especie de entrada metafísica, a otro mundo.



Puerta de Ishtar (reconstrucción), Babilonia. 580 a. C.

Este es otro sentido importante para la propuesta, la metáfora del arco como entrada (o salida, según se vea), como puerta o ventana al mundo en dos sentidos: el mundo exterior o naturaleza y el interior, el de la edificación. Como el dios romano Jano, quien era el dios de todos los accesos y las puertas públicas por las que pasaban los innumerables caminos; sus dos caras le permitían observar simultáneamente el exterior y el interior de un edificio, y así como era el dios de las puertas, también lo era de la partida y del regreso.

⁶⁸ Los etruscos fueron quienes desarrollaron e incorporaron a su arquitectura el uso del arco, originario de Mesopotamia, y quienes lo exportaron a Roma.



Catedral de Notre Dame (detalle)

Física y metafóricamente, la ventana da acceso al mundo exterior.⁶⁹
Una entrada que siempre esta abierta en sus dos sentidos. Y que a su vez, carece de una edificación, de una construcción física que constituya el lugar de donde se entra o se sale, en este caso, en su lugar encontramos al mundo, más no un mundo construido, sino uno que se construye conceptualmente a través de la obra, es decir, un mundo que se nos hace evidente. *La ventana es un manantial de fuerza. Da luz y contacto social, dos cosas de las que no podemos prescindir. Parte del sentido religioso de la Edad Media está expresado en las gloriosas vidrieras colocadas en las catedrales⁷⁰.*

De tal manera, que al quedarnos <<desnuda>> esta estructura llamada arco (*arcus*), nos remitimos inmediatamente a los llamados “arcos de triunfo”, ampliamente desarrollados por los romanos. Dicho arco, *no se levantaba para un individuo concreto, tenía una significación impersonal y ritual, pasar por él significaba absolución en el sentido de*

⁶⁹ Beljon, J. J. GRAMÁTICA DEL ARTE. Madrid, Celeste Ediciones, 1993 p104

⁷⁰ *Ibid.*

*renacimiento*⁷¹. Tal renacimiento, en esta propuesta, es el de re-encontrar al mundo, el de re-valorar nuestro lugar y nuestro papel en él.

En un sentido más técnico, propiamente, el arco representa la estructura física de la obra, la cual ya no está constituida por una mole, sino por varios elementos. El cual, en palabras de Hans Hoachmin, es *el cambio fundamental del que ha sido objeto la concepción artística de nuestro siglo: el abandono de la reproducción representativa de los fenómenos visibles y la búsqueda de los elementos que los forman y de las leyes que son su fundamento.*⁷²

Sin embargo, en un segundo momento el arco se ve desviado de estas pretensiones conceptuales, para convertirse simplemente en el elemento compositivo-estructural de nuestra propuesta, elemento que se ve doblado, inclinado, unido, alejado, separado, etc. (ver infra).

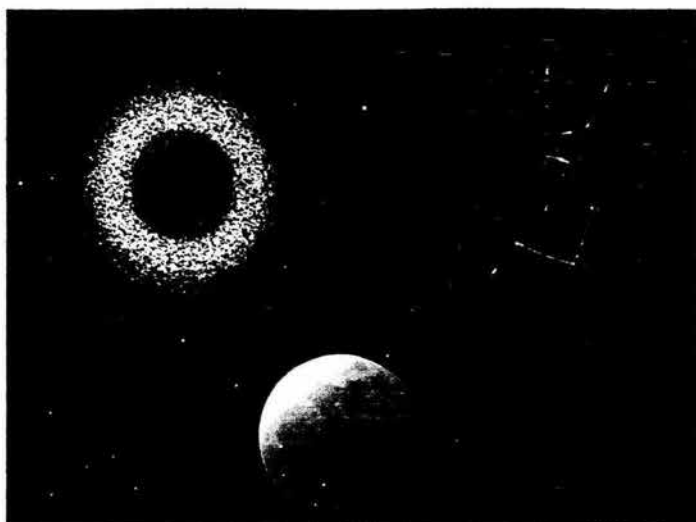
3.1.2.1.1. De la utilización del arco en la propuesta.

La estructura es algo que sostiene a un edificio y evita que se caiga.
James Stirling

Si bien el arco constituye la base de nuestra propuesta, no lo es solamente en un sentido estructural, sino también conceptual. Dicho de otra manera, la obra comienza y termina en él.

⁷¹ Op. Cit., p 154

⁷² Op. Cit., Hoachmin, p 110



Sistema solar. Tierra. Luna.

Conceptualmente, el arco ha sido seleccionado ya que representa para nosotros una metáfora del camino de los astros en el firmamento y de la misma bóveda celeste. El camino del sol o de la luna no es un camino en línea recta, de derecha a izquierda, sino un camino que comienza en la tierra, sube su punto más alto del cielo –cenit-, y regresa a la tierra dibujando un semicírculo. Asimismo, es la síntesis más primaria de la entrada a una cueva, nuestro primitivo hogar.

Con lo que la obra adquiere un carácter místico y simbólico. Una cosmogonía del lugar del hombre en el mundo, como el calendario azteca. Lo que hago es evocar un acto divino al crear una analogía que alude a la forma y el movimiento del mundo.



Santiago Calatrava.
BCE Place

En su desnudez el arco es la síntesis estructural de ese acto creador, arquitectónico. Por ello se cree que las primeras edificaciones eran templos, estructuras míticas que unían el cielo con la tierra; lo humano con lo trascendente. Un acto creativo significativo, no pragmático, que pretende un regreso al mundo, más no como en el Land Art. El hombre puede seguir siendo civilizado y seguir siendo ser vivo, parte de un todo.

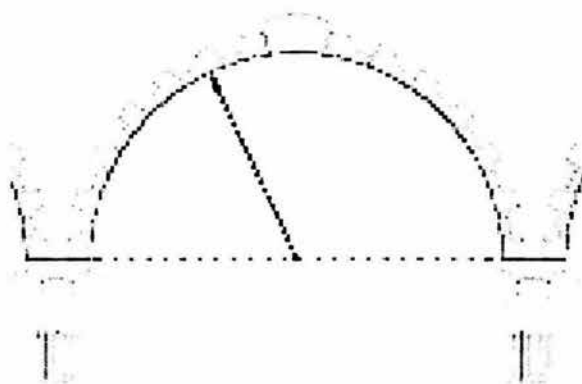


Cérvido, escultura azteca

La necesidad de tomar un elemento estructural meramente arquitectónico, obedece a que al llevar a cabo esta acción, en el organismo arquitectónico tradicional aparece cambiado de signo su mensaje, ya no es el peso sino la liviandad, no es ya la masa sino la transparencia, no es ya la

superficie sino el esqueleto. Se ha realiza así el descubrimiento que Emmerich describe tan eficazmente: “Troglodita es el que vive en un agujero excavado en una masa cualquiera... se demoró bastante tiempo en descubrir que lo necesario era sólo el agujero, no la masa”⁷³.

Por otra parte, la base estructural de las obras la constituye el arco de medio punto. Dicho arco se encuentra modificado de manera que carece de una de sus bases –asemejando un bastón– y la otra se encuentra ensanchada de la base, de manera que el grueso del arco no es constante, sino que en el punto donde termina el semicírculo y comienza la base, esta comienza a ensancharse hasta tener el doble de grueso, formando una especie de triángulo trunco.



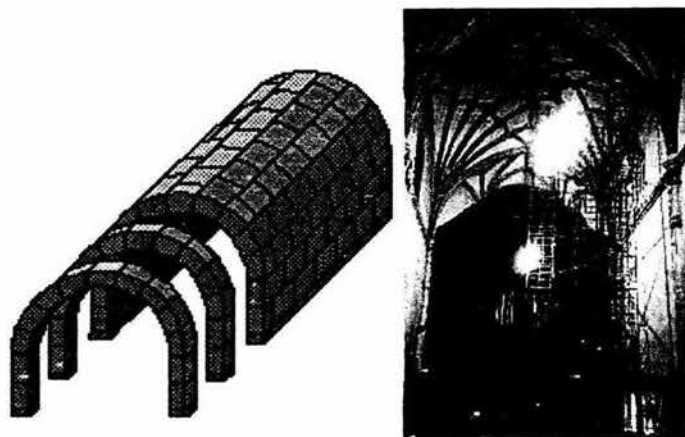
Semicírculo interior de un arco de medio punto.

Los arcos se encuentran reunidos en series y grupos. Tales series o grupos de obras emparentadas por sus características compositivas son las siguientes: de composición centrífuga, de composición circular y de elementos diseminados.

Las primeras son aquellas que se encuentran unidas por las bases y que asemejan una palmera. Las de composición circular son las que sus elementos se encuentran separados pero están colocados en una

⁷³ Loc. Cit., Waisman, Marina. LA ESTRUCTURA HISTÓRICA DEL ENTORNO. 3ª edición, Buenos Aires, Nueva Visión, 1985 (Arquitectura Contemporánea) p 73

disposición circular u oval. Y finalmente, las de elementos diseminados, que se parecen a las anteriores con la diferencia de no estar reunidas en círculo u ovalo, sino en rectángulo, como las plantas de los templos del siglo XVI en México, esto es, como si constituyeran el esqueleto de una bóveda de medio cañón, sin embargo, este rectángulo no necesariamente se encuentra plantado de forma vertical, en relación con sus elementos, sino también diagonalmente.



Diseño de una bóveda de medio cañón. A la derecha, detalle del Ex-convento de Huejotzingo, Puebla.

De la misma manera, el arco utilizado anteriormente descrito, también ha sido modificado en algunas series, doblándose por su parte semicircular, con lo que la <<significación>> original se ve modificada parcialmente, esto es, al doblar los arcos en puntos significativos del semicírculo, obtenemos una especie de tensión entre vertical y horizontal en el arco, que no se encontraba presente en la propuesta original. Además de que puede llegar a invertirse la curva, lo que ya no es un planteamiento de protección sino de soporte. Sin embargo, al doblar la curva en un punto no tan dramático la pieza adquiere cierto dinamismo sin perder su <<flujo>>. Dinamismo y variedad de fuerzas, de líneas y de formas.

3.1.3. La dispersión de la escultura.

Este punto denominado dispersión de la escultura, tiene su base en los conceptos de paisaje y de casa. De donde del primero obtiene su unidad de la multiplicidad, y la segunda lo que se constituye como una unidad.

Por lo que, para obtener transitabilidad, la escultura en esta propuesta, necesita y hace uso de la metáfora del bosque antes mencionada, es decir, obtiene su unidad de una multiplicidad de elementos. Y sin embargo es una suerte de unidad construida humanamente que permite dialogar con dos mundos: el natural y el humano desde una construcción humana.

Por otra parte, esta unidad constituida por varios elementos constituye una entidad en sí misma.

El objetivo planteado al <<dispersar>> la escultura en varios elementos es que el espectador pueda transitarla –en una primera instancia-, pero sobre todo que la re-cree, que la re-modele.

Y si bien las piezas escultóricas constituyen una especie de <<cerco>>, este no está absolutamente cerrado, sus límites son ambiguos; dándonos la alternativa de considerar si el espacio al que aluden es el que se encuentra fuera del conjunto, o bien el que se encuentra dentro de él. Ya que en este tipo de escultura, *el espacio no es una parte real del espacio universal que rodea al objeto; él mismo es un material, un componente estructural del objeto, hasta el punto de que es capaz de*

*representar un volumen al igual que otro material sólido.*⁷⁴ Esto es, se trata de crear formas de ocupar y compartimentar el espacio por la creación de subdivisiones y no por la creación de objetos: antes que una actitud anti forma, es una actitud anti objeto, no se persigue la representación del espacio, se organiza su experiencia.

Por lo que la presente propuesta juega, o bien pretende, relacionarse tanto con el mundo como con el propio hombre, de una forma como lo hacen los monolitos de Stonehenge, y al mismo tiempo manteniendo una unidad como en las obras de Benini.



Gian Lorenzo Bernini, "Apolo y Dafne". A la derecha, Stonehenge

Esto es, se pretende hacer escultura desnuda, tanto de forma reconocible como de masa compacta.

Este afán de diseminación constituye, por otra parte, una búsqueda técnica y conceptual presente a lo largo de la tradición artística.

Aunque si bien, en esta propuesta, no se partió de la tradición escultórica más que de la arquitectónica, sino al contrario. Es decir, no nos remitimos más a *Teotihuacan* que a los *Burgueses de Calais*.

⁷⁴ Op. cit., p 116



Pirámide del Sol en Teotihuacan



Los burgueses de Calais, de Rodin

En tanto que en el primer ejemplo nos parece más clara la relación de los basamentos con el entorno físico (volcanes, estrellas, etc.) que en la obra de Rodin, la cual pretende otras cosas. Sus elementos no están dispuestos de tal manera no pensando el entorno, sino obedeciendo a necesidades compositivas más propias de la visión clásica de la escultura. Lo que busca esta completamente en la obra, mientras que en la ciudad prehispánica esto también se relaciona con el mundo, y sobre todo con una visión muy particular de éste.

