

Raúl Arturo Ruiz Arriaga



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

LA MAQUETA COMO ESCULTURA
Modelos a escala

TESIS
Que para obtener el grado de

MAESTRO EN ARTES VISUALES
ORIENTACIÓN ESCULTURA

Presenta

RAUL ARTURO RUIZ ARRIAGA
Cta. 8842139-3

Director de tesis
Dr. José Daniel Manzano Aguila

MÉXICO, D.F., 2009



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

	ÍNDICE	2
	INTRODUCCIÓN	3
	CAPÍTULO I	8
	APROXIMACIONES AL CONCEPTO DE “TOPOS” = LUGAR	
1.1	Nociones históricas de los conceptos espacio y lugar	9
1.2	Definición y características del espacio existencial	14
	CAPITULO II	17
	PARADIGMAS TARDOMODERNOS	
	Lugares y no lugares	17
2.1	El Minimalismo y la redefinición de la escultura en términos de lugar	21
2.2	La desaparición del origen y del sujeto (Modelos de la simulación)	25
	CAPITULO III	30
	LA TRADUCCIÓN MATERIAL DE LAS OBRAS ESCALADAS	
	LA NECESIDAD DE TRADUCCIÓN (REEMPLAZO MATERIAL)	
	3.1 La maqueta	31
3.2	El espacio y el lugar recreados (registro fotográfico)	36
	3.3 Ruptura con el origen-creación del modelo	45
	3.3.1 La fotografía como ficción	51
	3.4 Lugares	51
	3.5 Esquemas	58
	3.6 Bocetos	60
	3.7 Las obras	62
	CONCLUSIONES	70
	BIBLIOGRAFÍA	

INTRODUCCION

“ Una obra de arte no es tan sólo la combinación de ideas o un ejercicio de técnica, ni siquiera la combinación de ambos”.

Lea Virgine

El escenario escultórico de los últimos cincuenta años ha sido para algunos críticos como Hal Foster y Rosalind Krauss el ámbito donde se han desarrollado los problemas clave en la percepción de lo que hoy por hoy entendemos por producción artística.

Foster destaca al minimalismo especialmente al de Donald Judd como el parangón de una serie de cambios gigantescos en las relaciones que guarda el arte con sus productores, sus receptores y sus instituciones. Rastrea en una genealogía particular tres aspectos fundamentales que conforman el quehacer escultórico actual, (por actual entiéndase año 2009 posterior a la esperanza revitalizadora y reorganizativa de la posmodernidad, posterior al pesimismo que veía a la posmodernidad como el fracaso de la modernidad y una realidad enclavada en como lo definió G.W. Bush “un nuevo orden mundial” y donde una distancia de treinta años nos permite revalorar las neo-vanguardias en relación a como lo hacíamos pocos años atrás) Estos tres aspectos son:

La estructura del signo

La constitución del sujeto

La ubicación de la institución

Su mayor o menor comprensión son determinantes en la apreciación y formulación de la obra escultórica producida en nuestro tiempo.

La presente investigación se encuentra inscrita en el ámbito teórico-práctico y se verá guiada por estos tres aspectos, que no serán desarrollados particularmente sino que servirán de referencia en el entendimiento de los marcos sobre los que he elaborado mi investigación.

Cabe señalar a la parte práctica de esta investigación como fundamental, no por privilegiar la producción artística sobre la reflexión teórica, ya que no comprendo una producción artística sin sustento teórico, sino porque en el terreno material del objeto escultórico y en lo que atañe al formato de *representación* de un *lugar específico* se encuentran problemas paradigmáticos que no pueden ser abordados desde la teoría en abstracto, la distancia crítica necesaria para tales reflexiones, sólo pueden generarse desde, e inclusive, después de la experimentación en lo material y de las decisiones tomadas respecto a las convenciones que determinan el formato.

Aunque los conceptos ya han sido mencionados, permítaseme señalar particularmente a *las crisis de la representación y al lugar específico* como ejes centrales de esta investigación. Enmarcados, estos dos en un tercero, "Parallax" con esto me refiero al aparente movimiento de un objeto producido por el real movimiento del observador.

Este pequeño término ha ocupado a estructuralistas y post-estructuralistas a lo largo de más o menos cuarenta años. Y ha llevado a la escultura al expandido campo en que se encuentra. Además, cabe señalar que esta expansión torna muy compleja la investigación sobre cualquier cosa denominada escultura.

La nada simple pregunta de ¿qué es? y ¿qué no es escultura? puede ser tema de varios trabajos de investigación.

Pero a este respecto y frente al debate de la autonomía de la escultura y la literalidad que ha adquirido posteriormente a las vanguardias, he retenido la categoría de escultura, como el intersticio entre lo constante conocido y lo variable experimentado.

Me he replegado hacia el “objeto escultórico”, aquel que sigue poseyendo características reconocibles como objeto de exposición de galería, de museo (esencialmente nómada) y desde ahí lo vinculé al suceso escultórico, aquel que se relaciona con el “lugar específico” y su entorno mas amplio (social, cultural, de paisaje, etc..) entorno que ya ha sido, abordado históricamente por la escultura de lo cual haré un breve repaso en el Capítulo II en particular respecto a los cambios de paradigmas inaugurados por el Minimalismo.

Esto me ha permitido entrar y salir de ambos ámbitos o llamémoslos momentos escultóricos en busca de relaciones que enriquezcan la producción escultórica y artística en general en la

actualidad, aportando nuevas pistas y nuevos enunciados en su reflexión.

Esta relación de apariencia diádica en realidad se ve alterada por un tercer elemento, el de la traducción y aquí nombro a la médula de esta investigación.

Tomemos por ejemplo a la representación gráfica o dibujo de manera introductoria.



Robert Morris
"Proyecto
Ottawa"
Tinta sobre
papel
Mayo 1970

Cuando el dibujante toma un objeto o lugar cualquiera, selecciona de una realidad de por lo menos tres dimensiones, elementos que traduce a otra realidad, bidimensional en el caso del dibujo. Esto lo obliga a representar esta dimensión. Para tal tarea, deberá organizar la información de esta dimensión a abstraer y estructurarla en una *convención* de representación. Con esto quiero señalar que existen en el dibujo dos dimensiones comprobables y una experimentable (la de

la convención) aún cuando el dibujo finalmente resulta en su totalidad una convención representacional. Esto mismo sucede en el ejercicio escultórico, tan sólo de manera mas compleja (debido a la cantidad de variables que entran en juego, variables que serán señaladas a lo largo del trabajo de investigación) .



Anish Kapoor
"La Madre como
Montaña"
Madera, yeso y
pigmento
140 cm.

He ubicado a esta investigación y su producción escultórica en la neo-vanguardia post-minimalista. Para tal fin, hice un breve repaso histórico de los esquemas del espacio que ubican bien los problemas del lugar y también por los algunas teorías provenientes de los estudios culturales como los no-lugares y el alejamiento del autor, así como la teoría de la simulación en particular sus vinculaciones con las cartografías y la intertextualidad.

CAPITULO I

APROXIMACIONES AL CONCEPTO DE LUGAR "TOPOS"

El hombre se ha interesado por el espacio por razones existenciales que derivan de una necesidad por adquirir relaciones vitales en el ambiente que le rodea para dar sentido y ordenar un mundo cognoscitivo y de acciones.

La acción está constituida por estructuras y procesos mediante los cuales los seres humanos forman intenciones significativas y las llevan a cabo con mayor o menor éxito en situaciones concretas. La mayor parte de las acciones del hombre encierran un aspecto "espacial", en el sentido de que los objetos orientadores están distribuidos según relaciones tales como "interior" y "exterior"; "lejos" y "cerca"; "separado" y "unido"; "continuo" y "discontinuo".

“Para poder llevar a cabo sus intenciones, el ser humano debe "comprender" las relaciones espaciales y unificarlas en un "concepto espacial".

En tanto que el "espacio pragmático" de los animales es una función de instinto innato, el hombre tiene que "aprender" qué orientación necesita para actuar. En los lenguajes de las primitivas civilizaciones, por consiguiente, encontraremos términos que expresan y comunican relaciones espaciales tales como arriba y abajo, delante y detrás, derecha e izquierda. Sin embargo, los términos no son abstractos, sino que hacen referencia al hombre mismo directamente

así como al ambiente que lo rodea y expresan su posición en el mundo.”¹

1.1 Nociones históricas de los conceptos Espacio y Lugar

Los filósofos griegos, hicieron del espacio un tema de reflexión. Parménides representó una posición transitoria, al mantener que el espacio, como tal, no podía ser imaginado y que, por lo tanto, no existía. En cambio, Leucipo consideraba el espacio como una realidad, aun cuando no tenía existencia corpórea. Platón llevó más lejos el problema, en el Timeo al definir la geometría como la ciencia del espacio, pero quedó reservado a Aristóteles el desarrollar una teoría del "**lugar**" (topos). Según él, el espacio era la suma de todos los lugares, un campo dinámico con direcciones y propiedades cualitativas. Su tentativa puede ser considerada como un intento de sistematización del espacio primitivo, pragmático, pero que ya simboliza y preanuncia ciertos conceptos actuales. Teorías posteriores del espacio se basaron, más que en Aristóteles, en la geometría de Euclides y definieron el espacio como infinito y homogéneo: una de las dimensiones básicas del mundo. Así, por ejemplo, Lucrecio decía: "Toda la naturaleza se basa en dos cosas; hay cuerpos y hay vacío en el que los cuerpos tienen su lugar y en el

¹ Christian Norberg- Schulz, " Existencia, Espacio y Arquitectura" pág. 9

que se mueven".² Kant todavía consideraba el espacio como una categoría "apriorística" de la humana inteligencia, diferente de la materia e independiente de ella.³ En el siglo XVII tuvo lugar un perfeccionamiento sumamente importante de la teoría del espacio euclidiano al introducir el sistema de coordenadas cartesianas u ortogonales (Descartes).

