



TESIS

EL JUEGO DE LO PERMANENTE

Una propuesta escultórica experimental, docente y de investigación

Licenciado: **GABRIEL TÉLLEZ MÁRQUEZ**

Abril de 2011

México, 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.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

POSGRADO DE ARTES VISUALES

MAESTRÍA EN ESCULTURA

TESIS

EL JUEGO DE LO PERMANENTE

Una propuesta escultórica experimental, docente y de investigación

Alumno: **GABRIEL TÉLLEZ MÁRQUEZ**

Director: Mtro. **FRANCISCO JAVIER TOUS OLAGORTA**

Abril de 2011

México, D. F.

Agradecimientos:

A Raquel Márquez Correa, mi Madre, por su apoyo, amor y permanencia.

A Luz, Bety, Raquel, Carmen, Felipe, Miguel, Fernando y Sabino;
mis hermanos y compañeros de viaje.

A mi Padre Sabino, cuya simiente fue indispensable para estar.

A la confianza y apoyo incondicional de Gaby y Beto, Dulce, Marco e Itzel,
Yolanda, Carla, Los Mejos, amigos y al impulso de Isuki.

A mis maestros Francisco Tous, Felipe Mejía y Fermín Ruiloba.

Al apoyo de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, compañeros
Dr. Luis Gil Borja, Lic. Marco Antonio Alfaro y Lic. Corina Martínez.

ÍNDICE

ÍNDICE

Portada.....	2
Agradecimientos.....	3
Índice.....	4
Introducción.....	6
Capítulo I Escultura en México	12
1.1 Antecedentes: Artes Visuales en el ámbito hidalguense.....	13
1.2 Orígenes. Escultura en Mesoamérica. Escultura prehispánica, procesos, desarrollo, materiales.....	30
1.3 Escultura colonial y neoclásica (liberal) Procesos, desarrollo y materiales.....	41
1.4 Escultura mexicana del siglo XX. Historia, técnicas y materiales.....	53
Capítulo II Enseñanza de la escultura. Propuesta	65
2.1 Enseñanza de la escultura.....	66
2.2 Apertura en la enseñanza de escultura.....	76
2.3 Propuesta.....	81
2.4 Infraestructura.....	87
2.5 Base pedagógica.....	89
2.6 Programa.....	96
Capítulo III Producción y Experimentación	115
3.1 Justificación y análisis temático.....	116
3.2 Talleres, medios y herramientas.....	120
3.3 Análisis del proceso de producción.....	129
3.4 Obra escultórica realizada.....	143
Conclusiones.....	152
Fuentes de consulta.....	155
Índice de imágenes.....	158
Bibliografía.....	161

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

No es sorpresa saber del escaso apoyo brindado a la educación, la cultura, el arte y las artes visuales por el sector gubernamental en el estado de Hidalgo, donde los medios y apoyos son insuficientes para cubrir la actividad cultural y las necesidades artísticas. Sin embargo y pese a las dificultades, la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, a través del Instituto de Arte, dio apertura a la licenciatura en Artes Visuales en el 2002 con sus diferentes especialidades; y el Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo CECAH, a través de la Escuela de Artes de Hidalgo, de nivel básico; son puntales formativos en arte.

Para apuntalar cada capítulo fue necesario estudiar el arte local, analizar el desenvolvimiento del productor visual en un terreno artístico casi inexplorado, la investigación de campo, visita a espacios artísticos, información documental con la práctica docente, ha permitido ver las carencias en la enseñanza de las artes, debido a programas básicos, objetivos institucionales limitados, mercado casi nulo y talleres ubicados por disciplina que restringen su práctica integral.