3.2. El lugar de la escultura.

Si bien la escultura puede ser colocada tanto dentro de un lugar como la galería o el museo, el mejor lugar para ella, en nuestra opinión, es el espacio abierto. Puesto que es en él donde se hace manifiesta toda su capacidad *expansiva*, además de que si su objetivo es dialogar con el mundo, este diálogo se torna más “limpio” si lo hace directamente. Ya que, *la contradicción existente entre público y museo procede de su específica naturaleza: el público, como individuo y conformante de la colectividad social, toma conciencia del yo y del nosotros al entrar en un museo, preparado para la libertad, pero limitado en su capacidad y naturaleza por conseguirla.*⁷⁵

De esta manera, se pretende <<arrojar>> la escultura al mundo, parafraseando a Heidegger, esto es separarla de referentes “dogmáticos”, de “probarla” en el mundo. Favoreciendo *la adición del arte ... a la vida del ciudadano, proporcionándole no sólo variedad en sus imágenes cotidianas sino una fuente de sensibilidad y educación.*⁷⁶ Aclarando que no en un sentido político ni demagógico ni, mucho menos, ideológico, sino estético.

Actualmente la justificación prácticamente hace la obra, la presenta. La justificación de las obras artísticas guía su lectura, diezmando considerablemente su polisemia, su capacidad y posibilidades de múltiples interpretaciones. Por lo que el artista actual le concede mayor importancia a lo que va a decir de la obra que a lo que esta dice por sí misma.

⁷⁵ León, Aurora. EL MUSEO. TEORÍA, PRAXIS Y UTOPIA. Madrid, Cátedra, 1995 (Cuadernos de arte, 5) p 228

⁷⁶ Ibid., p 232

Si bien la permanencia o inalterabilidad de la obra no son trascendentes en esta propuesta, aquello que se desea subrayar, es el acto de la recepción.

Para algunos teóricos como Michel Ragon, es deber del artista estetizar las ciudades, sin embargo, este no es el objetivo primordial que nos proponemos, nuestro objetivo es el de dialogar a través de la escultura con el hombre, de <<sacarlo>> de un universo particular de entes y cosas para acercarlo a otro universo existente y que “pasa de largo”.

Se pretende interactuar libremente como espectadores con la obra, lo cual no es posible en un museo o galería que tiene que cuidar sobremanera la inalterabilidad de la obra.

Al arrojarla al mundo, sabemos que no sólo será alterada por el medio (lluvia, viento, polución, sol); sino también por los hombres. Más la “alteración” que más esperamos es la que se da al interior del sujeto al apropiarse, interactuar y recrear mentalmente la obra y lo que esta le dice. Para lo que es necesario el tiempo, del cual no sabemos – y en realidad no importa - cuánto.

3.2.1. La galería.

Si bien las galerías y museos se han convertido en lugares donde la escultura puede presentarse en toda su magnificencia, el diálogo que busca la presente propuesta necesita de un mundo no creado artificialmente para concluirse. Ya que dentro de un recinto de este tipo, la lectura de la obra se ve conducida y dirigida no hacia el mundo natural, sino al mundo edificado. Aunque ya existan <<museos y galerías al aire libre>>.

Por otra parte, *en la sala de presentación, el objeto primordial es poner directamente al espectador frente a la obra para que surja un diálogo visual-intelectual entre sujeto-objeto que comience en la visión y apreciación y culmine en la contemplación e interpretación de lo que la obra comunica*⁷⁷. Sin embargo, esto no se lleva a cabo en muchos casos, puesto que la relación con la obra sólo es momentánea, es una <<visita>>; al proponer que la obra se encuentre en un lugar transitado cotidianamente por las personas-espectadores, se trata de eliminar el factor temporal que permea la apreciación de la obra, es darle al espectador el tiempo que requiera para poder cerrar este círculo comunicativo con la interpretación de lo que la obra le dice.

Otro objetivo del planteamiento anterior, es que los espectadores puedan apropiarse de la obra, hacerla suya, interactuar con ella no solo en el plano estético, sino también en el vital.

Estamos conscientes de que la interacción con la obra puede ser distinta según el lugar donde esta se encuentre, no es lo mismo encontrarla en un parque o en espacio abierto (como una explanada) o, como lo hiciera Edward James en la Huasteca potosina, en pleno ambiente natural.



Edward James, "Las Pozas" (detalle),
Xilitla, S.L.P., México

⁷⁷ Ibid., p 232

El medio deseado para la escultura es pues, un medio carente de referentes estético-académicos inmediatos como la galería o el museo, sin embargo tampoco deseamos un medio forzosamente limpio de referentes estéticos o histórico-estéticos, puesto que, por otra parte, este medio es inexistente, cualquier parte del mundo posee características de estas índoles.

3.3. El hombre y la escultura.

*El objeto creado por el hombre constituye, desde los tiempos más remotos, casi una suerte de prolongación, de extrinsecación de la propia constitución físico-psíquica humana.*⁷⁸ Esta prolongación se presenta de una manera más evidente en la escultura, ya que, a través de ella, el hombre se presenta y representa tanto a sí mismo como a sus iguales, en lo que constituye su humanidad. Es a través de la escultura que el hombre ve reflejada su vida, sus anhelos, sus temores, sus creencias, y al hacerlo perdura.

La escultura es un testigo del paso del hombre sobre la tierra puesto que es ella la que permanece –junto con otros objetos– y es a partir de ella –y de esos otros objetos– que el hombre reconstruye su Historia.

Y si bien *en determinado momento el objeto creado por el hombre se torna análogo al que podríamos definir como <<objeto creado por la naturaleza>>, o sea, elemento natural surgido espontáneamente pero que asume ante el ojo del espectador un carácter <<objetual>>.*⁷⁹ el objeto creado por el hombre regresa al hombre de manera inversa a como lo hace

⁷⁸ Dorflès, Gillo. NATURALEZA Y ARTIFICIO. Barcelona, Lumen, 1972 (Palabra en el tiempo, 75) p 56

⁷⁹ Ibid, p 59

el objeto natural, esto es, parte de lo objetual para constituirse o asumirse como <<natural>>. Pese a que esta naturalidad conserve su factualidad y la naturaleza su naturalidad.

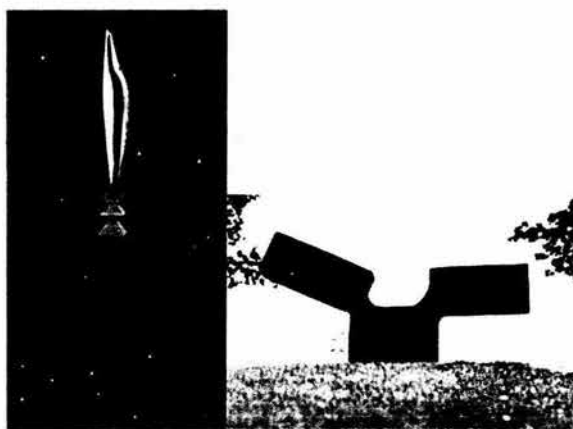
La relación del hombre con estos objetos –los que han sido creados por él-, especialmente con la escultura, no es una relación “pacífica”, por el contrario, el hombre lucha con ella y con *la naturaleza no por una existencia física, sino por su existencia espiritual*⁸⁰; ya que la existencia de ambas –de la naturaleza y de escultura- es una existencia tan poderosa como la es la del hombre. Al grado que se constituyen como <<otros>> en un nivel importante para el hombre.

Esto significa que si bien la escultura constituyó en un principio, junto con las demás artes y oficios, una manera de apropiarse de la naturaleza, esto es, del mundo; su presencia, su existencia, se tornaron, aunque no totalmente, autónomas. Con lo que el hombre se ve inmerso no sólo en un mundo natural, sino ahora también en uno humano. El cual no sólo es un constructo de objetos, sino también de ideas, de pensamientos, de sentimientos.

La escultura, ya sea por su corporalidad, su espacialidad, su materialidad; constituye un símil de la humana presencia creada a partir de la idea de hombre que éste tiene de sí mismo en un espacio-tiempo específico, y que a su vez hereda a los hombres que le siguen en la Historia, y estos a los que les suceden, hasta llegar a nuestros días. Por lo que la Historia de la escultura se constituye como la Historia de la idea que tiene el hombre de sí mismo, no sólo física o corporalmente, sino espiritualmente. El tamaño, el material, la posición y/o composición, los motivos que se pueden rastrear a través de esta Historia obedecen siempre

⁸⁰ Fiedler, Conrad. ON JUDGING WORKS OF VISUAL ART. Berkeley, University of California Press, 1949, p 48 *Loc. Cit.*: Read, Herbert. IMAGEN E IDEA. México, FCE, 7ª Reimpresión, 1998 p 11 (Breviarios, 127)

a la búsqueda que el hombre hace de sí mismo y a las respuestas que propone para responderse preguntas como ¿quién soy? O ¿qué soy? De manera que la escultura se nos presenta como guardiana del mismo hombre –como en Mesopotamia o China-, o bien como demostración de poder tanto espiritual como político –como en Egipto o Roma-, o bien como un hacer presente los temores, creencias o ideales –como los Aztecas o el Movimiento Barroco-, o bien como reflejar la cotidianidad de la vida –como Segal o Mardonio Magaña-, o bien representar la espiritualidad y el pensamiento de toda una cultura –como Isamo Noguchi-, o bien poner de manifiesto las relaciones del hombre con la naturaleza –como Ibarrola o Chillida-, o bien, incluso <<poetizar>> o <<filosofar>> sobre la misma escultura –como Brancusi-.



Izquierda: Brancusi, "Pájaro dorado". Izquierda: Chillida,



Izquierda: Mardonio Magaña, "La Molendera". Izquierda: Estatua sedente, Egipto.



Izquierda: Busto femenino romano. Derecha: Escultura de los soldados de Xian, China.

3.4. Propuesta escultórica.

A continuación, se presentaran, como concreción de la propuesta, cinco obras vistas desde distintos ángulos.

Las maquetas que se presentan fueron elaboradas en *foam board* blanco, el cual se eligió después de trabajar con cartoncillo y cartulina ilustración, dadas sus cualidades como la rigidez, la textura, el peso y el acabado; los cuales eran deficientes en los materiales empleados anteriormente. (*Infra*)

Estas propuestas pretenden ser llevadas a cabo a tamaño monumental (4.8 m altura) en metal pintado. Por lo que la escala es 1:3 en relación con una altura humana promedio de 1.6 m. Asimismo, se quiere que las obras se coloquen en un espacio abierto de gran extensión como el Centro Recreativo del Bordo de Xochiaca que se localiza en el Estado de México (en la frontera entre éste y la Cd. de México).

Es importante señalar que pese a que las maquetas están presentadas en una “base”, ésta solo fue puesta para mantener las disposiciones espaciales de los bastones, más no para señalar la colocación de un aplanado de cemento o de cualquier tipo de “base”. Ya que se pretende que cada elemento de la obra se coloque enterrado directamente en el suelo.

Finalmente, cada fotografía tiene señalada entre paréntesis la vista que se presenta de la obra. De la misma manera, cada obra contiene una descripción <<física>> y una pequeña⁸¹ presentación <<simbólica>> al comienzo.

⁸¹ <<pequeña>> en tanto que se da por sentada toda la argumentación anterior que sustenta la obra.

A continuación, muestro la descripción física del módulo base de la propuesta. Las medidas que presento se encuentran dadas en centímetros y representan las disposiciones reales en las maquetas.

Este módulo consta de una altura, desde la base hasta el punto más alto del semicírculo (vertical), de 30 cm, asimismo, el ancho, desde el exterior del arco al exterior de la base (horizontal), es de 15 cm, esta medida es igual al diámetro del semicírculo. El ancho del semicírculo es de 1.5 cm, y se encuentra abierto 180° .

La altura de la base es de 9 cm, desde el suelo hasta la unión con el semicírculo. La parte que se encuentra a ras de piso tiene un ancho de 2.5 cm y la que se une al semicírculo de 1.5 cm. El ángulo exterior de la base –entre esta y el piso-, es de 90° , aunque va disminuyendo hasta unirse con el semicírculo.



3.4.1. Recinto.

3.4.1.1. Descripción física.

Esta pieza consta de una serie de cinco medios arcos o bastones. Dos de éstos están unidos por la parte exterior al arco formando un ángulo de 50° en la parte interior. De esta manera, los otros tres bastones están unidos por la parte exterior al arco, entre ellos y con los otros dos, por la parte de éstos que no llega al suelo. Estos tres están separados entre sí por la parte contraria. De manera que vistos frontal o posteriormente, los bastones se unen visualmente formando un arco de medio punto completo.

Asimismo, la parte anterior deberá ser colocada hacia el norte, para que la luz solar pase dibujando un semicírculo sobre ella transformando las sombras de los bastones en el piso.

3.4.1.2. Descripción simbólica.

Evidentemente, esta pieza nos remite a la forma básica de una casa o una edificación. Lo cual es aquello que la obra quiere destacar. Pese a la ambigüedad que presenta, ya que puede parecernos una obra cerrada, o bien una obra dispersa (según de dónde se vea).

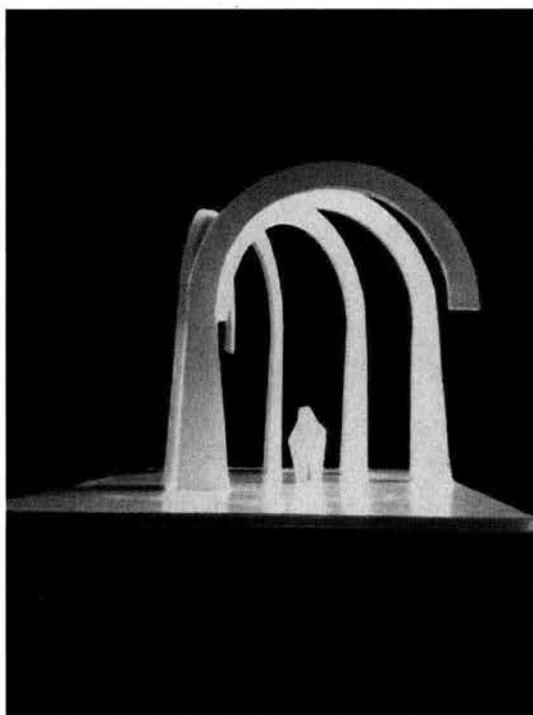
Por lo que los elementos de la obra están colocados de manera que mantengan y conformen una unidad cerrada a pesar de su apertura. Unidad que nos remita a una construcción que nos guarezca y que a su vez nos “muestre” el mundo al colocarnos en oposición a él, en contraste con él.