La idea de que la geometría euclidiana da una representación fidedigna del espacio físico se derrumbó

con la creación de las geometrías no euclidianas, en el siglo XIX y con la teoría de la relatividad. Se demostró que tales geometrías dan una más clara aproximación del espacio físico y, lo que aún es más importante, se reconoció que toda geometría es una construcción de la imaginación humana más que algo hallado en la naturaleza. Por eso Einstein dice:

*"Cuando las proporciones matemáticas se refieren a la realidad, no son ciertas; cuando son ciertas no hacen referencia a la realidad"*⁴

El antiguo concepto de un espacio unificado, por consiguiente, se dividió en varios "espacios": espacios físicos concretos (micro, ordinario y macro) y espacios matemáticos abstractos inventados por el hombre para describir los anteriores con mayor o menor grado de

² I. Kant: Von dem ersten Grunde des Unterschiedes de Gegenden in Raume, en , Gesammelte Werke (Akademie-Ausgabe), II, pág. 376.

³ A. Einstein: Geometrie und Erfahrung, 1921, pág. 3.

⁴ H. Reichenbach: The Rise of Science Philosophy, 1951 (ed. cast.: Moderna filosofía de la ciencia, Tecnos, Madrid 1965).

aproximación.⁵ La teoría de la relatividad nos lleva aún más lejos, substrayendo la anterior idea de trozos de materia situados en un espacio tridimensional, por una serie de acontecimientos en un espacio-tiempo de por lo menos cuatro dimensiones.

Los conceptos de espacios físicos y matemáticos, sin embargo, satisfacen solamente una pequeña parte de las necesidades originales de orientación del hombre. Cuantificando la experiencia primitiva total resultó un mundo "cognoscitivo" de relaciones abstractas, que tiene escasa referencia directa a la vida ordinaria.

Aunque se conservan fragmentos de las intuiciones originales, ciertos aspectos de su existencia, tales como la relación emocional con el medio ambiente, quedaron empobrecidos. Por consiguiente, tenemos que completar los conceptos de espacio antes mencionados con otros que incluyan los aspectos "afectivos" de la reacción ante el medio ambiente.

El problema del espacio "humano" ha sido estudiado por los psicólogos desde hace más de un siglo. En directa referencia a la experiencia que tiene el hombre del ambiente que le rodea, se ha comprobado que la "percepción del espacio" es un proceso complejo en que están involucradas muchas variables. No percibimos simplemente un mundo común a todos nosotros, sino mundos diferentes que son producto de nuestras motivaciones y experiencias

⁵ Para una discusión más completa de la percepción, véase C. Norberg-Schulz, *intentions in Architecture*, 1963, pp. 27ss.

anteriores.⁶ En general, la percepción enfoca suposiciones válidas acerca del medio ambiente que nos rodea y tales suposiciones varían de acuerdo con las situaciones en que participamos. La percepción interfiere un mundo que podría ser descrito también perfectamente como “acontecimientos en un espacio-tiempo de por lo menos cuatro dimensiones”.

Al igual que los usados en física, los antiguos conceptos psicológicos tenían un carácter absoluto, estático, pero se ha introducido un enfoque más dinámico. Las "Leyes" absolutas, por ejemplo, de la psicología de la forma (Gestalt) han sido reemplazadas por los "esquemas" más flexibles de Piaget. Un esquema puede ser definido como una reacción típica de una situación. Se forma durante el desarrollo mental por efecto de la influencia recíproca entre el individuo y su ambiente, y por ese proceso, las acciones u "operaciones" de un hombre se agrupan en conjuntos coherentes.⁷ Piaget describe el proceso como una combinación de una "*asimilación*" y una "*acomodación*": la asimilación hace referencia a la acción del organismo sobre los objetos de alrededor y la acomodación a la acción opuesta. Así pues, el organismo, en lugar de someterse pasivamente al ambiente, modifica éste, imponiendo sobre él cierta estructura propia. "La asimilación mental es, pues, la incorporación de objetos a modelos de comportamiento".⁸ Piaget acaba definiendo la

⁶ Jean Piaget. : The Psychologie of intelligence, 1950 pág. 8 (ed. cast.: Psicología de la inteligencia, B. Aires, 1966.)

⁷ Ibid.

⁸ Ibid.

"adaptación" como "un equilibrio entre la asimilación y la acomodación".⁹

Es altamente necesario que el organismo adquiriera esquemas que interfieran directamente con un mundo *tridimensional*. Piaget indica que nuestra "conciencia del espacio" está basada sobre esquemas operativos, es decir, experiencias *con cosas*. Los esquemas espaciales pueden ser de muy distintas clases y el individuo posee más de un esquema capaz de permitirle una percepción satisfactoria de diversas situaciones. Los esquemas son culturalmente determinados y comprenden propiedades cualitativas resultantes de la necesidad de una orientación afectiva hacia su entorno. Piaget resume sus investigaciones con estas palabras:

"Es completamente evidente que la percepción del espacio implica una construcción gradual y ciertamente no existe ya de antemano al iniciarse el desarrollo mental".¹⁰

⁹ Jean Piaget y H. Inhelder: *The Child's Conception of Space*, 1956, pág. 6.

¹⁰ La base social de los esquemas es tratada por Piaget en *The Psychology of Intelligence* (psicología de la inteligencia), pp. 156ss, en que recalca que el ambiente social determina, en parte, las influencias recíprocas de que derivan los esquemas. Dice así: "Sin intercambio de ideas y sin cooperación con otros, el individuo nunca llegaría a agrupar sus operaciones en un todo coherente: en este sentido, por consiguiente, la agrupación operativa presupone vida social" (pág. 163), y más adelante: "La agrupación consiste esencialmente en una liberación de las percepciones individuales e intuiciones espontáneas desde el punto de vista egocéntrico..."(pág. 164).

1.2 Definición y características del espacio existencial

Vemos, pues, que el espacio sintético del hombre primitivo ha sido dividido en varias construcciones especializadas de la imaginación que nos sirven para nuestra orientación y adaptación a diferentes aspectos del ambiente. Además de los espacios cognoscitivos y como adición a los mismos, dentro de la dimensión psicológica tenemos que distinguir entre "el espacio perceptivo" inmediato y los "esquemas del espacio" que son más estables. Estos últimos están compuestos de elementos dotados de una cierta invariancia, tales como estructuras elementales universales (arquetipos) y estructuras condicionadas social o culturalmente y, desde luego, de algunas idiosincrasias personales. Todo esto en conjunto forma la "imagen" del ambiente que recibe el hombre, es decir, *un sistema estable de relaciones tridimensionales entre objetos significativos*. Por consiguiente unificaremos los esquemas en el concepto de "**espacio existencial**". El espacio perceptivo, por el contrario, es egocéntrico y varía continuamente, si bien las variaciones están enlazadas formando tonalidades significativas (experiencias), porque son asimiladas a los esquemas de los sujetos que, a su vez, son algo modificados por la nueva experiencia.

Hasta ahora hemos distinguido cinco conceptos de espacio: *el espacio pragmático* de acción física, *el espacio perceptivo* de orientación inmediata, *el espacio existencial* que forma para el hombre

la imagen estable del ambiente que le rodea, *el espacio cognoscitivo* del mundo físico y *el espacio abstracto* de las puras relaciones lógicas. El espacio pragmático integra al hombre con su ambiente "orgánico" natural; el espacio perceptivo es esencial para su identidad como persona, "el espacio existencial le hace pertenecer a una totalidad social y cultural",¹¹ el espacio cognoscitivo significa que es capaz de pensar acerca del espacio, y el espacio lógico, finalmente, ofrece el instrumento para describir los otros. »¹²

El conocimiento del espacio es dinámico, no sé si llamarlo evolutivo, pero sí alterable. El ser humano lo define y al mismo tiempo el ser humano es definido por él. La escultura ha jugado un papel decisivo en este proceso de conocimiento y desde sus inicios se ha encontrado estrechamente vinculada con éste. Sobre todo en su histórica y estrecha relación con la arquitectura y en manifestaciones escultóricas como la escultura minimalista, la instalación, el ambiente, etcétera.

Resulta importante resaltar la formula de Piaget que considera a la adaptación como el equilibrio entre la asimilación y la acomodación. De igual manera subrayo que la conciencia del espacio se encuentra basada en la experiencia del ser humano con cosas.

En directa referencia a la experiencia que tiene el hombre del ambiente que le rodea, se ha comprobado que la "percepción del

¹¹ D Frey: Grundlegung zu einer vergleichenden Kunstwissenschaft, pág. 82.

¹² Christian Norberg- Schulz, " Existencia, Espacio y Arquitectura" pág. 12

espacio" es un proceso complejo en que están involucradas muchas variables. No percibimos simplemente un mundo común a todos nosotros, sino mundos diferentes que son producto de nuestras motivaciones y experiencias anteriores.