La licenciatura en la entidad es joven, se cimenta su infraestructura, aún así, el campo de la investigación es árido, se ha emprendido poco. No se han realizado estudios consistentes de arte local, de sus artistas, técnicas y materiales, a no ser de los escasos estudios de otras áreas en relación a la plástica, como las ciencias sociales de la misma universidad que elaboró material con imágenes del arte hidalguense en el perfil de pintura rupestre¹, otra institución oficial (Gobierno del Estado) realizó bajo mano externa, Martine Chomel y Jean-Gerard Sidaner, un libro acerca del arte hidalguense ubicado en Museos foráneos², su limitada circulación se destinó a un sector reducido y no para a la venta. En relación a las

¹ VVAA. *Pintura rupestre del estado de Hidalgo*. México, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, Colección Patrimonio Hidalguense, 2002. (Acevedo Sandoval, Otilio Arturo. Manuel Alberto Morales Damián, Silvana Berenice Valencia Pulido ;

² VVAA. *Presencia de Hidalgo en Museos de Europa y América*. Ed. Gobierno del Estado de Hidalgo. México. 2004. (Chomel, Martine, Jean-Gerard Sidaner).

artes visuales en el contexto urbano actual, existe un catálogo de artistas visuales, material único que engloba a los principales artistas locales, con ceñida información, realizado por el historiador de arte cubano, Antonio Molina³.

Información sobre arte hidalguense del s. XX y contemporáneo es casi nulo, a excepción de alguna revista⁴ y periódico local⁵ de limitado tiraje, con el tríptico, la invitación o la entrevista en la televisión⁶; obtener información por otra vía es difícil. La necesidad de abrir el campo de investigación es urgente, más si se desempeña la labor docente, donde la comunicación y el remitente artístico son ineludibles para el reconocimiento y valoración del proceso artístico local y nacional, con el proceso propio, ante las nuevas generaciones. Este fue uno de los motivos esenciales para efectuar la maestría.

El ingreso a la maestría se perfiló con el objeto de desarrollar tres premisas que inciden en el desarrollo de la escultura en el estado de Hidalgo, una ligada a la investigación, tratada desde la parte histórica como antecedente del arte actual a partir de los medios, herramientas y materiales escultóricos desde el periodo formativo al arte actual, con los nuevos productores de arte visual, su actividad artística, enseñanza del arte, producción, mercado, oferta y consumo, tales antecedentes, permiten la ubicación real del alumno, con el quehacer artístico de la entidad.

El segundo capítulo y objetivo se relaciona con la enseñanza de escultura en la entidad, y se aborda para superar el atraso permanente del área, enfocado solo a su papel básico de iniciación por otro de mayor nivel, existente en la

³ Molina, Juan Antonio. Arte contemporáneo en Hidalgo. Catálogo, editado por el Gobierno del Estado de Hidalgo, CEAH y otros organismos en 1998.

⁴ *El Malacate*, publicación trimestral (así registrada) de carácter artístico y cultural, ha salido en dos momentos diferentes y ha sido suspendida en ambos casos, sin llegar a los cinco números en cada publicación, la tirada irregular tampoco salió trimestralmente.

Encuentro, turismo y cultura en Hidalgo, es el nombre de otra revista local de información óptima, cuya publicación bimestral salió a la luz a fines del 2003, solo aparecieron 4 números.

⁵ *El Sol de Hidalgo* y *Síntesis*, son los diarios locales de mayor circulación.

⁶ Televisión local, Canal 3 de Pachuca, Hidalgo, 2005. Conductora, Elsa Aparicio.

localidad fuera del ámbito universitario. Del mismo modo se da respuesta a formulaciones de arte actual ante las exigencias tridimensionales posmodernas, con su multiplicidad de formas, materiales, medios, herramientas, pastiche, apropiación y otras alternativas del alumno; implementando un programa de enseñanza de la escultura, en un taller multidisciplinario, como alternativa de actualización; se exponen las características del taller y se justifica con un programa sustentado en una base metodológica, apoyada en los aportes de algunas escuelas pedagógicas como la constructivista, que ofrece condiciones favorables en la enseñanza-aprendizaje.