Asimismo, es parte importante de la pieza su activación por medio de los recorridos de los espectadores dentro y entorno a ella. Para no asirla

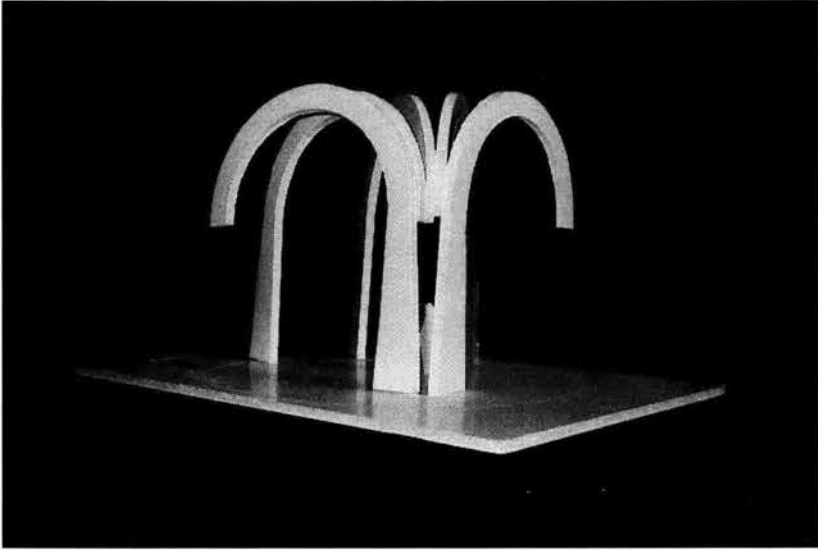
o contemplarla estáticamente y conjugar el espacio interior propio de la arquitectura con el, si se le puede llamar así, espacio exterior propio de la escultura.

Los dos puntos de partida inmediatos de esta pieza son, en primer lugar, la <<forma básica de una guarida>> y la línea trazada por el camino de los astros en su constante cambio.

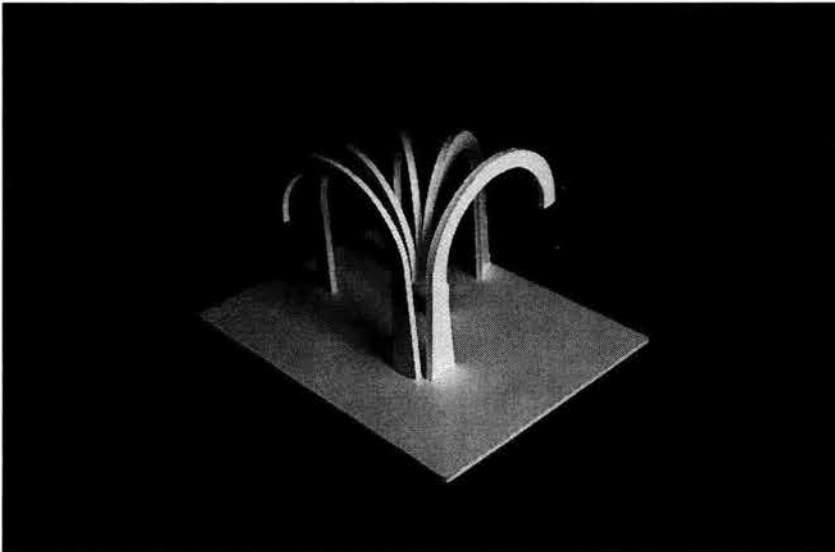
(Vista anterior derecha)



(Vista lateral izquierda)



(Vista superior izquierda)



3.4.2. Ave de tierra.

3.4.2.1. Descripción física.

Esta pieza, junto con la siguiente “Secuencia de hoz”, tiene una característica particular: los bastones que conforman el conjunto están doblados en un punto, en este caso, por el centro.

En correspondencia con las demás piezas, esta obra esta conformada por dos conjuntos de pares de bastones doblados. Cada par está unido por la parte que llega al suelo por la parte exterior del arco, para formar un arco de 50° . El doblado del arco está hecho a 75° por el centro, de manera que la parte doblada esté en dirección de la unión del par de arcos.

Los pares están colocados uno detrás del otro en la misma posición, separados por una distancia igual a la base de los bastones, tomada desde el piso hasta el comienzo del semicírculo.

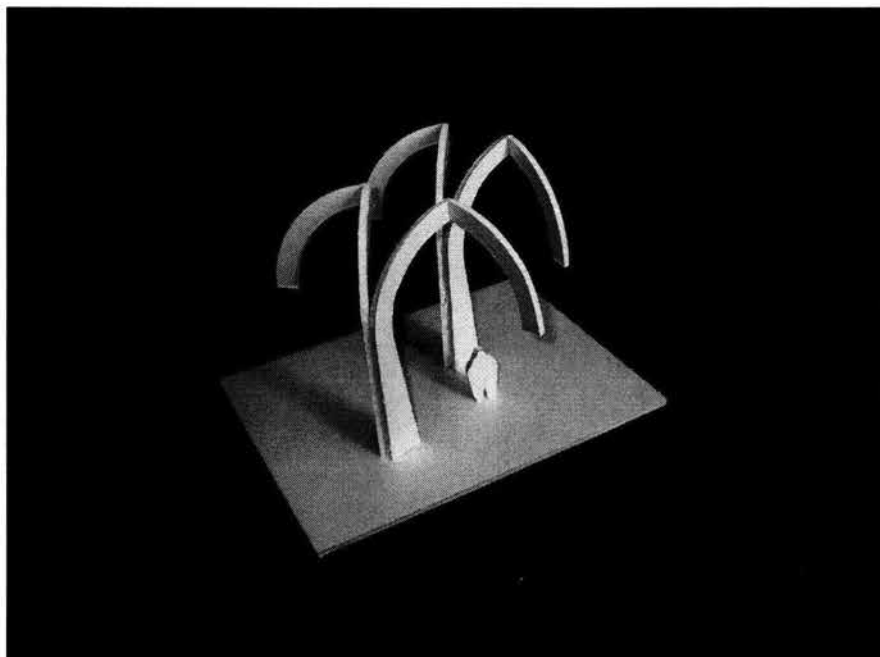
Finalmente, el frente será colocado hacia el sur.

3.4.2.2. Descripción simbólica.

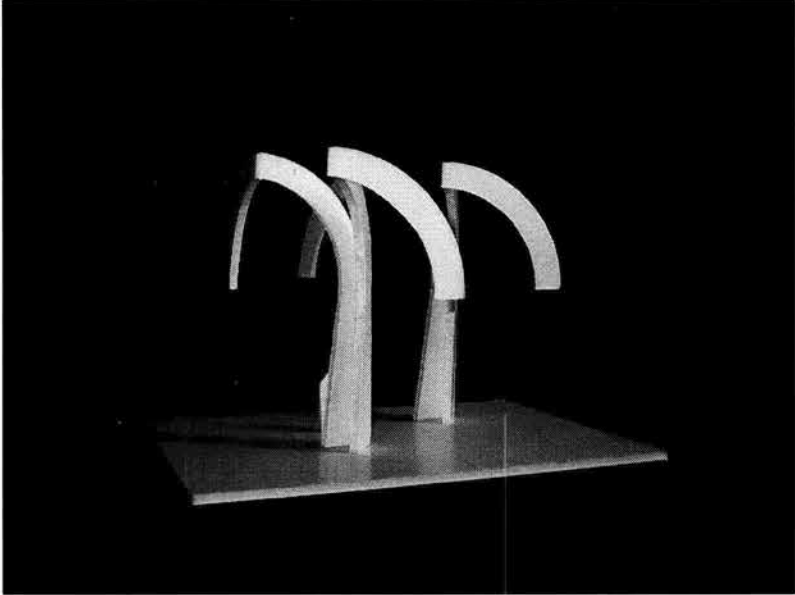
El origen simbólico de esta obra lo encontré en la congelación del momento en que un ave –específicamente una garza- emprende el vuelo, del sentido y dirección en que coloca sus alas en ese momento.

Asimismo, tomé esto como una metáfora de la elevación al cielo que se buscaba en el conjunto de las catedrales góticas. Como una obra que se coloca entre el cielo y la tierra, plantada plenamente en ella, pero casi a punto de elevarse por el cielo.

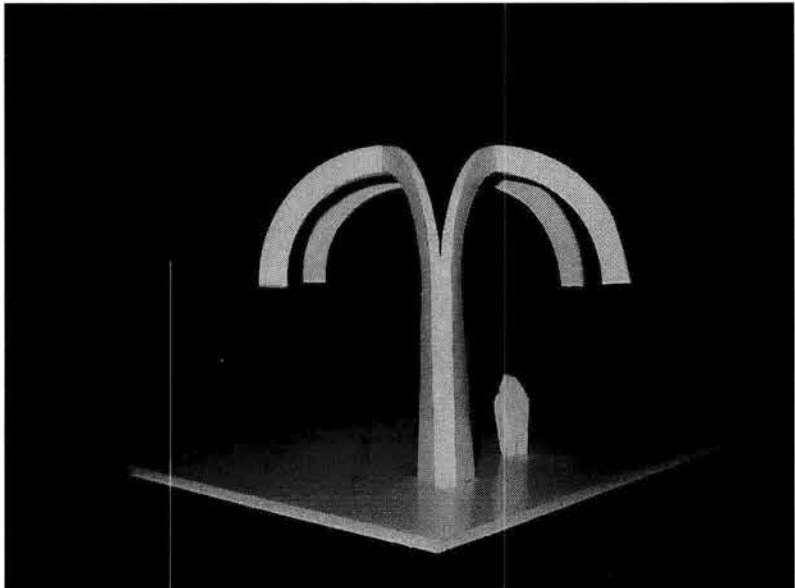
(Vista posterior superior derecha)



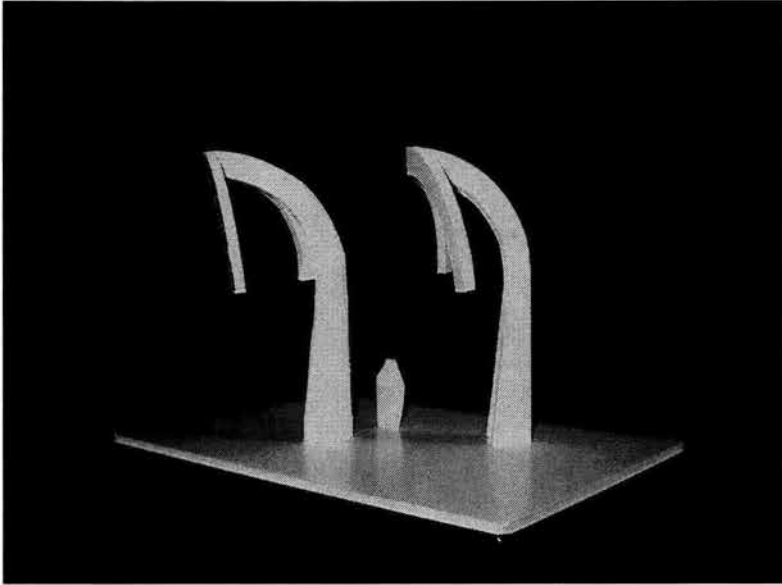
(Vista lateral izquierda 3/4)



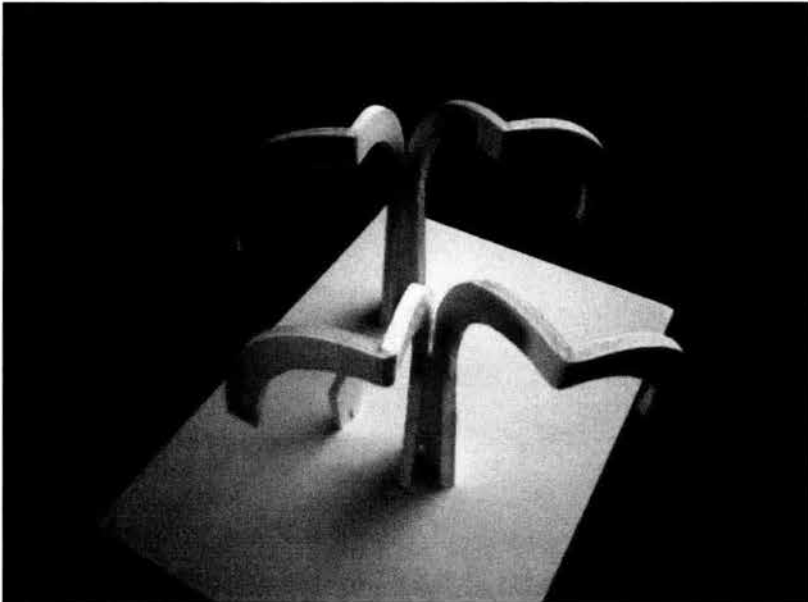
(Vista posterior)



(Vista lateral izquierda)



(Vista anterior superior)



3.4.3. Secuencia de hoz.

3.4.3.1. Descripción física.

Esta obra esta conformada por una secuencia de cinco bastones doblados al comienzo del semicírculo a 110° .