Esta experiencia humana se encuentra directamente vinculada a la percepción que el ser humano tiene del tiempo y su interpretación de una estructura temporal. Elemento clave, este último, en el desarrollo de la escultura minimalista, el arte pop y gran parte de la producción artística de los últimos 35 años.

CAPITULO II

Paradigmas Tardomodernos

2.1 Lugares y no-lugares

No-lugares como el lugar de la imagen (razones para la traducción)

La modernidad estuvo plagada de reflexiones sobre el espacio, el tiempo y el sujeto de estas cuatro dimensiones. Las investigaciones en torno al espacio existencial, definido más ampliamente como espacio humano, derivaron obligadamente en las nociones de no-lugar. Es decir, si hasta aquí podemos entender que “un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico”¹³; en otras palabras, un territorio “retórico” que se comparte y se define con todos aquellos cuyos aforismos, vocabulario y tipos de argumentación que componen una “cosmología”, entonces, una persona se encuentra en su hogar justamente cuando comparte su retórica con quienes cohabita. La hipótesis de Marc Augé es que la sobremodernidad es productora de no lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que, contrariamente a la modernidad baudeleriana, no integran los lugares antiguos como “lugares de memoria”. Estos no lugares elaboran sus dinámicas espaciales desde señalizaciones orquestadas alrededor del tránsito, de trayectos, de automatización de las acciones ahí realizadas. “Buenos días” dice la pantalla del cajero automático, “prohibido fumar” dice el letrero de la sala de espera y en general no encontramos en estos no lugares ningún indicio de

¹³ Marc Augé, *de los lugares a los no lugares, en los no lugares. Espacios del anonimato*, Barcelona, Gedisa, 1993, p.83

retóricas compartidas...sí, se disminuye la fricción entre los usuarios, si se agiliza el trámite pero se trata de dinámicas espaciales transestéticas, transparentes, trans-aparentes. Ahí no hay nada que refleje nuestra imagen, por lo tanto no hay identificación, solo tránsito. Permítaseme utilizar como referencias las mismas imágenes de las cuales echa mano Frederick Jameson en su texto “la deconstrucción de la expresión” para señalar una paradoja. No hemos descolgado el cuadro de los zapatos de campesino de Van Gogh para sustituirlo por el de los zapatos de polvo de diamante de Warhol. Es decir, los cambios de paradigmas entre la modernidad y la posmodernidad no establecen categorías puras, ni del espacio, ni del tiempo y mucho menos del sujeto. Por eso la esquizofrenia ha sido denominada la patología de la época. Como si se tratase de una situación fronteriza o una de una transición que ha dejado de desplazarse y se ha quedado quieta.

Y que lejos de tornarse bucólica se vuelve fascinante.

Agreguemos que evidentemente un no lugar existe igual que un lugar: no existe nunca bajo una forma pura; allí los lugares se recomponen, las relaciones se reconstituyen...el lugar y el no lugar son más bien polaridades falsas: el primero no queda nunca completamente borrado y el segundo no se cumple nunca totalmente: son palimpsestos donde se reinscribe sin cesar el juego intrincado de la identidad y de la relación. Pero los no lugares son la medida de la época, medida cuantificable y que se podría tomar adicionando, después de hacer algunas conversiones entre superficie, volumen y distancia, las vías

aéreas, ferroviarias, las autopistas y los habitáculos móviles llamados “medios de transporte” (aviones, trenes, automóviles), los aeropuertos y las estaciones ferroviarias, las estaciones aeroespaciales, las grandes cadenas hoteleras, los parques de recreo, los supermercados, la madeja compleja, en fin, de las redes de cables o sin hilos que movilizan el espacio extraterrestre a los fines de una comunicación tan extraña que a menudo no pone en contacto al individuo más que con otra imagen de sí mismo.¹⁴

Ya revisamos desde la fenomenología de la percepción de Marleu Ponty la distinción que hace entre el espacio geométrico y el espacio existencial

La segunda referencia es a la palabra y al acto de locución: “el espacio sería al lugar lo que se vuelve la palabra cuando es hablada, es decir, cuando está atrapada en la ambigüedad de una ejecución, mudada en un término que implica múltiples convenciones, presentada como el acto de un presente (o de un tiempo) y modificada por las transformaciones debidas a vecindades sucesivas...”¹⁵

Lo que interesa en este caso particular radica en cómo los relatos transforman los lugares en espacios o los espacios en lugares

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ibid.

haciendo una clara distinción entre “hacer” y “ver”. Y que es localizable en el lenguaje de los mapas:

Desde los mapas medievales, que presentan esencialmente el trazado de recorridos y de itinerarios, hasta los mapas más reciente de donde han desaparecido “las descripciones de recorridos” y que presentan, a partir de “elementos de origen dispar”, un **“estado” del saber geográfico**.¹⁶

Entonces, hemos señalado hasta aquí la posibilidad de los recorridos tanto en un lugar como en un no lugar, los discursos que allí se sostienen y el lenguaje que lo caracteriza o que es empleado para organizarlo. Y también queda claro que el lugar debe ser puesto en práctica o ser animado digamos por su usuario o habitante y que dicha práctica esta sujeta a todos los factores que entran en juego: sociopolíticos, culturales, económicos, psicológicos, etcétera.

En este trabajo de investigación se han asumido estos principios al momento de realizar los registros y esquemas que rigieron el trabajo escultórico. En el capítulo III ejemplifiqué pormenorizadamente de éste ejercicio.

¹⁶ Ibid

2.2 El Minimalismo y la redefinición de la escultura en términos de lugar

Este movimiento abrió un campo extenso en las artes plásticas, no sólo de la escultura, pero sí desde ella. Esta apertura o extensión derivó de planteamientos desde la raíz de la escultura moderna cuestionando tanto su convención formalista, su espacialidad temporal como la percepción del espectador frente a la obra. De este modo la escultura se desplazó hacia diversos esquemas de espacio y tiempo, expandiéndose extensamente como lo plantea Rosalind Krauss dando lugar a manifestaciones como el land art, los earthworks, la construcción de emplazamientos, los emplazamientos marcados o señalizaciones, o la intervención de espacios específicos.

(...)El Minimalismo rompe con el espacio trascendental del arte más moderno (si no con el espacio inmanente del *readymade* dadaísta o el relieve constructivista). El Minimalismo no sólo rechaza la base antropomórfica de la mayoría de la escultura tradicional (aún residual en los gestos de la obra abstracto-expresionista), sino también la desubicación de la mayoría de la escultura abstracta. En una palabra, con el Minimalismo la escultura deja de estar apartada, sobre un pedestal o como arte puro, sino que se recoloca entre los objetos y se redefine en términos de lugar”¹⁷

¹⁷ Hal Foster, *el retorno de lo real*, Akal, España, 2001, p. 42.

En primer lugar, el Minimalismo cuestiona las convenciones formales de la escultura moderna “en una voluntad de conseguir un máximo orden con los mínimos elementos significativos”¹⁸, a lo que Donald Judd bautizaría como *Objetos específicos*, en un acercamiento hacia desposeer a la escultura de “toda organización interna de signos y formas”¹⁹ o bien, de referencias representativas. Al decir de Frank Stella: “lo que se ve es lo que se ve”²⁰ como si en este reordenamiento existiera una exención de toda representación o metáfora. El intento fue establecer un acercamiento del espectador a la obra en directa relación con el entorno, casi en un análisis formal y estructural del lugar que se eximiera del antiguo orden simbólico. Sin embargo, el Minimalismo si proponía un cierto ilusionismo y alguna alusión antropomórfica.

(...) Rosalind Krauss propone una analogía ulterior entre el ilusionismo y la intencionalidad. Para que una intención se convierta en una idea, sostiene, debe postularse un espacio ilusionista de la conciencia, y este espacio es idealista. De este modo evitar lo relacional o lo ilusionista, como trataba de hacer el Minimalismo mediante su insistencia en ordenamientos no jerárquicos y lecturas literales, es en un principio evitar también los correlatos estéticos de este idealismo ideológico.²¹

¹⁸ Anna María Guasch, *El arte último del siglo XX. Del posmodernismo a lo multicultural*, Alianza Forma, Madrid, 2002. p. 27.

¹⁹ Ibid. Pág. 27.

²⁰ Frank Stella en Galcer, *Questions to Stella and Judd*, citado por Hal Foster en *El retorno de lo real*, p. 40.

²¹ Hal Foster, op. Cit., p. 46

Sin embargo, el Minimalismo en su preocupación por la percepción del espectador abre una nueva preocupación por el sujeto.

(...) sí anuncia un nuevo interés por el cuerpo, no en la forma de una imagen antropomórfica o sugiriendo un espacio ilusionista de la conciencia, sino más bien en la *presencia* de sus objetos, unitarios y simétricos como a menudo lo son, lo mismo que las personas.²²

El Minimalismo transforma el uso del espacio museográfico convencional de la escultura en una redefinición del mismo, esto quiere decir que las obras eran pensadas y realizadas a partir y en función de un espacio particular, confiriéndoles un carácter irrepetible, como una experiencia única, posteriormente convertidas en ambientes minimalistas. “En tal sentido se puede considerar que estas situaciones ambientales fueron las primeras experiencias del arte del *environment* .”²³

También, las obras minimalistas como *Morir* de Tony Smith en 1962, o en 1977 la obra *Secante* de Carl André que fueron creadas a partir de un lugar específico y fuera de la galería o museo, dieron pie a una nueva orientación a la recepción de la escultura. Aquí el Minimalismo instaura su mayor desafío con relación al lugar y por consecuencia, altera la percepción del espectador frente a la obra; misma que se define con respecto al lugar y viceversa.