La permanencia de dos semestres de escultura como especialidad en los semestres finales de la carrera, más uno de producción, se dirige a la población del Instituto de Artes (IDA) en la licenciatura de Artes Visuales por un lado, por otro a personal externo ajeno a la universidad como taller libre. El programa se implementa para fortalecer y enriquecer el área de escultura en el IDA, sin embargo éste puede tener aplicación en otros ámbitos locales donde la enseñanza del arte es exigua. El programa fue elaborado a partir de la experiencia personal como docente, con el afianzamiento de la investigación.

El tercer capítulo está relacionado con la producción de obra escultórica personal, a partir de la integración de materiales de diferente cualidad, abordada en diferente taller durante el proceso de maestría, para ello se contó con el apoyo y dirección de diversos maestros, a los cuales se agradece su apoyo y confianza para hacer el proceso efectivo. La obra realizada durante la maestría da fe del proceso y desarrollo. El resultado queda registrado.

La producción exclusiva de escultura en piedra como práctica personal, limitó la posibilidad de abordar otros medios; las causas, haberse formado en una sola disciplina, que deviene en falta de conocimiento y habilidad para el manejo de materiales y técnicas diferentes; carencia de información con respecto al arte actual. La necesidad urgente de hacer obra con otros medios tridimensionales, así

como la necesaria actualización, propiciaron y concretaron el planteamiento de la maestría asumiendo el proceso de los diferentes talleres para la producción de obra, vislumbrando la posibilidad de hacer efectivo el taller multidisciplinario.

De tal forma queda estructurada la tesis en tres capítulos, el primero de carácter histórico con los materiales y herramientas de escultura del pasado prehispánico, hasta el arte local actual, enfatizando en el arte contemporáneo hidalguense de mayor relevancia y del que se ha investigado poco. En un segundo capítulo se formula la constitución de un taller integral, a partir de los requerimientos de la escultura contemporánea, avalada con el soporte pedagógico y mediante un programa. El tercer capítulo es dedicado al proceso de producción personal, con el manejo de materiales alternos a la piedra, siendo ésta la parte generadora.

La documentación histórica donde se incluye la escultura actual, se acentúa por capítulo y se inicia con la actual, ésta descansa en el catálogo de artistas locales del cubano Antonio Molina, con la recopilación de invitaciones, trípticos, catálogos, notas del periódico, entrevistas, e información recopilada desde hace más de quince años. En la bibliografía prehispánica Piña Chan, López Austin y Oscar Salinas, el último con su firme investigación en materiales y técnicas. En escultura colonial Manuel Toussaint y Víctor Ballesteros, el último especialista en arte hidalguense, le sigue Mario Monteforte con neoclásico y arte contemporáneo, así como Raquel Tibol, Ida Rodríguez, Magdalena Zavala y Alejandrina Escudero entre otros.

Con relación a educación, enseñanza y estrategias de aprendizaje, en Clark Burton, Evelyn Prado, Ramón Ferreiro y Arthur Efland, con el aprendizaje cooperativo, docencia e investigación son piezas claves de la propuesta, los tres primeros con un enfoque constructivista y el último con uno posmoderno. Otra vía fue la del análisis de programas de estudio del Instituto de Arte de Hidalgo y de la ENAP, así como ejercer la actividad docente desde hace más de quince años.



CAPÍTULO I
ESCULTURA EN MÉXICO

1.1 ANTECEDENTES

ARTES VISUALES EN EL ÁMBITO HIDALGUENSE

Son distintos los aspectos que determinan la situación del arte en una entidad, como las condiciones de vida, la orientación, economía, difusión, educación artística y cultura del lugar, así es su presencia y proyección. El abordar las artes visuales en el estado de Hidalgo tiene diversas razones: la escasa importancia prestada al arte en la entidad, su amplia y diversa cultura, la carente educación artística y casi nula investigación, ser uno de los últimos estados del país donde se implementó la licenciatura en artes visuales, formar parte del contexto y porque el presente material puede servir de fundamento a la historia del arte de la entidad.