Cada bastón está unido a los otros por la parte exterior del bastón conformando, en conjunto un semicírculo.

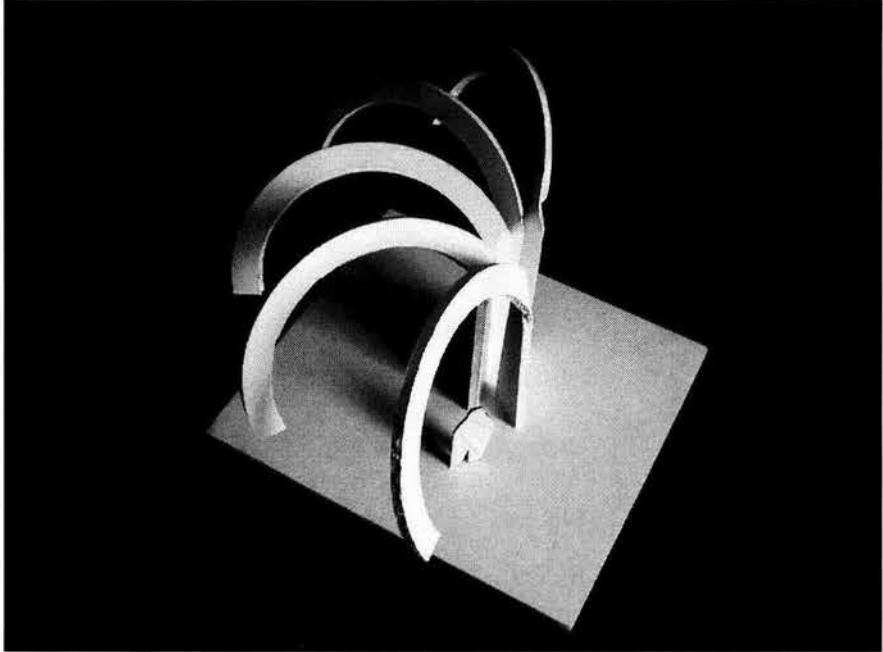
3.4.3.2. Descripción simbólica.

El punto inicial de esta pieza se remonta a las fotografías de los siglos XIX y XX donde se estudiaba el movimiento. En las secuencias en las que un cuerpo se movía.

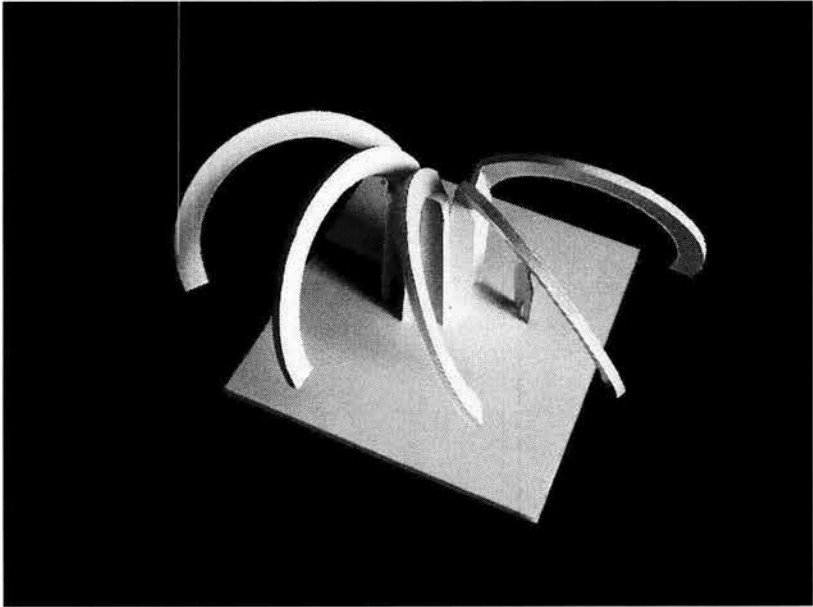
Así también en los esquemas en los que se describe en qué sentido una bóveda de medio cañón parte de la secuencia de una serie de arcos de medio punto.

El movimiento que se buscaba en esta pieza, a diferencia de la anterior que lo muestra uno solo detenido, es mostrar varios que conformen uno en conjunto. Una especie de acción descrita en el espacio.

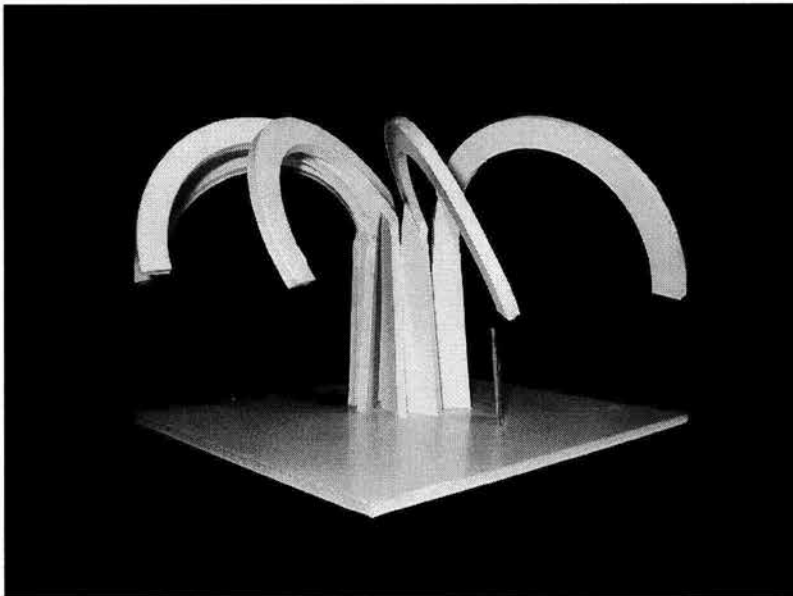
(Vista posterior superior izquierda)



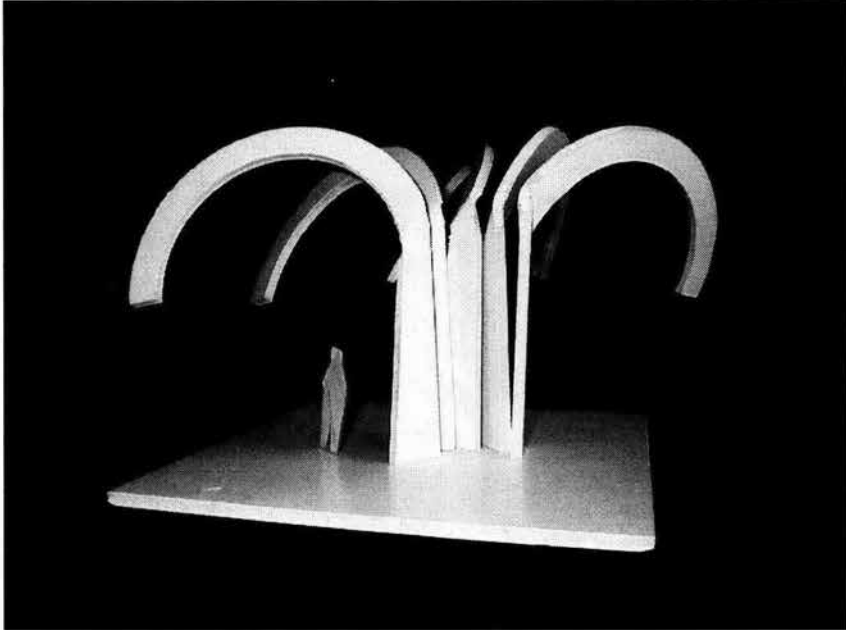
(Vista superior lateral izquierda)



(Vista lateral izquierda)



(Vista lateral derecha)



3.4.4. Brote dialéctico.

3.4.4.1. Descripción física.

Esta obra la conforman seis bastones dispuestos en círculo, tres al centro y tres colocados en el perímetro. Los que están en el centro están unidos por la parte exterior del bastón; los que se encuentran en el perímetro se unen a estos por la parte del bastón que no llega al piso. De manera que los seis bastones se muestren de forma alternada según la dirección de la parte “aérea” del bastón, esto es, adentro-afuera.

La colocación de la pieza dependerá del lugar donde se coloque, ya que esta obedecerá a los recorridos que las personas hagan en el lugar.

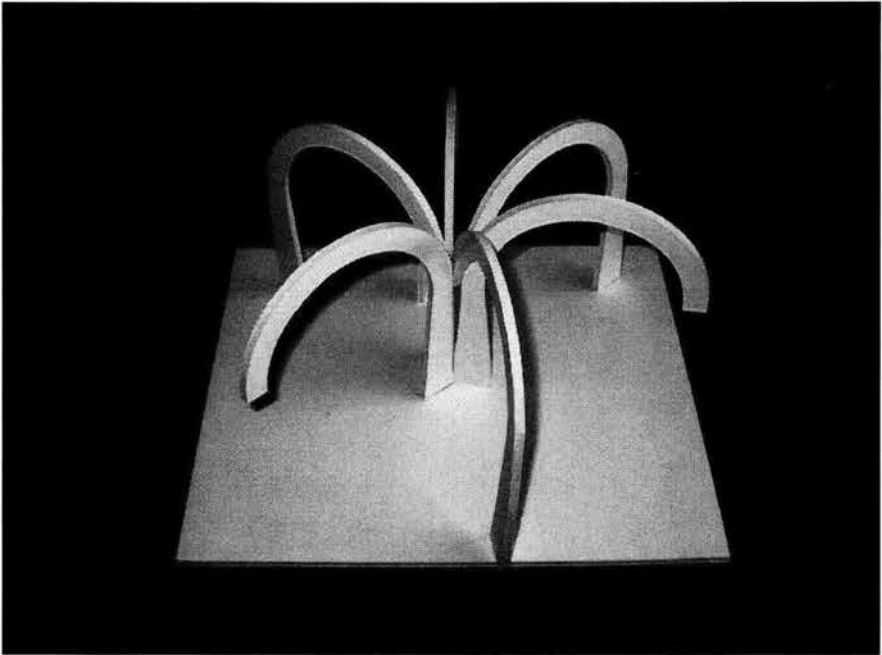
3.4.4.2. Descripción simbólica.

La razón o principio que generan esta pieza es el espacio de la arquitectura en dos sentidos: el espacio interior de la construcción y el exterior que la rodea. Así como una posible interacción entre ambos sin mostrar la construcción, como un negativo de ésta.

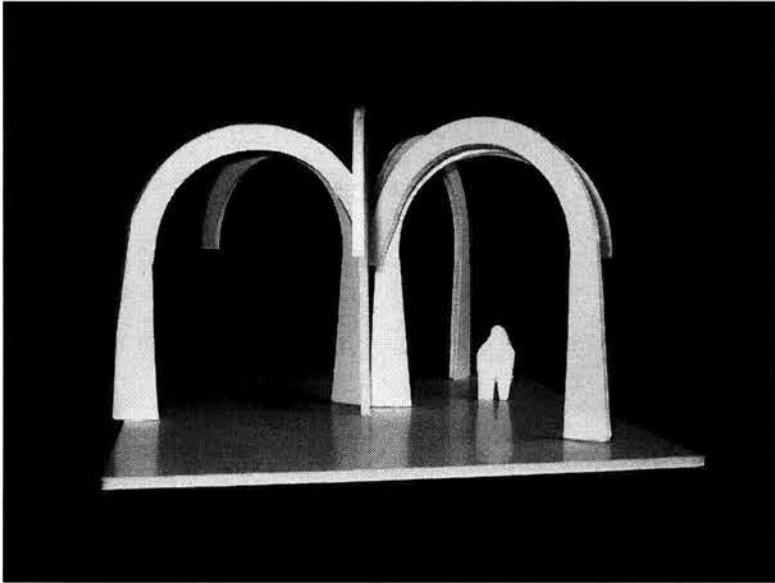
De la misma manera, me interesaba realizar una obra donde la frontalidad de la pieza fuera ambigua o bien no existiera.⁸² Como si nos colocáramos frente a una esfera o, como en este caso, una semi-esfera.

⁸² Con frontalidad me refiero a que tuviera un frente o adelante.

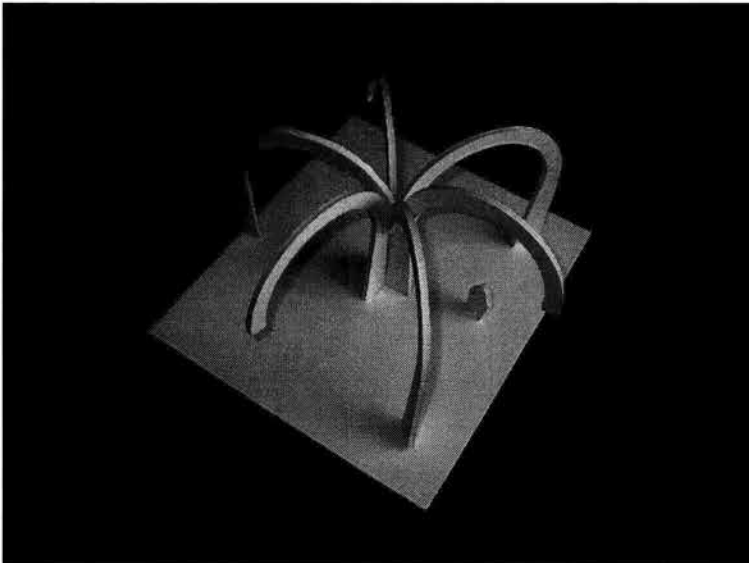
(Vista lateral superior)



(Vista lateral)



(Vista superior lateral)



3.4.5. Ola de tierra.

3.4.5.1. Descripción física.

Esta pieza la conforma un conjunto de seis bastones, los cuales, a diferencia de las otras, están separados unos de otros y colocados paralelamente.