²² Ibidem, p. 47

²³ Anna María Guasch, Op. Cit.,p.29.

“Así el Minimalismo complica la pureza de la concepción con la contingencia de la percepción, del cuerpo en un espacio y un tiempo particulares”²⁴ En 1966 Judd plantea que el Minimalismo no se basaba en sistemas contruidos a priori. Sino, que deja el pedestal redefiniéndose en términos de lugar; un lugar específico.

En esta transformación el espectador, negado el seguro espacio soberano del arte formal, es devuelto al aquí y ahora; y en vez de a escudriñar la superficie a fin de establecer un mapa topográfico de las propiedades de su medio, a lo que se ve impelido es a explorar las consecuencias preceptuales de una intervención particular en un lugar dado. Esta es la reorientación fundamental que el Minimalismo inaugura.²⁵

De esto, podemos considerar que el Minimalismo de algún modo u otro inaugura la reflexión sobre la intencionalidad de la obra y su recepción. No acentuando la dimensión llamémosla *literaria* de la obra, sino mas bien, el entablar una relación espacial y temporal del elemento escultórico con su contexto. Esta lógica se aleja de del objeto escultórico aislado sobre su base y principalmente nómada, y lo acerca a la directa relación con su medio y entorno.

²⁴ Hal Foster, op. Cit., p. 44.

²⁵ Ibidem, p. 42.

Estas lógicas nos obligan a reorganizar o de-construir aspectos que organizaron a todas las vanguardias históricas.

Este reordenamiento o rearmado éstas visiones se ve atravesado por la teoría del texto y la muerte del *autor* como lo llamó Roland Barthes donde el *lector* opera como co-accionador de la producción Hal Foster diría “que es al mismo tiempo un nacimiento del espectador”²⁶

Cabe señalar que este nacimiento del espectador-lector fue considerado en un principio como “históricamente inocente”²⁷ y “sexualmente indiferente”²⁸ el Minimalismo fue duramente criticado especialmente por los grupos feministas norteamericanos, inaugurando así una nueva era de desarrollo horizontal en las artes. Donde los discursos que solían alojarse en la periferia del main-stream fueron acogidos en el ámbito más privilegiado del mundo del arte, en ese entonces, es decir la escultura.

2.3 La desaparición del origen y del sujeto

Modelos de la simulación

Si asumimos que el espectador implica sus filiaciones y por lo tanto sus perspectivas, podemos comprender la complejidad del suceso del texto cultural. Desde ahí, podemos entender con mayor amplitud el problema del Parallax que como ya mencioné en la introducción se refiere al aparente movimiento de un objeto producido por el real

²⁶ Hal Foster, op. Cit, p. 51.

²⁷ Ibidem, p. 62

²⁸ Ibidem, p. 62

movimiento del observador. No sólo en un sentido visual sino también cultural.

El productor escultórico contemporáneo no puede considerarse como un espectador pasivo del entorno y mucho menos inocente, ni asexuado. De aquí deriva el primer rompimiento con las nociones estáticas de las cartografías modernas.

La ya mencionada crisis de la representación se deriva de la crisis del signo, que a su vez proviene de entender desde Einstein que *todo es relativo*, ergo, la idea de un origen como ya se planteó en el inciso anterior queda desdibujada, es decir:

Si la representación se basa en una noción de lo real y su imagen mimética, donde lo real es el referente del signo representado, entonces el problema platónico de la copia de la copia nos deja en vez de un original, un modelo.

Ya no es el sujeto el que representa al mundo, es el objeto el que refracta al sujeto y sutilmente...le impone su presencia, su forma aleatoria...

Ya no es un objeto estético, es un objeto transestético. Despojado por la técnica de toda ilusión, despojado de su origen, ya que es producido a partir de modelos, despojado de su sentido y de su valor... se convierte en cierto modo en un objeto puro, que vuelve a encontrar quizá algo de la inmediatez, de la fuerza, de esas formas anteriores a la estética, las formas de antes de la estetización general de nuestra cultura.²⁹

²⁹ Jean Baudrillard *la ilusión y la desilusión estéticas*. Monte Ávila, Caracas, 1998 pp 24

Si ha podido parecernos la mas bella alegoría de la simulación aquella fábula de Borges en que los cartógrafos del imperio trazan un mapa tan detallado que llega a recubrir con toda exactitud el territorio (aunque el ocaso del imperio contempla el paulatino desgarramiento de este mapa que acaba convertido en una ruina despedazada cuyos jirones se esparcen por los desiertos –belleza metafísica la de esta abstracción arruinada, donde fe del orgullo característico del imperio y a la vez pudriéndose como una carroña, regresando al polvo de la tierra, pues no es raro que las imitaciones lleguen con el tiempo a confundirse con el original) pero ésta es una fábula caduca para nosotros y no guarda más que el encanto discreto de los simulacros de segundo orden.

Hoy en día, la abstracción ya no es la del mapa, la del doble, la del espejo o la del concepto. La simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, **sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad**: Lo hiperreal. El territorio ya no precede al mapa ni le sobrevive. En adelante será el mapa el que preceda al territorio –precesión de los simulacros- y el que lo engendre, y si fuera preciso retomar la fábula, hoy serían los girones del territorio lo que se pudrirían lentamente sobre la superficie del mapa. Son los vestigios de lo real, no los del mapa, los que todavía subsisten esparcidos por unos desiertos que ya no son los del imperio, sino nuestro desierto. El propio desierto de lo real.

(Como olvidar a Morpheus en la mítica cinta *the matrix* citando a Baudrillard con esta última frase).

De hecho, incluso invertida, la metáfora es inutilizable. Lo único que quizá subsiste es el concepto de Imperio, pues los actuales simulacros, con el mismo imperialismo de aquellos cartógrafos, intentan hacer coincidir lo real, todo lo real, con sus modelos de simulación. Pero no se trata ya ni de mapa ni de territorio. Ha cambiado algo más: se esfumó la diferencia soberana entre uno y otro que producía el encanto de la abstracción. Es la diferencia la que produce simultáneamente la poesía del mapa y el embrujo del territorio, la magia del concepto y el hechizo de lo real. El aspecto imaginario de la representación –que culmina y a la vez se hunde en el proyecto descabellado de los cartógrafos- de un mapa y un territorio idealmente superpuestos, es barrido por la simulación – cuya operación es nuclear y genética, en modo alguno especular y discursiva. La metafísica entera desaparece. No más espejo del ser y de las apariencias, de lo real y de su concepto. No más coincidencia imaginaria; la verdadera dimensión de la simulación es la miniaturización genética. Lo real es producido a partir de células miniaturizadas, de matrices y de memorias, de modelos de encargo- y *a partir de ahí puede ser reproducido un número indefinido de veces*. No posee entidad racional al no ponerse a prueba en proceso alguno, ideal o negativo. Ya no es más que algo operativo que ni siquiera es real puesto que nada imaginario lo envuelve. Es hiperreal, el

producto de una síntesis irradiante de modelos combinatorios en un hiperespacio sin atmósfera.³⁰

Vaya, una maqueta es un *modelo a escala* el puro enunciado encierra la paradoja de esta investigación. Por los incisos anteriores se deduce que un modelo no es sino un relato y la escala está sujeta a apriorísticas nociones del entero es decir 1:100 o 1:200 implica que existe una medida base. Donald Judd pensaba que 1.80 mts era la medida base del ser humano y obviamente y como ya señalamos las *chaparritas cuerpo de uva* le refutaron tal afirmación.

Los modelos producidos al interior de esta investigación no son modelos escalables sino reproducibles en su propia escala.

Encontré que ésta miniaturización genética a la que se refiere Baudrillard no es lo mismo que la “voluntad de conseguir un máximo orden con los mínimos elementos significativos”³¹ no se trata de un proceso de abstracción sintética más familiar a los procesos plásticos modernos.

¿Qué permanece entonces? Si no, la metafísica, si la física mas inmediata: la textura, el peso, el relieve, el contraste, el color, el objeto, el simulacro del objeto escultórico.

³⁰ Jean Baudrillard, *La precesión de los simulacros en Cultura y simulacros*, Barcelona, Kairós, 1993, p 9-11.

³¹ Anna María Guasch, *El arte último del siglo XX. Del posmodernismo a lo multicultural*, Alianza Forma, Madrid, 2002. p. 27.

Capítulo III

La traducción material de las obras escaladas

La necesidad de traducción (reemplazo material)

A continuación he señalado de dónde y cómo se conforman los signos que son utilizados en esta producción y sus relaciones materiales.