Investigar el arte hidalguense del s. XX, enfatizar en su última década, para obtener información de la revista, periódico local, tríptico, invitación, entrevistas, más el referente histórico de medios, herramientas y materiales escultóricos, así como abordar la *ubicación y condición del artista, producción artística, tendencias en la localidad, formación artística, mercado del arte, agrupaciones, organismos e instituciones de enseñanza artística*, beneficiar la actividad docente y escolar para asentarlos en un documento y aplicarlo a la educación son objetivos necesarios.

La escasa atención al arte local, en especial la escultura, resulta de una política cultural endeble que puede mejorar en parte con la investigación, la misma se abre por vía escrita con el referente del libro, documento, tríptico, invitaciones, notas culturales, revistas, catálogos, visita a centros educativos, escuelas y productores de arte local con el referente histórico son base de la hipótesis. El presente capítulo I del documento marca su acercamiento.

El estado de Hidalgo es un amplio mosaico, sus condiciones se reflejan en un arte de fuerte arraigo en la academia. Existe un catálogo que clasifica y registra de modo general a productores de artes visuales; material único pero restringido, de donde se desprenden los porcentajes asentados. Otros datos son documentos

recopilados por más de quince años, con entrevistas, así como la experiencia personal, el primero del historiador de arte y curador, Antonio Molina, *Arte contemporáneo en Hidalgo, Catálogo de artistas*, del CECAH, 1998⁷.

HISTORIA

Hidalgo es un estado joven, decretado y erigido en 1869 por el presidente Juárez, es el cuarto más pobre del país, tiene gran diversidad climática; bosques, selvas, llanos, manantiales, ríos y un área semidesértica. Su producción agrícola se basa en el cultivo de cebada y trigo en los valles de Apan, Tepeapulco, Sahagún y Zempoala. Produce forraje y hortaliza: Tula, Metztitlán y Atotonilco. Tabaco y café en tierra caliente. Son importantes Tizayuca y Tulancingo en la ganadería, el último también fuerte en el textil. El auge pulquero data de mediados del s. XIX y se refleja en sus haciendas, su declinación viene a mediados del s XX, se palpa el desplace del maíz y maguey por cebada y, el pulque por cerveza.

La industria cementera de Tula se desarrolla bajo una dirección cooperativa y ofrece mayor posibilidad de desarrollo a su población que difiere del resto del estado. Ciudad Sahagún, altamente industrializada en la segunda mitad del siglo XX decayó a fines del mismo, entidad casi fantasmal que se pretende resucitar. En el sur del estado se desarrolla la industria, el comercio, los servicios y la agricultura con una población que se incrementa (Ballesteros. 2003; p.13-14).

La industria minería desarrollada en Pachuca y Real del Monte, determinó la economía del país por su producción de plata. Se dice que seis partes de la plata que circula en el mundo se extrajo de Real del Monte desde la época colonial hasta mediados del s. XX y perdió solidez debido al agotamiento de las minas; con otros metales sucedió lo mismo, la explotación y producción de oro, cobre y

⁷ Juan Antonio Molina (1965), egresado de la Universidad de la Habana ha sido investigador y curador de la Fototeca Nacional de Cuba, Fototeca Nacional de México, y Centro Wifredo Lam; en su paso por el estado de Hidalgo realizó el *Catálogo de arte contemporáneo en Hidalgo, con apoyo del CECAH, FOECAH, SEPH, y Gobierno del estado de Hidalgo* en 1998, tal vez sea éste el único estudio de carácter serio relacionado con las artes visuales en el estado de Hidalgo, sin embargo el material es somero e insuficiente.

manganeso decayó en un 50% de 1971 al 2001 (Ballesteros, 2003; p. 12). Pachuca destaca desde el s. XVI, al realizarse ahí el proceso y depuración de metal obtenido de las minas. La riqueza concentrada en sus cajas reales salió de México a España. Hoy se ubica en Pachuca, administración, gobierno, cultura y arte con sus dependencias, en una ciudad de servicios como capital del estado.