De la misma forma, están colocados en dos líneas paralelas formadas por tres bastones. Líneas que, a partir de la separación de los elementos, son diagonales.

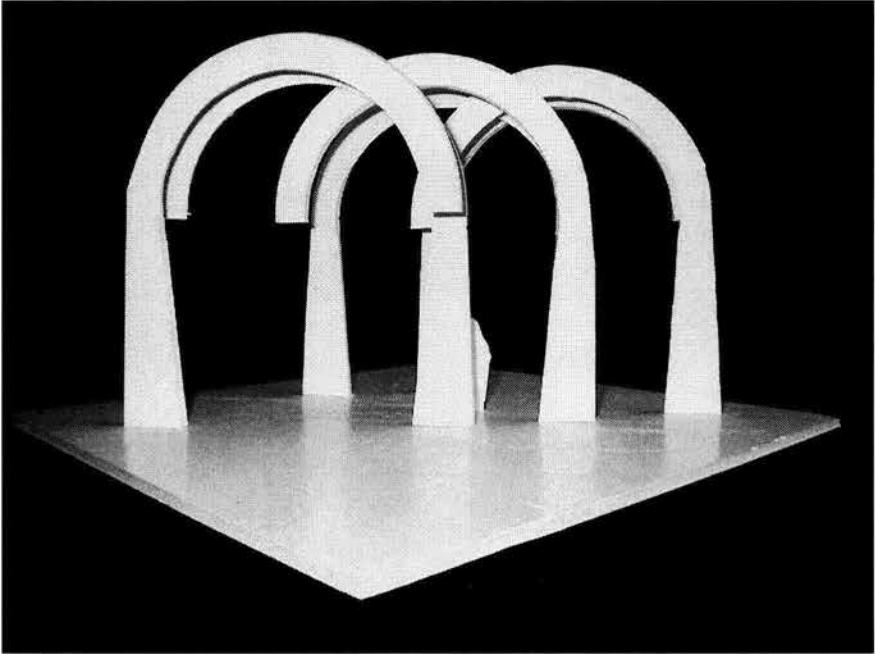
La colocación de esta pieza depende del lugar donde se ponga; ya que el frente de esta deberá estar orientado hacia el mayor flujo de personas, como una entrada. Esto para que a primera vista, la pieza parezca una línea continua y se vaya abriendo al cambiar la posición del espectador con respecto a la obra.

3.4.5.2. Descripción simbólica.

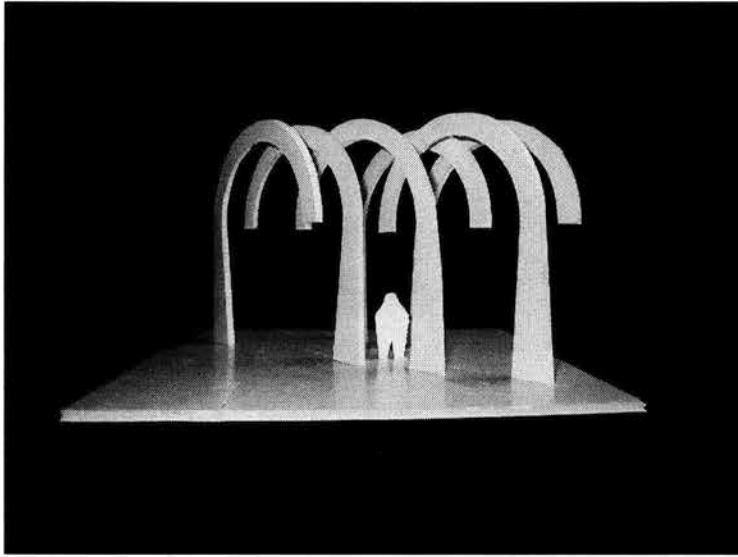
En esta obra busqué, en un primer momento, la creación de una especie de paisaje en negativo, donde solo se aprecian las siluetas de las montañas, como en los dibujos de los niños, en los que estas pueden ser solo una línea ondulada al centro de la hoja.

Por otra parte, me interesaba que la obra se abriera y cerrara según el recorrido del espectador, como un acordeón o como hileras de columnas en las construcciones de los templos helenos.

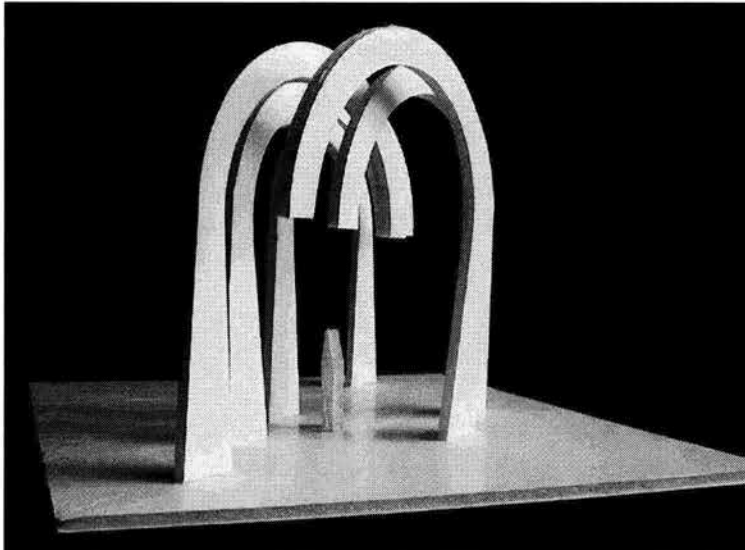
(Vista anterior)



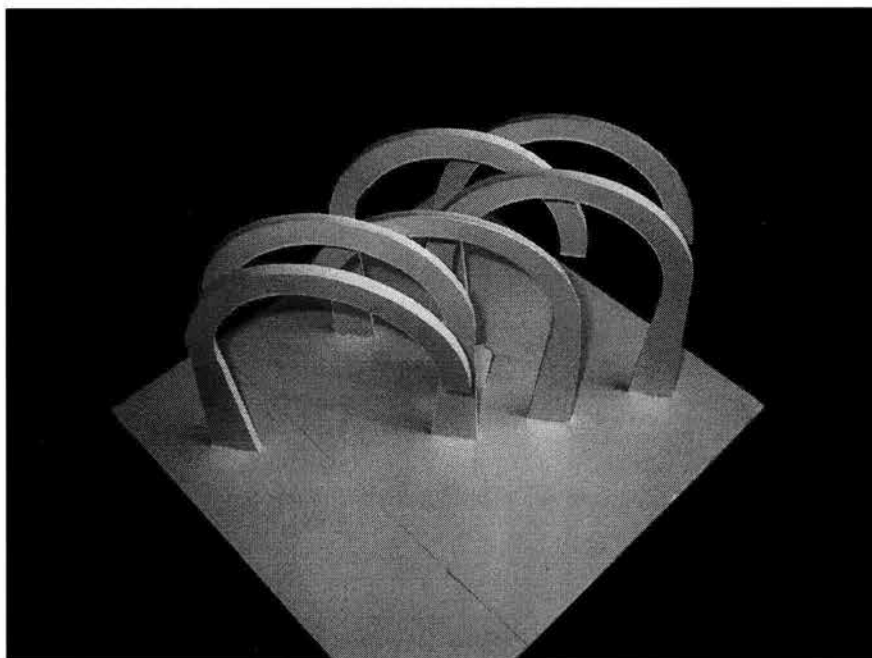
(Vista lateral derecha)



(Vista lateral izquierda)



(Vista anterior superior)



CUATRO

4. Conclusiones

La mayor lección aprendida al desarrollar el presente trabajo, es sobre lo que representa ser y vivir en este mundo siendo artista plástico, más específicamente escultor. Es una tarea ardua, y no sólo técnicamente, también es trabajo intelectual y personal. Es absurdo pensar que la escuela nos enseña a hacerlo, ya que este no es su objetivo. Ésta sólo nos muestra el camino, nos lo señala, más andar ese camino, es decisión y responsabilidad nuestra.

Además, este camino no es un camino acabado, hecho; tiene raíces muy profundas en la historia y en el ser del hombre. Y, a su vez, se transforma día a día. Es un camino siempre nuevo.

Y si bien este apartado no tiene como meta el hacer una exégesis de mi vida personal, es importante señalar aquí que aquello que me llevó a estudiar la licenciatura en Artes Visuales, también es aquello con lo que concluyo estos estudios: la escultura.

Investigación nada fácil, ya que ha representado el volver la mirada a lo aprendido en la carrera, el plantarse dentro de una tradición y, entonces, elaborar un discurso –tanto formal como teórico-, e incluso, un proyecto de vida.

Por otra parte, estoy consciente de que hay varias formas de ser artista, entre ellas, una, la que apela a la historia y la otra, que apela a una certeza propia. Para la primera, evidentemente es necesario el tiempo y el aval de lo que se conforma como la institución artística encargada de aprobar o no la artísticidad del trabajo. Y para la segunda, además del tiempo, es necesario el trabajo, tanto objetual como intelectual y personal. En ambas el camino es arduo y la elección es individual.

Decisión que permeará las obras. O se hacen obras que obedezcan al <<gusto>> de la institución aprobatoria, o se realiza obra que obedezca a la necesidad y a la búsqueda personal.

Ante esto hay muchas teorías y opiniones, por lo cual, el apego es hacia quienes dicen que la obra de arte es aquella que plasma de la mejor manera, de la manera más clara, su propia concreción, es decir, aquella que muestra en una especie de síntesis las preocupaciones, los intereses, las aspiraciones de una época.

De donde tomamos el interés por el lugar que el hombre ocupa en el cosmos y el papel de la obra para mostrarle este lugar. En esta propuesta esto es fundamental ante el panorama tan desdibujado en el que vivimos hoy día, no sólo en arte.

Considero que el hombre está perdiendo de vista su lugar y cree colocarse a la punta del mundo. Borges decía que el hombre es el único ser finito puesto que es el único que está consciente de que va a morir, ningún otro animal sabe esto. Por lo que a lo largo de nuestra historia, hemos venido luchando con esta idea, intentando permanecer, negar esta finitud.

Una manera de alcanzar esta aspiración ha sido la obra artística, aquellos objetos y manifestaciones que estudiamos bajo el nombre de Historia del Arte.

Técnicamente, ha sido difícil la realización física de esta propuesta dadas las aspiraciones de tamaño, material y lugar de exposición. Se han tenido que salvar limitaciones no sólo económicas, sino también técnicas que se han tenido que consultar incluso con especialistas. Para que sea probada la hipótesis que dio lugar a este trabajo.

Y aunque es posible ver terminada esta propuesta, hace falta todavía mucho más trabajo, muchas más obras.

Por otra parte, mi punto de partida en escultura es la talla en madera, mas no trabaje en talla en este trabajo puesto que quería trabajar, después de reflexionar sobre la escultura, con lo que consideraba sus estructuras mas puras.

Por lo mismo, la construcción de la propuesta o el llevarla a cabo fue de lo más intenso, puesto que “bocetar” escultura monumental o piezas talladas no es lo mismo –como se podrá observar en las primeras maquetas que realicé para esta investigación y que se encuentran en el apéndice, las cuales eran estructuras demasiado frágiles para el propósito que perseguía, así como carentes de referencias humanas y en relación al entorno-. Me costo trabajo entender las particularidades de las piezas que me estaba proponiendo

Asimismo, confirmé que la hipótesis con la que había comenzado era posible pero que para ello es necesario mucha labor en dos sentidos: teórico y práctico, más o menos como una especie de método experimental. Sin embargo la conclusión formal y teórica a la que llegué no hizo mas que mostrarme que esta no es absoluta ni finita, sino más bien un recuento de un lapso de vida.

Me tope también con las deficiencias de mi formación profesional, ya que es fácil criticar, pero lo difícil es darse cuenta de lo que a uno le falta y tratar de remediarlo o de llevar a la práctica cosas que creía saber. También revaloré el trabajo y las enseñanzas de mis maestros y me di cuenta de que para entender lo que decían era necesario el trabajo. Las palabras y teorías sin trabajo están huecas o cojas.

No concibo el trabajo de un artista plástico contemporáneo como puro trabajo de taller, no es posible estar alejado del mundo para crear, sería como escribir o hacer ciencia encerrado en una torre sin salir al mundo, de lo que se trata es de salir al mundo, de enfrentarse a lo que él representa. Con mundo no solo quiero decir entorno natural, sino también construcción humana, cultural.

Esta investigación me puso a prueba en muchos sentidos y la coloco como la concreción de seis años de vida en los que investigue, trabaje y cuestione mi trabajo, principalmente, pero también me ayudó para acercarme al trabajo de otros escultores, tanto contemporáneos en tiempo y lugar, como lejanos en los mismos sentidos.