Raul Ruiz
"La Barca"
Madera, fierro, vidrio
y mercurio
Mixta
3 x 41 x 4 cm
2003

Compuerta
principal de la
presa
Tequisquiapan,
Tequisquiapan,
Orn



Aquí ilustro de qué manera se traducen los elementos encontrados en un lugar dado y como se traduce en la escultura y para ello he puesto como ejemplo la pieza titulada "La Barca" que corresponde a la imagen izquierda. En esta pieza he decidido traducir una serie de valores del agua encontrada en el lugar específico desde el que parto "La presa de Tequisquiapan". El agua, posee características que encontrada en una gran cantidad se comportan o manifiestan de manera diferente que en una cantidad pequeña estas variaciones se notan en su peso, elasticidad y capacidad de reflexión de la luz. Estas variaciones al momento de la traducción de formato, me obligan a buscar en la pequeña escala estas características en

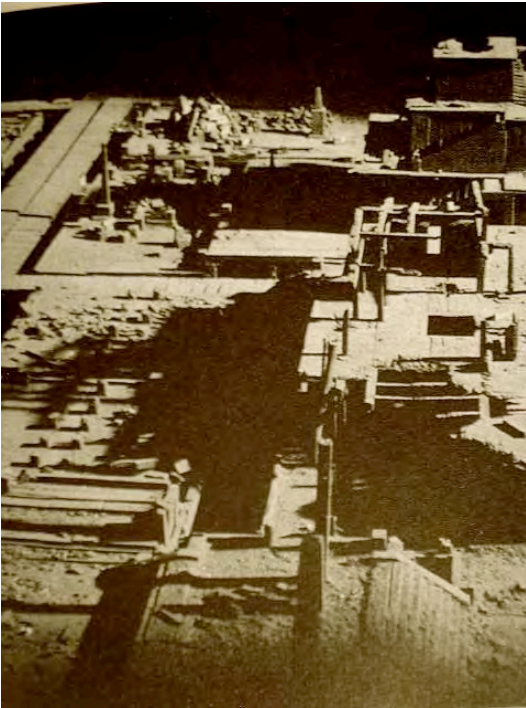
otro material, el mercurio. En sustitución del agua, pero manifestando de manera concreta las características que ella posee en una gran escala, ahora en el pequeño formato de la obra. Esta traducción es precisamente una convención que rige la lógica interna de la pieza-obra.

3.1 La Maqueta

Debido a esto, no se trata tan sólo de una representación mimética de un lugar específico, por eso hecho mano del término *maqueta*. No en un estricto sentido arquitectónico, aunque con ciertas similitudes. En la maqueta arquitectónica, aún cuando la representación es mimética, el observador debe hacer un ejercicio de traducción de escala echando mano de una muy peculiar habilidad humana *la imaginación*. ¿porqué?, los materiales en la maqueta regularmente no son los mismos a ser utilizados en la construcción final, la maqueta carece de un lugar específico, es decir es nómada, aun cuando el lugar al que hace referencia no lo sea, el tránsito del espectador por la maqueta es puramente óptico, mientras que el lugar construido puede ser literalmente transitado. así, que ontológicamente la maqueta escapa a su referente. Sin embargo comparte su estructura y elementos que se reconocen en ambos. Cabe reiterar que echo mano de este término “maqueta” como herencia de mi tradición posmoderna (aunque suene paradójico) cuya estética se

alejó del marco puramente espacial y puso “el acento en la temporalidad de la percepción”³²

A continuación pongo algunos ejemplos de maquetas elaboradas por escultores inscritos en la neo-vanguardia artística de finales del siglo XX.



Anne & Patrick Poirer
“Hall of Black
architecture”
Carbón
33 x 16.5 x 19 “

³² Foster, Hal, “El retorno de lo real”, Ed. Akal, s.a., Madrid, 2001, pg.46.



Robert Smithson

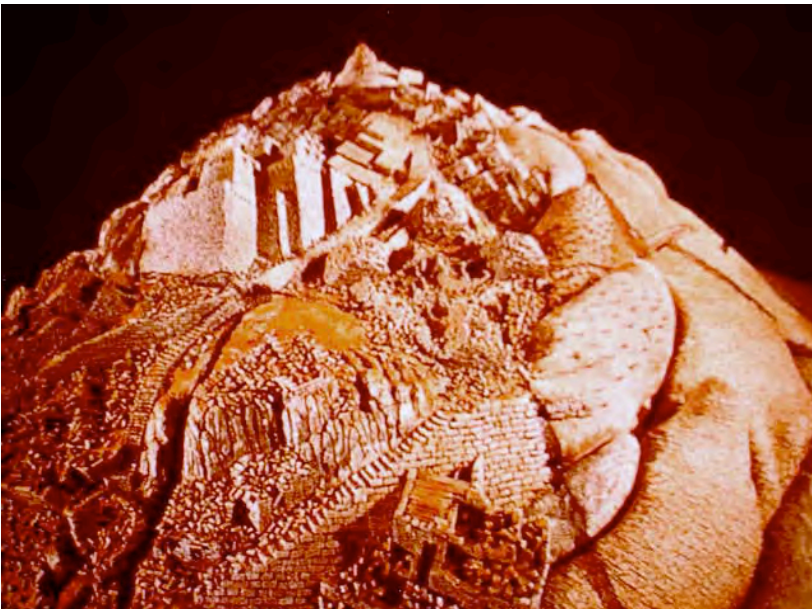
“Cuadro de
espejo” cerrado
Sal mineral ,
espejo y vidrio
1969



Bodys Isek Kingeles
“Kimbele Ihunga
(detalles)”
medios mixtos
130 x 183 x 300
cm
1993-94

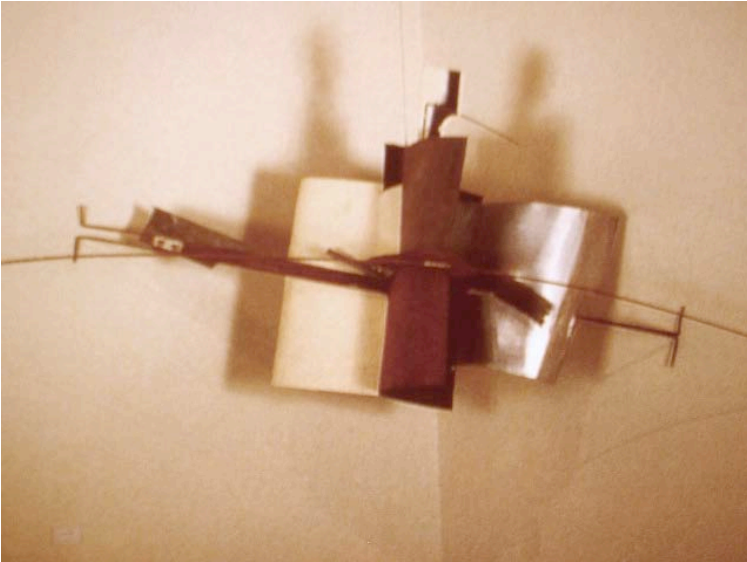


Bodys Isek Kingeles
"Ville Fantome"
Papel, plástico y
cartón
120 x 570 x 240
cm
1998-99



Charles Simonds
"Age"
Barro, Madera y Plástico
9" de alto
1982-83

y uno más, fundamental para el caso, constructivista ruso, proveniente de las vanguardias del Siglo XX



Vladimir Tatlin
"Relieve de esquina complejo"
Hierro, Aluminio, Zinc
73 x 152 x 76 cm.
1915

Por todo lo anterior, se puede entender porqué cada decisión de traducción material y de formato tomada, afecta la convención, su lectura, y el marco con que sobre él se reflexiona, por ello cada pieza presenta retos de análisis y explicativos particulares, de manera que acercarme a una sistematización de este ejercicio escultórico e intelectual ha sido el reto final del presente trabajo.

3.2 El espacio y el lugar recreados registro fotográfico

A continuación indico los procesos por los que las piezas han pasado, señalando dónde y cómo funcionan los preceptos que hasta aquí he desarrollado.

Algunas de estas piezas provienen de un lugar específico, otras de elementos que dotan de personalidad a dichos lugares y otras mas de elementos provenientes de dos o más lugares. En cada caso he hecho las anotaciones pertinentes.

Ilustro estos procesos desde uno de estos “lugares específicos” y señalo los pasos que hubo que dar para hacerme de este registro fotográfico, en donde el recorrido y su relato resultan de vital importancia en la configuración de los modelos.

Comenzaré por un lugar llamado “La Peña de Bernal” situada en el municipio de Bernal en el estado de Querétaro. En este lugar se realizó, en los meses de Agosto y Septiembre de 2003, el registro fotográfico iniciando por la carretera que se dirige de Ezequiel Montes al pueblo de Bernal.

(fotografías No. 1, 2, 3, 4, 5, 6 y 7)



1



2



3



4



5



6

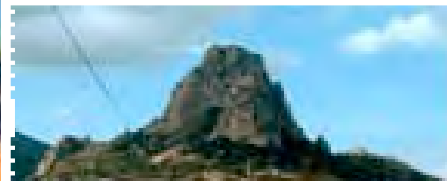


7

Continuando por registrar la parte sur de la Peña desde las calles del pueblo de Bernal (fotografías No. 8, 9, 10, 11, 12 y 13)



8



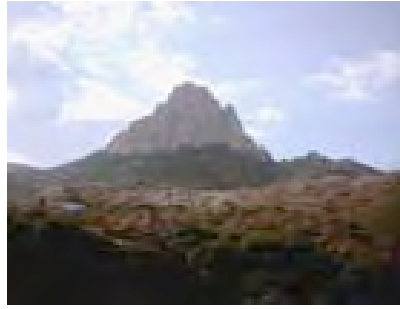
9



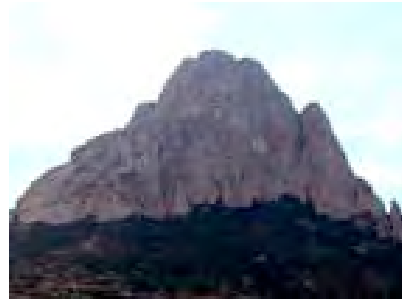
10



11



12



13

Tomamos la carretera que se dirige a la Sierra Gorda y que rodea por la parte oriente y nororiente a la peña y desde ahí se tomaron las (fotografías No. 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20 y 21)



14



15



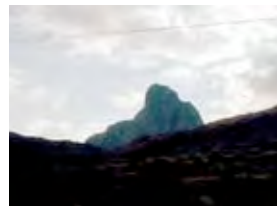
16



17



18



19



20



21



21

En la comunidad denominada “La Calera” continuamos la marcha a caballo para cubrir las caras norte y noroeste de la Peña. (fotografías No. 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38 y 39)



23



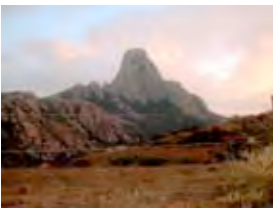
24



25



26



27



28



29



30



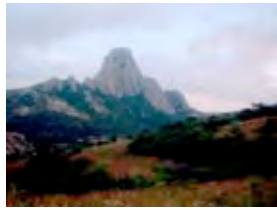
31



32



33



34



35



36



37



38



39

Cada situación desde donde se registra el lugar, es decir, cada perspectiva arroja información particular, que únicamente al ser completada por las demás perspectivas, puede representar ampliamente el lugar específico. Lo mismo sucede con la obra escultórica. En la actualidad y desde el paradigma del ready-made, la seriación es indispensable en la comprensión de las piezas de un escultor.

En una segunda visita al lugar, se recogieron testimonios e historias del lugar. Dichos testimonios fueron registrados en notas sobre las narraciones y descripciones de elementos que la gente del lugar distingue en la peña. Ahora menciono sólo algunos:

- Para la gente que practica vuelos en globos aerostáticos en el área y para los pilotos de aviones que sobrevuelan la región, la peña es conocida como “La Muela del Diablo” mas adelante en las fotografías de la maqueta preliminar, se distinguirá la razón de este sobrenombre.

- Para la gente que habita el pueblo de Bernal, la peña esta plagada de leyendas y de seres que la habitan. En la cara sur de la Peña, se pueden distinguir algunos de estos. Por ejemplo el elefante que se encuentra acostado en la punta superior de la peña, o el perfil de un apache viendo al cielo que se conforma por toda la silueta de la peña, también hay una bruja, un fantasma, una mano, un conejo, e incluso el personaje animado Pedro Picapiedra.
- Durante el solsticio de primavera, la gente de la región se reúne una noche antes a pernoctar y esperar, al amanecer, los primeros rayos del sol de primavera. Existen fotografías de ovnis sobrevolando la peña y en general es considerada un lugar de poder y energía.

Lo cierto, es que la Peña de Bernal domina una vasta extensión del paisaje circunvecino dotándolo de un carácter y personalidad muy particular, no sólo por su altura, sino desde un muy particular punto de vista, por su estructura.

El siguiente paso fue digitalizar las imágenes de manera que puedan ser impresas en formatos de un metro por ochenta centímetros y que al mismo tiempo puedan ser utilizadas en el ordenador para su difusión en medios impresos e informes, esto implica organizar la información digital en varias copias de diversos tamaños y en diferentes genealogías, después se seleccionan y

discriminan elementos encontrados en el lugar y sobre los seleccionados, se desarrolla la maqueta escultórica. Con este fin, se elaboró una maqueta a escala de la peña, trabajo que me obligó a hacer la segunda traducción de convención de representación. La primera fue la fotografía y ahora de ellas extraje la información para generar el volumen en la maqueta.

(fotografías No. 40, 41, 42, 43 ,44)



40



41



42



43



44

Dentro de la estructura de la Peña, identifiqué cuatro vértices principales que se encuentran en los extremos suroeste, sureste, noroeste y noreste de la Peña, estos vértices forman una “X” y se proyectan hacia arriba más o menos en el mismo ángulo en que se proyecta hacia los otros dos adyacentes, formando algo parecido a una pirámide. Sin embargo, las líneas proyectadas de los cuatro vértices de la base a la parte superior de la peña no rematan en un

vértice común, sino en una serie de tres cumbres que se encuentran alineadas en relación al vértice suroeste y noreste en un ángulo de aprox. diez grados respecto a estos últimos vértices. (figura No. 2) Esto produce una especie de vórtice que gira en sentido derecho y ascendente, lo cual se puede percibir en la dirección de las paredes de la peña, desde la parte superior de la peña esto se puede percibir como un giro en el sentido de las manecillas del reloj. Esto genera tres relaciones principales, la "X" puede ser traducida como un cuadrado (Figura No. 1), la forma piramidal como un triangulo y finalmente el giro de la parte superior, se puede reproducir como un círculo. (figura No.2) Estas tres formas encuentran perfecta relación en un solo lugar. A continuación ilustraré de manera general, los esquemas que he desarrollado a partir de lo anterior.

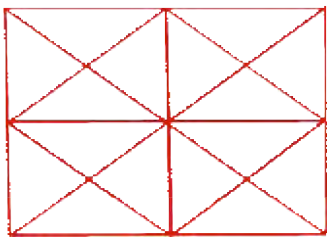


Fig. 1

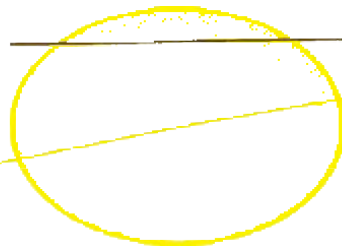


Fig. 2

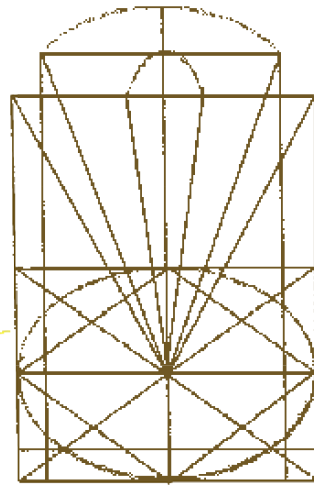


Fig. 3

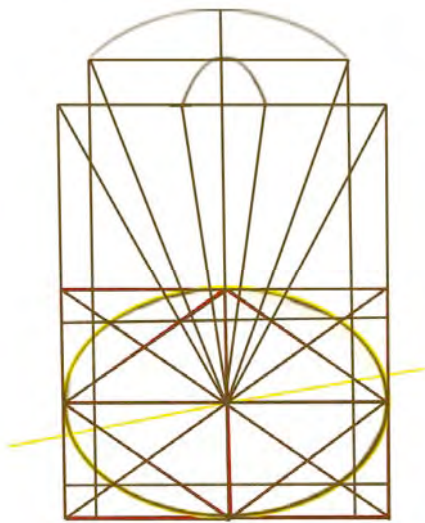


Fig. 4

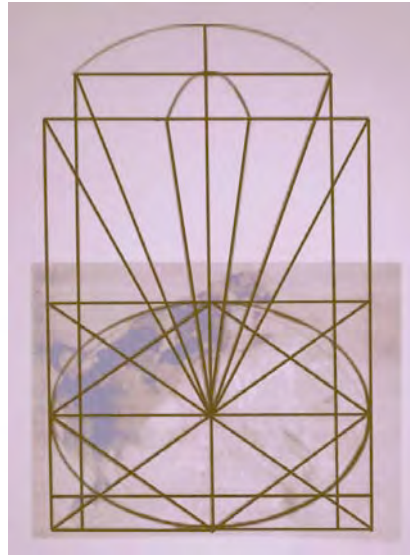


Fig. 5

Existe una cuarta parte de este esquema que corresponde a una especie de proyección isométrica, digo especie, pues utilizo la misma lógica de desdoblamiento de planos, donde los puntos de un plano son proyectados sobre otro plano, aún cuando la distancia entre estos cambia. Al hacer esto, sintetizo las tres figuras principales de la estructura anterior en una sola. (Fig. 6) esto no es más que una especie de síntesis de todo el trayecto.

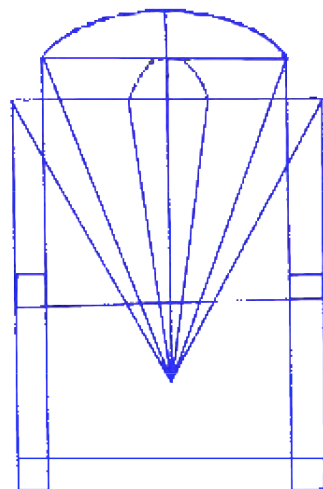


Fig. 6

3.2 Ruptura con el origen-creación del modelo.

Este paso final en la esquematización da pie a las estructuras de las esculturas, y corresponde tan sólo, y reitero, a una posición en la percepción del objeto por parte del espectador y mía. Esto se ilustra en la fotografía de uno de los trabajos finales. (Fotografía No. 45) Las razones por las cuales hago esto, o sea ceñirme a un sólo punto de vista (parallax), se entiende desde los modelos de la simulación.



Cada lugar y el punto desde donde se percibe y se registra, genera nuevos esquemas, sin embargo en el caso de esta investigación, y debido a que los lugares investigados se encuentran en un territorio bien delimitado incluso políticamente, he decidido, siendo consecuente con el concepto de “tiempo diferido” (con esto me

refiero a las estrategias museísticas inauguradas por las neo-vanguardias) enlazar elementos de los esquemas entre sí.