Afirmé que la escultura y por ende el arte constituyen mi *do*, en el sentido oriental de camino, por eso comencé con una estrofa de la canción de Moustaky “un camino que camina” ya que considero que el arte no es un camino que sea en una sola dirección ni mucho menos que este trazado de antemano, en ello radica su dificultad, en que es un camino que se construye constantemente en cada persona que se dedica a él por lo que más que parecer una línea, parece el esqueleto de un coral.

Mi punto de partida, en otro sentido fue mi relación con el mundo, dónde me coloco en él, ya que me di cuenta que reflexionar sobre este mundo era algo necesario para mí, una necesidad imperiosa la cual no podía dejar de lado. Ya que la pregunta por el mundo o por el ser del mundo, como dice Heidegger, esta en la misma pregunta dirigida a nosotros mismos, más no en un sentido solamente y exclusivamente individual, de no participación de los otros.

Por lo que para mí la escultura es un medio de mostrar lo que soy, y a través de ella, relacionarme con los otros, que son un espejo de mí

misma. En cada obra muestro de distintas maneras lo que soy y lo que quiero. Sin embargo, la escultura también es un fin en si misma, como creación.

Por lo mismo, considero la escultura como una manera en la que el sujeto se muestra, así como le muestra a la humanidad su cultura y su forma de entender el mundo en un espacio y tiempo concreto, de ahí también la búsqueda por un movimiento, por mostrar el movimiento, ya que las relaciones con el mundo son acciones, movimiento.

CINCO

5. Apéndices

5.1. Maquetas preliminares.

Las siguientes imágenes han sido anexadas para poder apreciar, de manera más general, el proceso de la propuesta, tanto conceptual, como material, visual y técnicamente.

Como ya se había señalado, estas maquetas están hechas de cartulina ilustración y cartón reciclado, unidas con silicón de pistola y reforzadas con palillos de madera.

Asimismo, mantienen las mismas dimensiones que las de la propuesta final, esto es, son del mismo tamaño. (Altura, ancho, ángulos)

Finalmente, para mantener su carácter de preliminares, no les he asignado un título, sólo las he enumerado.

5.1.1. Preliminar 1.

(Vista lateral superior izquierda anterior)

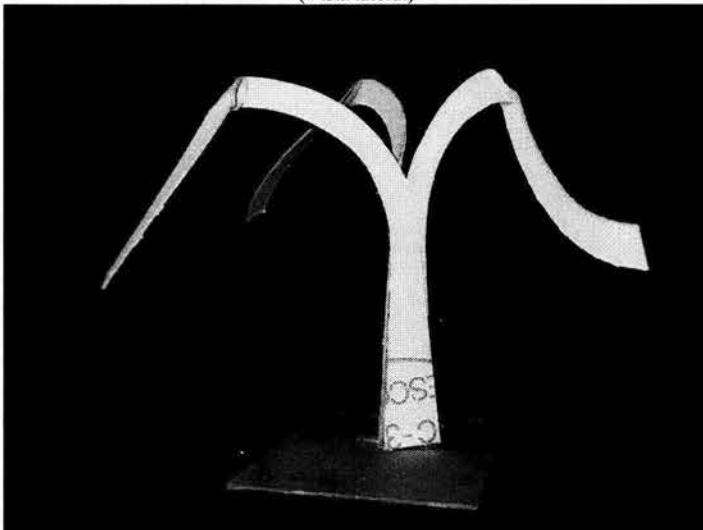


(Vista lateral superior izquierda posterior)

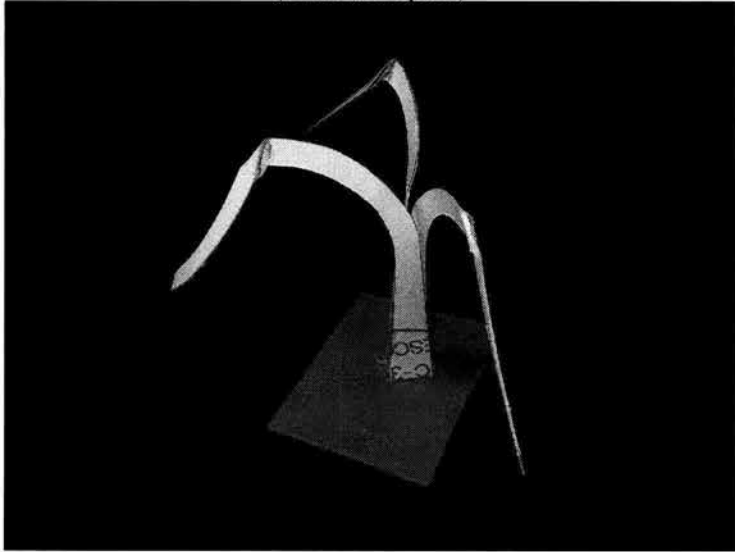


5.1.2. Preliminar 2

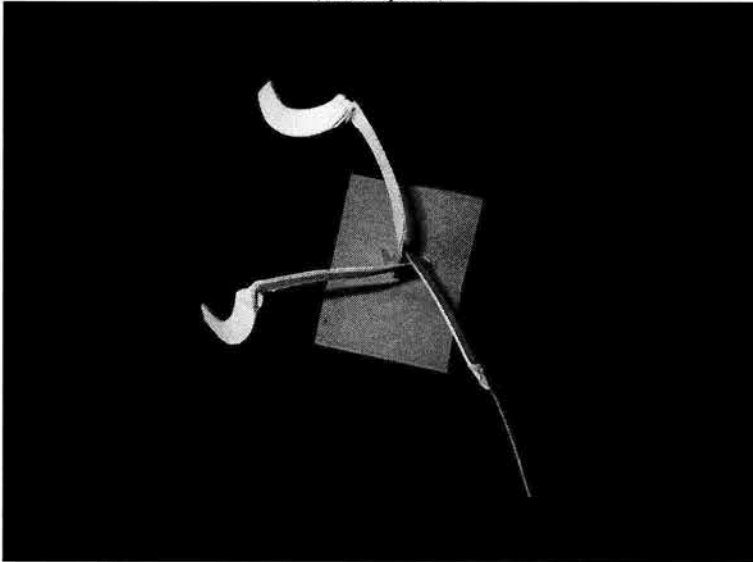
(Vista lateral)



(Vista lateral superior)

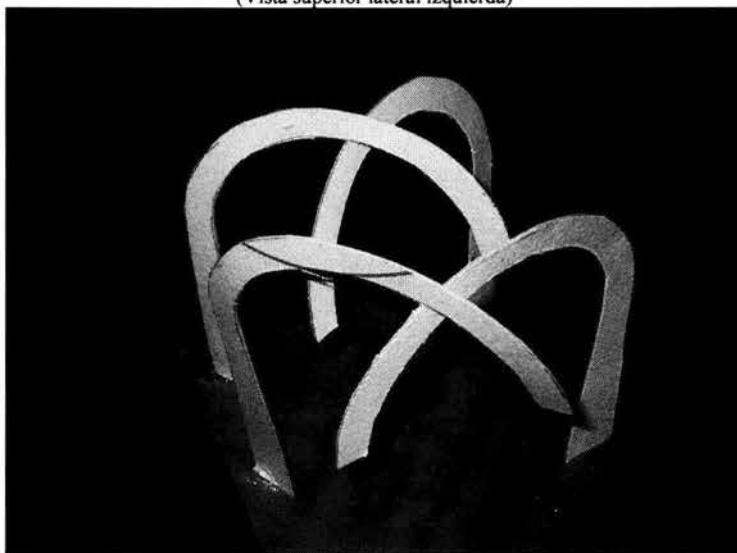


(Vista superior)

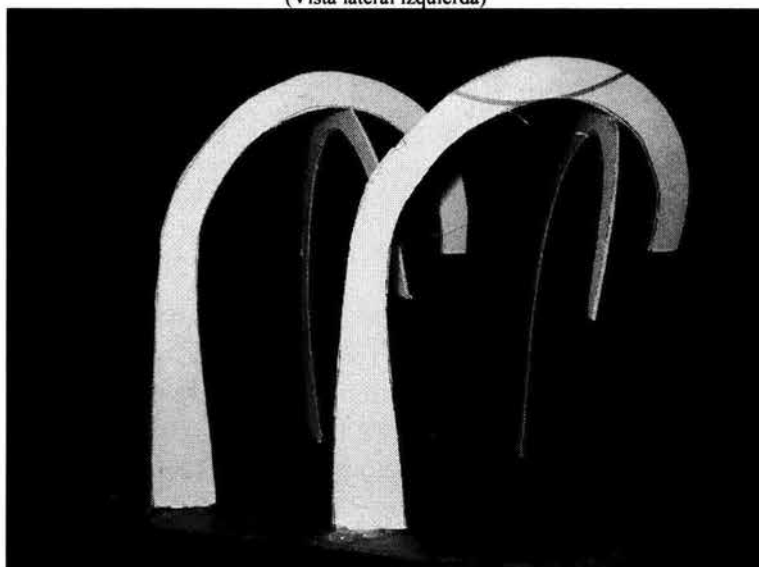


5.1.3. Preliminar 3

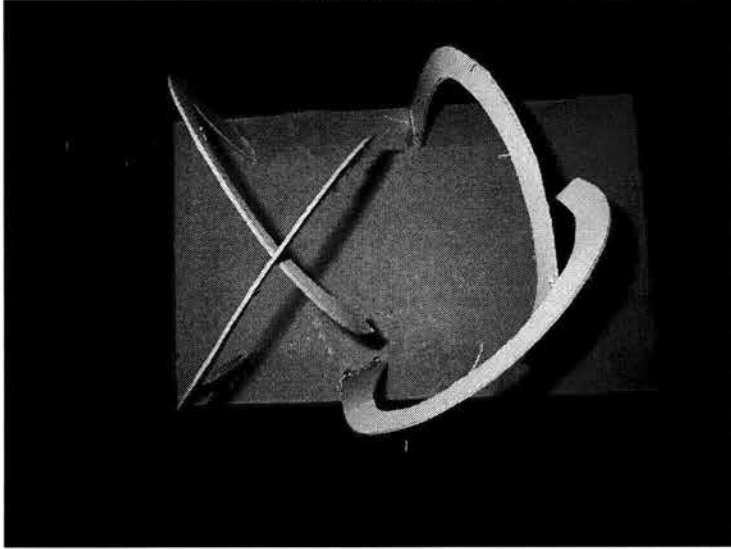
(Vista superior lateral izquierda)



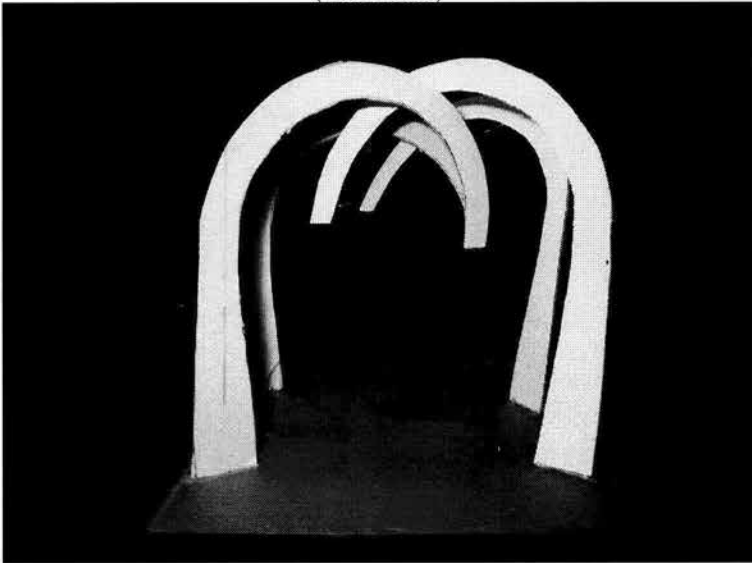
(Vista lateral izquierda)



(Vista superior)

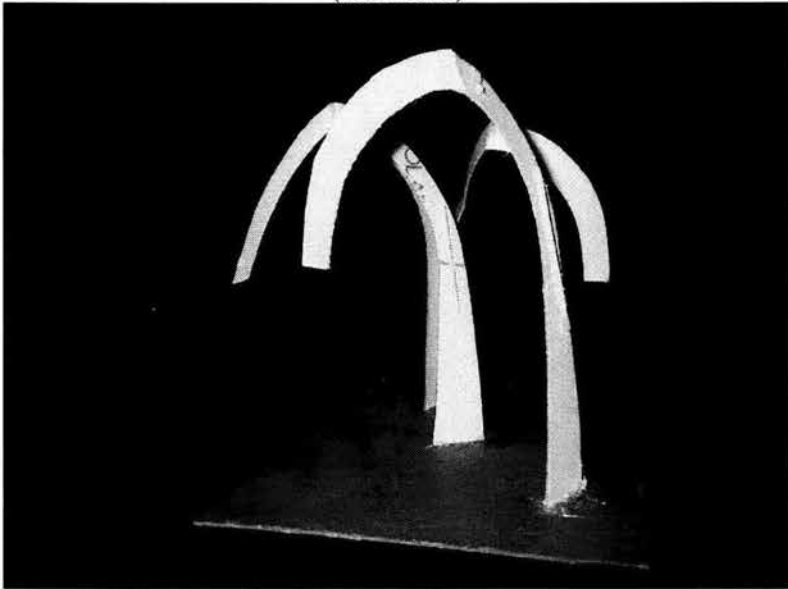


(Vista anterior)

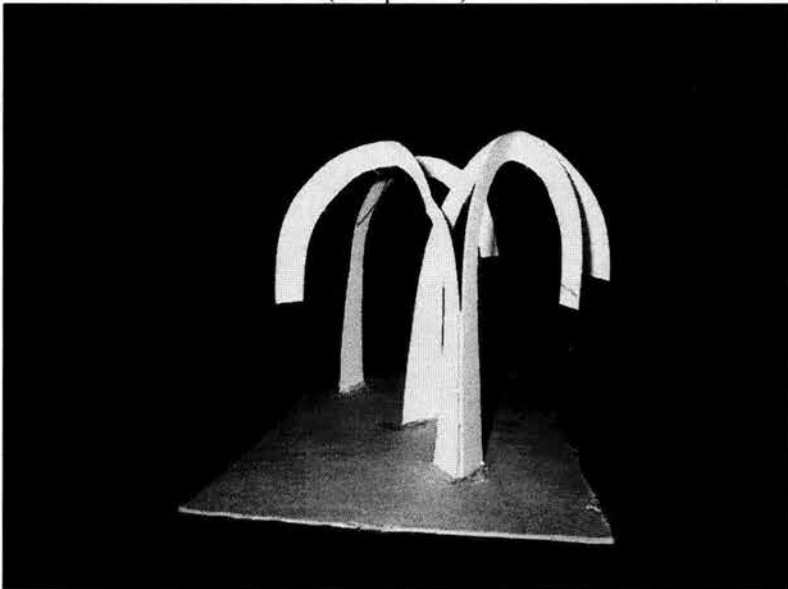


5.1.4. Preliminar 4

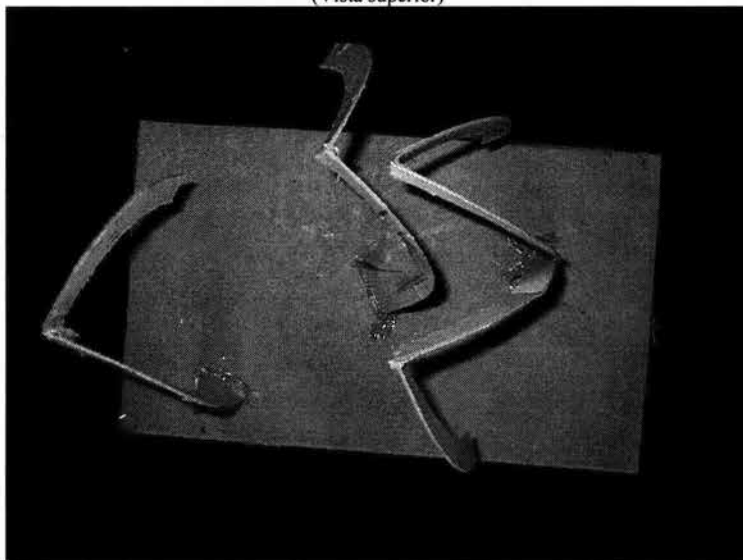
(Vista anterior)



(Vista posterior)

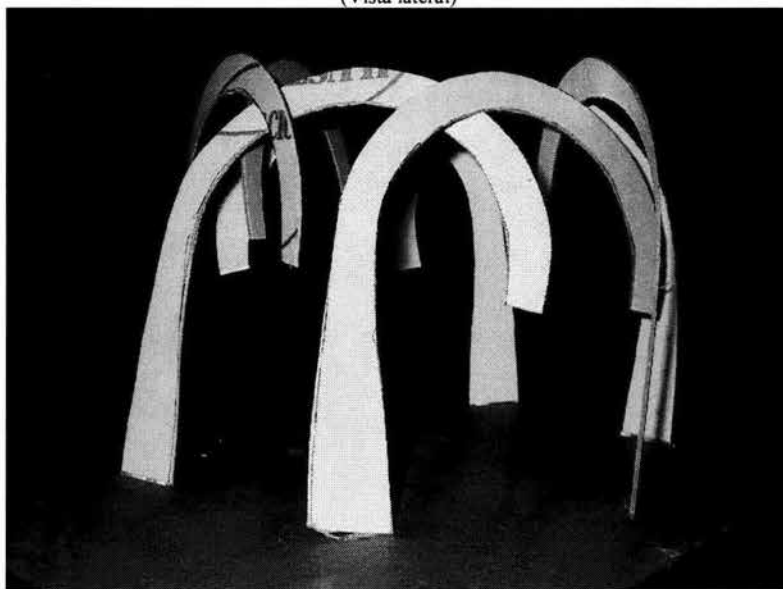


(Vista superior)

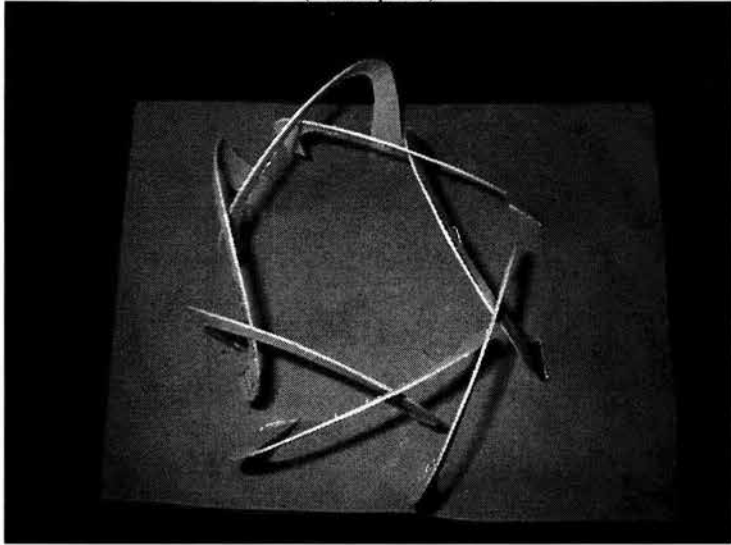


5.1.5. Preliminar 5

(Vista lateral)

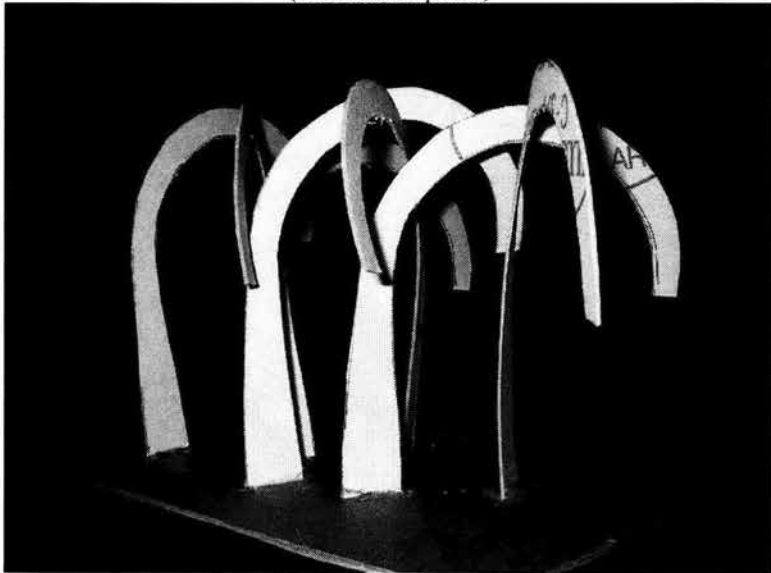


(Vista superior)

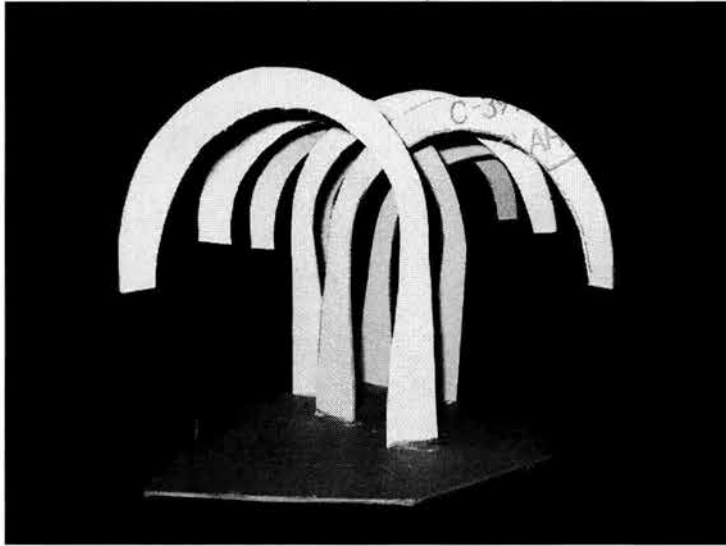


5.1.6. Prelimar 6

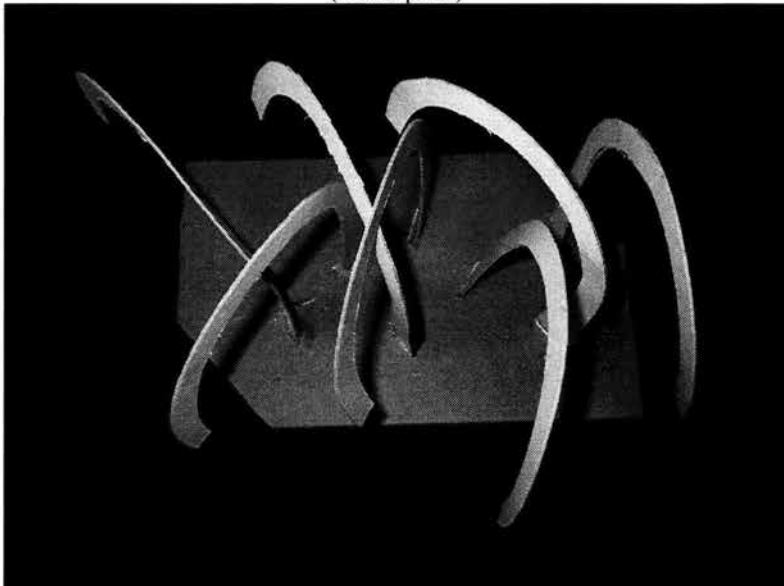
(Vista lateral izquierda)



(Vista anterior)



(Vista superior)



5.2. Glosario

- ✕ *Arco: El arco es un elemento arquitectónico curvo, cuya ventaja reside en su capacidad para cubrir vanos de gran anchura. Es una estructura fabricada a partir de pequeños ladrillos o piezas en forma de cuñas (dovelas), elaborados con barro. La primera civilización que desarrolló una arquitectura con arcos fue la mesopotámica... Los griegos conocieron el arco, pero su uso no se ajustaba a sus principios estéticos y apenas lo utilizaron. Si lo hicieron los etruscos de la península itálica, de quienes lo heredaron los romanos, que, a su vez, lo extendieron por todo el Mediterráneo. El arco más sencillo es el de medio punto, que tiene forma semicircular.*
- ✕ *Arco de triunfo: Puerta monumental exenta, que aparece por primera vez en la cultura romana, hacia el siglo II a. C. como una estructura ricamente decorada que erigían los magistrados romanos para conmemorar acontecimientos festivos tales como los triunfos conseguidos por generales victoriosos. Este tipo de monumentos conmemorativos se empezó a erigir a partir de finales del siglo I a. C., el material empleado solía ser la piedra y estaban ricamente decorados con esculturas, situándose a la entrada de las ciudades o foros aunque muchas veces estaban en el interior de aquéllas con un mero propósito decorativo.*
- ✕ *Animismo: (De ánima) Creencia en la actividad voluntaria de los seres orgánicos e inorgánicos y de los fenómenos de la naturaleza. // Creencia en la existencia de seres espirituales que animan todas las cosas y con la capacidad de favorecer o perjudicar los intereses de los hombres. Se da en la mayoría de las sociedades primitivas.*
- ✕ *Arquitrabe: (Del it. Architrabe, trabe maestra) Parte inferior del entablamento que descansa inmediatamente sobre el capitel de la columna. Puede ser liso o adornado según estilos.*
- ✕ *Bóveda De Medio Cañón: Arco que se mueve paralelamente a sí mismo.*
- ✕ *Carga: Cosa que hace peso sobre otra.*
- ✕ *Columna: Apoyo sensiblemente cilíndrico, compuesto por lo general de basa, fuste y capitel y que sirve para el sostenimiento de techumbres y edificios.*
- ✕ *Columnata: Serie de columnas de un edificio.*
- ✕ *Casa: Edificio para habitar.*
- ✕ *Concepto: lat. Conceptus y del verbo concipere. Su equivalente griego es idea. Es sinónimo también de noción o, en terminología escolástica, de species y verbum mentale. La raíz capere significa coger, asir; y al concebir, nos apoderamos, cogemos, asimos un aspecto de la cosa o la forma misma de la cosa. // El concepto es el primer acto del entendimiento, o más exactamente es el producto del primer acto de la mente (el segundo es el juicio y el tercero el raciocinio), es decir, la aprehensión de la esencia o de una forma de la cosa. Para ello, la mente prescinde de los demás datos sobre la cosa, los abstrae.*
- ✕ *Construcción: Efecto de construir, levantar.*
- ✕ *Dispersión: Acción y efecto de dispersar: Separar y diseminar lo que estaba o solía estar reunido.*