Una vez definido el esquema a regir, se transcribe la información en bocetos que se desarrollan en diversos formatos y técnicas, en general, lo define el lugar donde se encuentre el escultor y de las herramientas que tenga a mano. La mayoría de los bocetos que aquí presento, han sido elaborados con grafito sobre papel de algodón y después digitalizado para poder difundirlos y utilizarlos como referentes del ámbito externo de la pieza. Como lo he señalado, estas esculturas requieren de que esta información sea expuesta junto a las piezas, para que el espectador complete la producción.

Las siguientes siete imágenes son dibujos hecho a partir y en relación a los esquemas anteriores.



Boceto para
Venas
Grafito, tinta y
sanguina s/papel
35.5 x 27.9 cm
2003



S/T
Grafito y tinta
s/papel
35.5 x 27.9 cm
2003



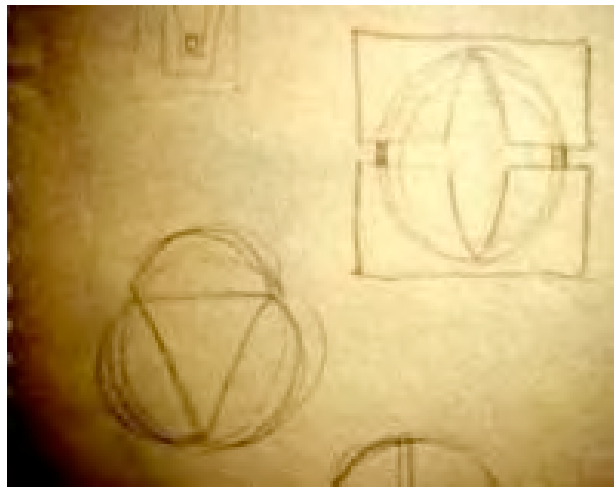
S/T
Grafito y tinta
s/papel
35.5 x 27.9 cm



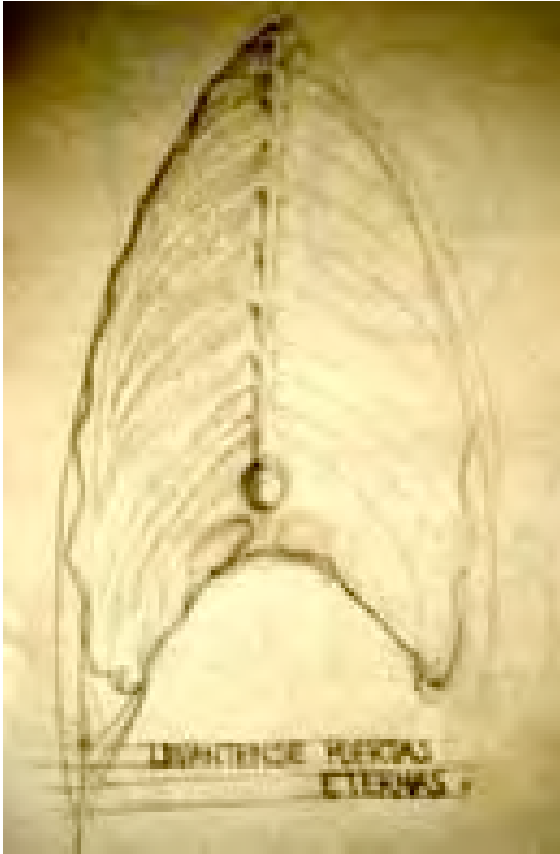
S/T
Grafito y tinta
s/papel
35.5 x 27.9 cm
2003



S/T
Grafito y tinta
s/papel
35.5 x 27.9 cm
2003



S/T
Grafito y tinta
s/papel
35.5 x 27.9 cm
2003



Columna
Grafito y tinta
s/papel
35.5 x 27.9 cm
2003

Los bocetos ahora se enfrentan a la necesidad de ser traducidos tridimensionalmente. A continuación ilustraré el resultado de esta traducción en una pieza. Cabe reiterar que otros elementos de este mismo proceso han sido utilizados en otras piezas, así como otros elementos de otros procesos han sido utilizado en esta pieza.

“Venas”
Piedra Caliza y Madera
(Ácana)
Talla
26 x 9 x 5.5 cm
2003



Hasta aquí, el proceso del trabajo de investigación práctico de la presente tesis se ha ilustrado con un ejemplo: el del desarrollo de la Peña de Bernal hasta la maqueta denominada “Venas”

3.2.1 La fotografía como ficción

A continuación he expuesto de manera muy general el material fotográfico que ha sido empleado en las piezas que he ilustrado al final de éste capítulo, dando por entendido que la manera en que es utilizado se ha descrito en el ejemplo anterior. Partamos de que “la mirada fotográfica no sondea ni analiza una –realidad-, se posa –literalmente- sobre la superficie de las cosas e ilustra su aparición en forma de fragmentos, por un lapso de tiempo muy breve(...)”³³ y más aún de que “la imagen fotográfica no es una representación, es una ficción”³⁴. Por lo cual, en estos supuestos registros fotográficos más bien se intuye de antemano la intención estructural del aparato retórico vinculada a la experiencia del espacio.

3.3 Lugares

Plantío de Magueyes
Carretera Querétaro-
México
Fotografía



³³ Jean Baudrillard, “la fotografía o la escritura de la luz”, en *el intercambio imposible*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 142.

³⁴ *ibid*



Compuerta principal
Presa
Tequisquiapan
Tequisquiapa, Qro.
Fotografía
2003





Cortina Presa
Tequisquiapan
Tequisquiapan, Qro
Fotografía
2003



Cortina Presa
Tequisquiapan
Tequisquiapan, Qro
Fotografía
2003





Vivero de Cactaceas
Cadereyta, Qro.
Fotografía
2003





Pacas de trigo
Carretera Jalpan,/
Xilitla
Estado de Qro.
fotografía
2003



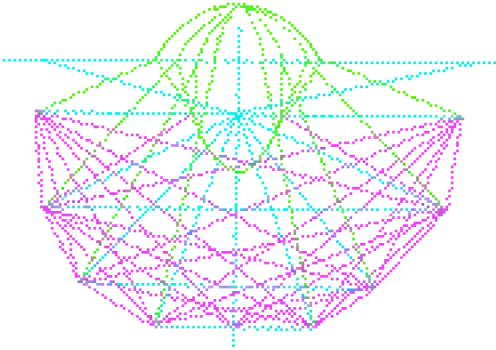
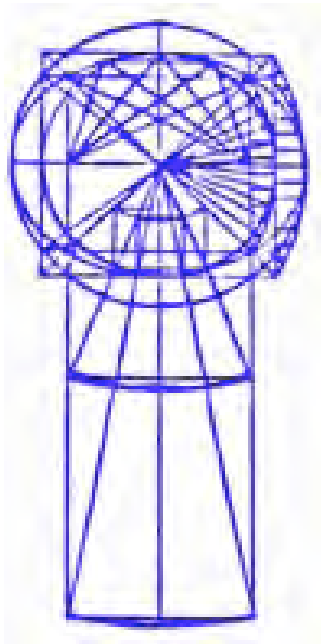
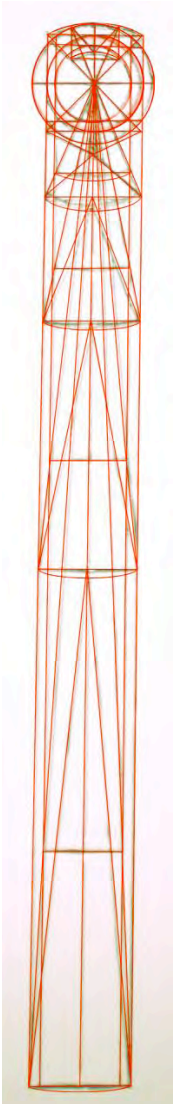
Jagüei en el municipio de Colón, Estado de Qro.
Fotografía 2003



3.4 Esquemas

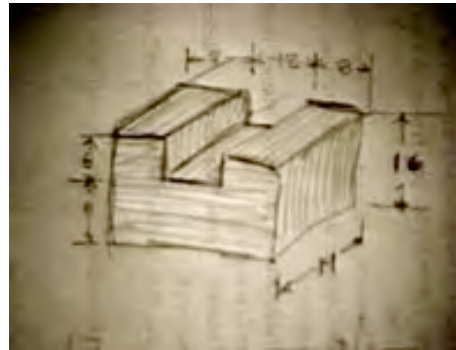
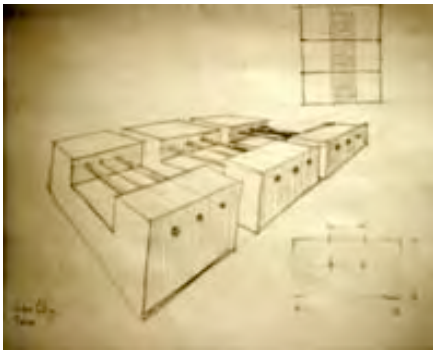
Estos esquemas son cartografías que de algún modo u otro privilegian el “estado” de conocimiento de los lugares y resultan ser una especie de síntesis de esquemas del espacio donde, los puntos de vista, los trayectos y en general las producciones especializadas de la imaginación que entran en juego quedan registradas o mejor dicho, son creadas como cartografías.





3.5 Bocetos

¿Que permanece? Hasta aquí podemos decir que las relaciones formales, las longitudes, la dinámica de las formas y en general una especie de tejido cuyos puntos o nódulos sustentan la construcción que después se realizó.



Boceto para "tres"
Grafito y tinta
s/papel
35.5 x 27.9 cm
2003



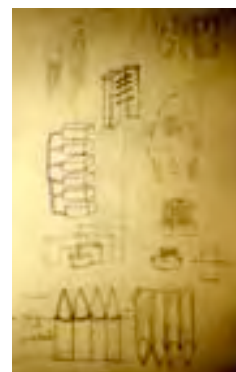
S/T
Grafito y tinta
s/papel
35.5 x 27.9 cm
2003

“Bocetos para Hierba en el Asfalto”
Grafito y tinta s/papel
35.5 x 27.9 cm
2003



“Bocetos para Laberinto”
Grafito s/papel
35.5 x 27.9 cm
2003

“S/T”
Grafito y tinta s/papel
35.5 x 27.9 cm
2003



3.6 Las obras



“Origen”
Piedra Caliza y Fierro
Forja y Cantería
51 x 9 cm.
2003



“S/T”
Piedra Caliza y Fierro
Herrería y Cantería
60 x 10 x 26 cm.
2003

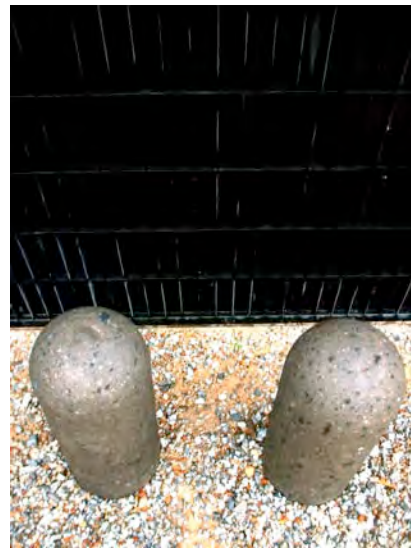


“Órganos”
Piedras Calizas
Cantería
2.70 x 1.51 x 1 m.
2003



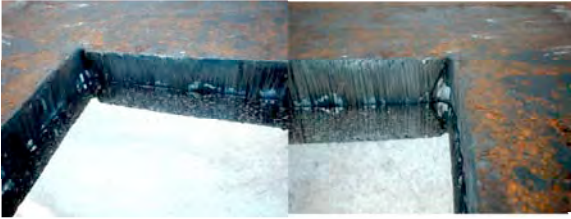
“la puerta del cielo”
cantera y arcilla
Cantería e intervención
2 x 1 m.
2004

“fantasmas”
cantera
talla y torno
80 x 50 cm
2004





"tres puntas"
cantera y fierro
talla y torno
70 x 20 x 20 cm c/u
2004



“Reflejo del hombre”
Fierro y Mercurio
Forja y Oxicorte
4 x 60 x 40 cm.
2003



“Poza”
Fierro y Mercurio
Forja y Oxicorte
4 x 60 x 40 cm.



“Laberinto”
Fierro
Herrería
40 x 32 x 80 cm.
2004



“La Barca”
Madera, Fierro,
Vidrio y Mercurio
Mixta
3 x 41 x 4 cm.
2003



“Esferas”
Madera
Carpintería
30 cm diámetro C/U
2004



Conclusiones

Queda claro que esta intrincada investigación contempla dos paradigmas que por definición son opuestos. Es decir, los elementos involucrados en la escultura de *sitio específico* (que se plantea más bien como una serie de redes) y aquellos dispuestos por la representación escultórica, como *profundos* (que se conforma por esquemas volumétricos y espaciales). Y que como ya han mencionado los estudiosos se trata de una especie de esquizofrenia tardo-moderna.

También resulta claro, como he mencionado antes, que el hecho de contar con la obra de Warhol, no nos ha llevado a descolgar a Van Gogh de los museos.

Por lo tanto, no queda mas remedio que imbuirnos en esta doble realidad contemporánea tratando de sistematizar su estudio.

Hasta aquí, la investigación ha servido para vislumbrar las problemáticas centrales de dicho propósito.

Creo que al iniciar esta investigación y proviniendo del ejercicio escultórico en el espacio público supuse que existía algo como el *genus loci* o esencia de un lugar y que podía ser *atrapado* o sintetizado en una maqueta; Cuando que en realidad lo que sucede es que uno da un salto entre nociones espaciales y retóricas constructivas.

Como menciono en la introducción resolver desde la crisis del signo sin volver a fundamentalismos simbólicos y sin diluir el sentido de una pieza ha sido el propósito. Y como he ilustrado, ha sido un camino donde se gira entre un paradigma y otro en momentos específicos de la producción.

Podemos hablar de metodología y de maneras de pensar la escultura alternadamente.

Los años noventa presentaron un escenario donde la abyección planteaba una desorganización del sujeto y más aún desde el cuerpo. Hoy hay que dar pasos hacia un antes y hacia un después desde la reorganización de los signos escultóricos, ya que la neo-vanguardia ha aprendido a rescatar del pasado y conciliar con el presente en dinámicas apropiacionistas que las vanguardias no conocieron.

La gran ventaja es, que junto con algunos proyectos de la modernidad, nociones como la innovación van perdiendo fuerza y las posibilidades se amplían exponencialmente.

Aunque, que exista un proceso cognoscitivo que contemple a la esquizofrenia tardo-moderna como su eje de operación fundamental, tal vez si sea innovador.

Pero más allá de las infinitas posibilidades de la intertextualidad, lo que si compete a esta investigación es que el no-lugar es el ámbito

de las imágenes y al ser la maqueta, la imágenes de un lugar, la correspondencia entre el uno y la otra se constriñe al ámbito de las palabras, de la retórica y desde ahí al del material y sus traducciones.

Bibliografía

- AUGÉ**, Marc, *de los lugares a los no lugares, en los no lugares. Espacios del anonimato*, Barcelona, Gedisa, 1993.
- BAUDRILLARD**, Jean *la ilusión y la desilusión estéticas*. Monte Ávila, Caracas, 1998.
- BAUDRILLARD**, Jean *La preseción de los simulacros en Cultura y simulacros*, Barcelona, Kairós.
- BAUDRILLARD**, Jean, *el intercambio imposible.*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 142.
- BACHELARD**, Gaston, *The poetics of Space*, Trad. M. Jolas, The Orion press, Nueva York, 1964.
- BEUCHOT**, Mauricio, *Tratado de hermenéutica analógica*, UNAM, 1997.
- BRUNEAU**, Torelli, Barral, *Sculpture from antiquity to the present day*, 2ª edición, Ed. Taschen, España, 1996.
- CARANDENTE**, Giovanni, *Eduardo Chillida*, Ediciones Polígrafa, CHING, Grancis D.K., *Manual de dibujo arquitectónico*, Ed. Gili, Barcelona, 1991.
- FOSTER**, Hal, *The Anti-aesthetic: Essay on Posmodern Culture*, Tr. Jordi Fibla, Ed. Cairos, Barcelona, 1998.
- FOSTER**, Hal, *El retorno de lo real*, Ed. Akal, Madrid, 2001. España, 1999.
- GUASCH**, Anna María, *El arte último del siglo XX. Del posmodernismo a lo multicultural*, Alianza Forma, Madrid, 2002.
- HONNEF**, Klaus, *Arte contemporaneo*, Editorial Taschen, Barcelona, 2001.
- KRIPPENDORFF**, Klaus, *Metodología de análisis de contenido (teoría y práctica)*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1980.
- MARCHÁN FIZ**, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, en Epílogo sobre la sensibilidad Postmoderna, 6ª edición, Ediciones Akal, S.A., Madrid, 1994.
- MC EVILLEY**, Thomas, *En el ademán de dirigir nubes*, Ed. Macros, España, 1984.
- MERLEAU-PONTY**, Maurice., *The Phenomenology of perception*, Humanities press, Londres, 1962.
- MORIN**, Edgar, *El método (la naturaleza de la naturaleza)*, Ed. Cátedra, Madrid, 1999.

- MORRIS**, Robert, *Continuos project Altered Daily. The writings of R.M*, Cambridge (MA), 1993.
- NOGUCHI**, Isamu, *Essays and conversations*, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, Japan, 1994.
- NORBERG-SCHULZ**, Christian, *Existencia, espacio y arquitectura*, 2ª edición, Editorial Blume, España, 1973.
- PARSONS**, Talcott, *Societies*, 2ª edición, Nueva Jersey, 1966.
- PIAGET**, Jean y H. Inhelder: *The Child's Conception of Space*, Yale University Press, New Haven, 1956.
- PIAGET**, Jean, "*Psicología de la inteligencia*", Ed. Castellana, B. Aires, 1966.
- RENAU**, Juan y Elisa, *Dibujo técnico*, Ed. Centauro, México, 1977.
- RUHRBERG-SCHMECKENBURGER-FRICKE-HONNEF** "*Arte del Siglo XX*", Ed. Taschen, Köln, 1999.
- SAN MARIN**, Javier, *La fenomenología de Husserl como utopía de la razón*, Ed. Anthropos, Promat, S. Coop. Ltda..., Barcelona.
- STELLA**, Frank, en Galcer, *Questions to Stella and Judd*, citado por Hal Foster en *El retorno de lo real*, p.40.
- VAN DYKE**, Scott, *De la línea al diseño*, Ed. Gili, 2ª. Edición, México, 1986.
- Varios, *Escultura Mexicana; de la academia a la instalación*, 2ª edición, INBA-Landucchi Editores, Milán, 2001.
- ZEVI**, Bruno, *Architecture and Space*, trad. M. Gendel, Horizon Press, New York, 1957.