- ✘ *Edificar: Fabricar, hacer un edificio o mandarlo construir.*
- ✘ *Edificio: Obra o construcción destinada a servir de vivienda, templo, teatro, etc.*
- ✘ *Entes, Entidad: Aquello que es, en cualquiera de los significados existenciales del ser.*
- ✘ *Espacio Natural: Territorio que conserva sus características naturales primitivas, con escasa o nula influencia del hombre.*
- ✘ *Estético: Relativo a la percepción o apreciación de la belleza.*
- ✘ *Facticidad: Según Heidegger, el carácter de la existencia yecta en el mundo, es decir, abandonada entre los hechos o al nivel de los hechos y de su determinismo. // Relacionado con los hechos.*
- ✘ *Obsolescencia: obsoleto.- poco usado, anticuado. Inadecuado a las circunstancias actuales.*
- ✘ *Ontología: O doctrina que estudia los caracteres fundamentales del ser, los caracteres que todo ser tiene y no puede dejar de tener.*
- ✘ *Óntico: Existente; este adjetivo tiene un significado diferente del de ontológico, que se refiere al ser categorial, esto es, a la esencia o a la naturaleza de lo existente. Así, por ejemplo, la propiedad empírica de un objeto es una propiedad óntica, la posibilidad o la necesidad es una propiedad ontológica.*
- ✘ *Paisaje: Extensión de terreno que se ve desde un determinado lugar. Porción de terreno considerada en su aspecto artístico.*
- ✘ *Polisemia: (poli del griego (sema), significado) Pluralidad de significados de una palabra, en este caso, de la obra artística.*
- ✘ *Transitable: Transitar. Pasar de un punto a otro por vías o parajes públicos. Viajar haciendo tránsitos.*
- ✘ *Telos: Fin, objetivo preestablecido que guía.*
- ✘ *Uso: Ejercicio o práctica general de una cosa. Modo determinado de obrar que tiene una persona o una cosa. Empleo continuado y habitual de una persona o cosa.*
- ✘ *Utilidad: Cualidad de útil. Provecho, conveniencia, interés o trato que se saca de una cosa.*

5.3 Bibliografía

- ✕ Abbagnano, Nicola. DICCIONARIO DE FILOSOFÍA. México, FCE, 2000
- ✕ Acha, Juan. ARTE Y SOCIEDAD: LATINOAMÉRICA. EL PRODUCTO ARTÍSTICO Y SU ESTRUCTURA. México, FCE, 1981 (Sección de obras de sociología)
- ✕ Arnheim, Rudolf. LA FORMA VISUAL DE LA ARQUITECTURA. Barcelona, Gustavo Gili, 1978 (Arquitectura/Perspectivas)
- ✕ Bachelard, Gaston. LA POÉTICA DEL ESPACIO. México, FCE, 6ª impresión, 2001 (Breviarios, 183)
- ✕ Bayon, Damián. CONSTRUCCIÓN DE LO VISUAL. Caracas, Monte Ávila ED. C. A., 1975 (Colección Estudios)
- ✕ Caamaño, Roberto. LA ESCULTURA Y SU COLINDANCIA CON OTROS ÁMBITOS DE LO ESCULTÓRICO. México, ENAP, 2001
- ✕ Dorfles, Gillo. NATURALEZA Y ARTIFICIO. Barcelona, Lumen, 1972 (Palabra en el tiempo, 75)
- ✕ Edwards, Betty. APRENDER A DIBUJAR. UN MÉTODO GARANTIZADO. Madrid, Hermann Blume, 1984
- ✕ Fiedler, Conrad. ON JUDGING WORKS OF VISUAL ART. Berkeley, University of California Press, 1949
- ✕ Foster, Hal (pról.) LA POSMODERNIDAD. Barcelona, Kairós, 1985
- ✕ Giedion, Sigfried. LA ARQUITECTURA, FENÓMENO DE TRANSICIÓN. LAS TRES EDADES DEL ESPACIO EN ARQUITECTURA. Barcelona, Gustavo Gili, 1969 (pról. Justo G. Beramendi)
- ✕ Hall, Edward. THE HIDDEN DIMENSION. Garden City, New York, Doubleday and Co. Inc., 1966
- ✕ Hammacher, A. M. MODERN SCULPTURE. TRADITION AND INNOVATION. New York, Harry N. Abrams Inc. Publishers, 1988
- ✕ Heidegger, Martin. ARTE Y POESÍA. México, FCE, 1997 (Breviarios, 229)
- ✕ Joachim Albrecht, Hans. ESCULTURA EN EL SIGLO XX. CONCIENCIA DEL ESPACIO Y CONFIGURACIÓN ARTÍSTICA. Barcelona, Blume, 1981 (Libros de arte de bolsillo)
- ✕ Kant, Emmanuel CRÍTICA DE LA FACULTAD DE JUZGAR. Barcelona, Monte Ávila, 1990
- ✕ Kirk, Raven y M. Schofield. LOS FILÓSOFOS PRESOCRÁTICOS. HISTORIA CRÍTICA CON SELECCIÓN DE TEXTOS. Madrid, Gredos, 1987 (Versión de Jesús García Fernández)
- ✕ León, Aurora. EL MUSEO. TEORÍA, PRAXIS Y UTOPIA. Madrid, Cátedra, 1995 (Cuadernos de arte, 5)
- ✕ López Chuhurra, Osvaldo. QUÉ ES LA ESCULTURA. Buenos Aires, Columba, 1967 (Colección Esquemas, 69)
- ✕ Martínez Aguinagalde, Florencio (comp). PALABRA DE CHILLIDA. País Vasco, Dpto. de Cultura del País Vasco, s/a
- ✕ Moholy-Nagy, Lazslo. LA NUEVA VISIÓN. PRINCIPIOS BÁSICOS DE LA BAUHAUS. RESEÑA DE UN ARTISTA. 4ª edición, Buenos Aires, 1997
- ✕ Moles, Abraham. TEORÍA DE LOS OBJETOS. Barcelona, Alianza, 1969 (Comunicación Visual)
- ✕ Morales, José Ricardo. ARQUITECTÓNICA. SOBRE LA IDEA Y EL SENTIDO DE LA ARQUITECTURA. Madrid, Biblioteca Nueva, 1999 (Colección Metrópoli, Los espacios de la arquitectura, 6)
- ✕ Norberg-Schulz, Chr. ARQUITECTURA OCCIDENTAL. LA ARQUITECTURA COMO HISTORIA DE FORMAS SIGNIFICATIVAS. 2ª edición, Barcelona, Gustavo Gili, 1985

- ✕ Noreña, Aurora, "Fronteras movibles en la tridimensionalidad" en TIERRA ADENTRO No 102, México, 2000
- ✕ Nuttgens, Patrick. THE STORY OF ARCHITECTURE. Londres, Phaidon, 1983
- ✕ Olea, Oscar (ed). ARTE Y ESPACIO. XIX COLOQUIO INTERNACIONAL DE HISTORIA DEL ARTE. México. UNAM/IIIE, 1997 (Estudios de Arte y Estética, 43)
- ✕ Pevsner, Nikolaus, et al. DICCIONARIO DE ARQUITECTURA. Madrid, Alianza, 1980 (Alianza Diccionarios)
- ✕ Pirson, Jean-François. LA ESTRUCTURA Y EL OBJETO (ENSAYOS, EXPERIENCIAS Y APROXIMACIONES. Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988
- ✕ Popper, Frank. ARTE, ACCIÓN Y PARTICIPACIÓN. EL ARTISTA Y LA CREATIVIDAD DE HOY. España, Akal, 1975 (Arte y Estética)
- ✕ Read, Herbert. IMEGEN E IDEA. México, FCE, 7ª Reimpresión, 1998 (Breviarios, 127)
- ✕ Sobrino Manzanares, María Luisa. ESCULTURA CONTEMPORÁNEA EN EL ESPACIO URBANO. TRANSFORMACIONES, UBICACIONES Y RECEPCIÓN PÚBLICA. España, Electa, s/a
- ✕ T. Hall, Edward. LA DIMENSIÓN OCULTA. México, Siglo XXI, 1989 (Psicología y Etología)
- ✕ Talanquer, Vicente. FRACTUS, FRACTA, FRACTAL. FRACTALES, DE LABERINTOS Y ESPEJOS. México, FCE, 1996 (La ciencia desde México, 147)
- ✕ Tucker, William. THE LENGUAJE OF SCULPTURE. Londres, Thames and Hudson, 1996
- ✕ Valery, Paul. EUPALINOS O EL ARQUITECTO. México, UNAM-Facultad de Arquitectura, 2000 (tr. Mario Pani)
- ✕ Waisman, Marina. LA ESTRUCTURA HISTÓRICA DEL ENTORNO. 3ª edición, Buenos Aires, Nueva Visión, 1985 (Arquitectura Contemporánea)
- ✕ Wallon, Henri. LOS ORÍGENES DEL PENSAMIENTO EN EL NIÑO. TOMO II. Buenos Aires, Nueva Visión, 1976 (Colección Psicología Contemporánea)
- ✕ Zapata, Oscar. JUEGO Y APRENDIZAJE ESCOLAR. PERSPECTIVA PSICOGENÉTICA. 4ª reimpresión, México, Pax, 1989

5.4. Lista de obras

Pág.

- 13- Babilonia *Puerta de Ishtar* (detalle). 580 a.C.
- 14- Isamo Noguchi. *Ceiling for the American Store Company*, 1947-48, Louis Missouri (Arquitecto Harris Armstrong)
- 14- Frank O. Gehry
- 15- Frank O. Gehry, *Museo Guggenheim de Bilbao* (en construcción)
- 16- Velázquez. *Las Meninas*. 1656. Museo del Prado.
- 17- Auguste Rodin. *Balzac*. 1898. Boulevard Raspail. Paris.
- 17- *Partenón*. Concluido en 432 a.C. Mármol Pentélico. Atenas, Grecia.
- 18- Capilla de San Vicente de la Barquera. Capilla de la familia Corro. Bulto de aiabastro.
- 18- Cariátides. Templo de Erecteón. 410 a. C. aprox. Atenas, Grecia.
- 23- Isamo Noguchi. *Fountains for the Supreme Court Building*, 1974, Tokio, Japón.
- 24- Isamo Noguchi. *Sunken Garden for Beinecke Rare Book & Manuscript Library*, 1960-64, New York City.
- 25- Eduardo Chillida. *Peines del viento*.
- 26- Eduardo Chillida.
- 26- Escultura azteca. *Ozomatli*. Piedra tallada.
- 26- Isamo Noguchi. *Skyviewing Sculpture*, 1969. Washington.
- 27- Edward James. *Torres*. Las Pozas. Xilitla, S.L.P
- 27- Brancusi. *Pájaro*. Piedra blanca.
- 28- Henry Moore. *Reclining figure*. 1935-36. Talla en madera.
- 29- Eduardo Chillida. *Peines del viento*.

- 30- Isamo Noguchi. *Portal*, 1976. Collectin for the Cuyahoga Justice Center. Cleveland, Ohio.
- 32- Isamo Noguchi. *Landscape of time*. 1975. Federal Office Building. Seattle, Washington.
- 33- Isamo Noguchi. *Garden of the future*. At the IBM Headquarters. 1964. Armonk, N. Y.
33. Gonzalo Fonseca. *La torre de los vientos*. Pieza que forma parte de "La Ruta de la Amistad". México, D. F. 1968.
- 34- Sebastián. Tokio, Japón.
- 43- David Alfaro Siqueiros. *Me llaman el coronelazo*. Detalle.
- 56- El Pórtico de la gloria
- 58- Sebastián. *La Puerta de Monterrey*. Monterrey, Nuevo León.
- 59- Santiago Calatrava. *Satolas Airport*. Lyon, Francia. 1994.
- 61- Santiago Calatrava. *PATH Terminal at the WTC*. New York.
62. Sebastián.
68. Templo griego.
- 69- Brunelleschi. *San Core. Italia*. 13??
- 69- Roma. *Coliseo*. 296 d. C.
- 69- Alberti. *San Andres Mantua*. 13??
- 70- Puerta de Ishtar, Babilonia, 580 a. C.
- 71- Francia. *Catedral de Notre Dame*. 1163-1285.
- 74- Santiago Calatrava. *BCE Place*. Toronto, Canada. 1982.
- 74- Cultura azteca. *Cévido*. Asta de venado.
- 76- Exconvento de Huejotzingo. Siglo XVI. Puebla.
- 78- Gian Lorenzo Bernini. *Apolo y Dafne*. 1623-35.
- 78- Stonehenge. Inglaterra.

79- Teotihuacan.

79- Auguste Rodin. *Los burgueses de Calais*. 1886.

82- Edwuard James. Las Pozas. Xilitla, S.L.P.

85- Brancusi. *Pájaro dorado*. 1925 Museo nacional de Arte moderno. Paris.

85-Eduardo Chillida.

86- Mardonio Magaña. *La molendera*.

86- Egipto. *Estatua sedente. II dinastía. Museo Metropolitano De Arte De Nueva York*.

86- Roma. Busto femenino. *Portrait or Avidia Plautia*. Yale, University Art Galery.

86t. No. 30

86- Japón. *Soldados de Xian* (Detalle) Dinastía Qin.

Agradecimientos

A mi mamá, mi hermana y mi papá, porque el esfuerzo no sólo ha sido mío y porque los fundamentos de esta propuesta están en y con ustedes.

A Wences, a mi tío José Guadalupe y a Víctor, por las porras y los cuestionamientos.

A mi tío Román, por la arquitectura.

A los profesores Francisco Moyao, Roberto Caamaño, Francisco Quesada, Víctor Monroy y Juan Martín Vázquez, por la seriedad y las enseñanzas para con este trabajo.