Ser cuarto lugar como el estado más pobre del país, tiene consecuencias graves como la asignación deficiente de presupuesto. El destinado a cultura, educación y arte es reducido, más si implica hacerlo extensivo a los municipios. A la dificultad se incrementa el alcoholismo ocupando el primer lugar; la diversidad religiosa, la postura machista, las distancias y escasos caminos, sumados a la diversidad étnica con procesos locales propios, dificultan la comunicación.

La escasez de fuentes de empleo se determina al norte por una industria y una agricultura débil, reflejada en una población con escasas posibilidades de acercamiento al arte y por ende a la educación artística. Otras limitaciones son los escasos espacios de esparcimiento, cultura y recreación, contribuye la ausencia de galerías, museos, cines, centros culturales. Solo las ciudades grandes ofrecen posibilidad de acercamiento a un arte ligado a lo urbano. Las consecuencias son la emigración a sitios de mayor actividad productiva y económica como Pachuca, ciudad de México, Estados Unidos. Ciudades importantes son Apan, Actopan, Tulancingo, Ixmiquilpan, Huejutla, Molango, Huichapan, Tula, y Agua Blanca entre otras, que desarrollan un proceso cultural casi aislado e independiente.

UBICACIÓN Y CONDICIÓN DEL ARTISTA

La condición del artista es débil. Los organismos responsables poco pueden hacer para apoyar su situación, la atención la limita una pobre infraestructura y las condiciones económicas de instituciones como el Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo –CECAH-. La práctica y producción artística camina ajena, casi independiente a las instituciones y al resto del país, exceptuando a ciudades cercanas como la de México, acota el historiador de arte Molina en su catálogo...

los artistas trabajan todavía muy aislados entre ellos mismos y con respecto a lo que sucede en el exterior. La información no circula de una manera dinámica, no hay retroalimentación mediante el debate o la crítica... (Molina. 1998; p. 9). Pese a las limitadas condiciones económicas del artista, su nivel intelectual suele ser alto.

Trabajar la pintura de modo aislado en el espacio propio, casa o taller, da mayor fluidez de producción debido a su inmediatez de ejecución, la variante de formato y el espacio para efectuarla se facilita, esto no ocurre con áreas como la escultura o cerámica donde se requieren condiciones diferentes, como amplitud del espacio de trabajo, incrementado con la producción, almacenamiento de material, herramienta con la acumulación de residuos.

En la fotografía hay mayor desarrollo por su carácter independiente, el artista posee su propio equipo, la calle o el estudio afianzan el trabajo, apoyados por el laboratorio independiente o las casas fotográficas. La fotografía digital que comienza a practicarse, dada su particular ejecución, se procesa en la propia computadora o en un espacio reducido. En la *actividad multidisciplinaria* se ubican artistas visuales con dos o más actividades, sea pintura, escultura, cerámica, fotografía, grabado, arte digital, textil, performance, escenografía, e instalación.

Para *la cerámica artística* existen dos hornos en la ciudad para la cocción de barro, uno eléctricos de reducida capacidad en la Escuela de Artes de Hidalgo que no funcionaba desde el año 2005 y el otro en el Centro Cultural Universitario de la UAEH, donde acuden alumnos de bachillerato. De hornos industriales y particulares no se posee información.

La litografía en piedra no se practica; si *el grabado* en xilografía, metal, linóleo, y monotipia, los cuales requieren de tórculo o prensa para su impresión, el equipo no es barato y lo poseen contados artistas o centros de enseñanza de arte local. Tres artistas contaban con tórculo casero en la ciudad, solo dos funcionaban bien, uno pertenecía al grabador cubano Isidro López Botalín (1949-2006), otro a

Enrique Garnica (1959), que está en uso en la *Fundación Arturo Herrera Cabañas*, el tercero de Francisco Ávila nunca funcionó. La Escuela de Artes de Hidalgo posee uno profesional. Otros profesionales se implementaron en el Instituto de Artes -IDA- en Real del Monte después del 2003.

PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

La *pintura* es la producción más abundante de las artes visuales y *ocupa el* lugar más alto, 38%; sigue *la actividad multidisciplinaria* con 25%, *fotografía* con 15%; *grabado y escultura* ocupan 8% cada una. La *cerámica* menos favorecida tiene el 5%; al final el *textil* con 2%, que no aparece en el catálogo de Molina.⁸

La *fotografía*, actividad de gran tradición ocupa un renglón importante en la entidad, en especial la documental, influye ser sede de la Fototeca Nacional la ciudad de Pachuca, su acervo es referente obligado de los artistas del país. Es reciente el *grabado* en la entidad, pese a existir imágenes y bocetos de Humboldt del contexto local, llevadas a la plancha de grabado en el s. XIX, no obstante, su práctica finisecular en la entidad se ejerció en la última década del siglo XX.

Cerámica, textil y video surgieron casi al mismo tiempo en los 90's. El *arte digital* es reciente, corresponde a este siglo así como el *performance*; *el arte urbano y el cortometraje*, lo practican estudiantes de artes visuales y de diseño. Al interior del estado se trabaja con métodos y técnicas tradicionales aprendidas de manera autodidacta o con esquemas atrasados.

TENDENCIAS Y ESTILOS EN LA ENTIDAD

Las tendencias artísticas son diversas, hoy deja de dominar la *academia* con su obra mimética, naturalista y tradicional, oficial y representativa hasta los últimos años de la década del 80; la diversidad crece, lo tradicional se integra a estilos

⁸ Ofelia del Río introdujo el Textil en la ciudad de Pachuca en la década del 90. Ofelia de origen zacatecano es reconocida en el ambiente artístico local como creadora y docente. En el catálogo de Molina no se contempla como artista, ni se contempla su actividad; el taller de textil desde su llegada a Pachuca, forma parte de la curricula de la Escuela de Artes de Hidalgo.

afines o ajenos a la vanguardia y más cerca de la contemporaneidad y del arte del país, sin dominar un estilo o tendencia, al respecto escribe el crítico de arte Molina (p. 8-9) *...Las artes plásticas en Hidalgo muestran una fisonomía totalmente distinta de la del arte contemporáneo que circula a nivel internacional (incluyendo a la Ciudad de México)...* donde el espectador se integra, ampliando su postura.

Paisaje, retrato y figura humana, dominaron el s. XX por los contados artistas locales, quiénes trabajaron para espacios públicos. Estos ofrecían sus servicios a personalidades importantes de la región, destaca Jesús Becerril (1926-2003) quien elaboró retratos de gobernadores, presidentes municipales, rectores y figuras públicas, Molina acota (p.10) en su catálogo, la influencia de Castellanos y J. Becerril que, al trabajar a *“...partir de estereotipos culturales, han creado un híbrido entre la sensibilidad popular y el arte académico (...) contribuyendo a la consolidación de un grupo y además formando escuela (...) proliferan artistas (...) que cuentan entre sus referencia tanto el paisajismo como lo trabajó Castellanos, como la pintura (...) religiosa de Becerril.”* Conformada en obra de caballete y mural. Pintura mural de mayor relevancia es la del poblano Roberto Cueva del Río (1908-1988), su obra de temática histórica en el ex convento de San Francisco (1957), se exhibe en Suecia en el Museo de los Bocetos.⁹

Destaca José Hernández Delgadillo (1927-2000) de Tepeapulco, Hgo., con más de 170 murales dentro y fuera del país, con obra premiada en 1961 en la Bienal de París; su temática humanista es de fuerte contenido social, Hernández Delgadillo, poco conocido en la entidad también ejerció la escultura. Antes, en *La escultura del siglo XIX*, hay antecedente de dos hermanos escultores de Real del Monte, Hidalgo, (en realidad son tres), Juan, Manuel y Adrián Islas, quiénes elaboraron *“La Patria y Juárez. Grupo sepulcral en yeso de los hermanos Islas (la*

⁹ Los bocetos del mural del ex convento de san Francisco, de la autoría de Roberto Cueva del Río se encuentran expuestos en Lünd, Suecia en el Museo de los Bocetos.

obra sirvió de modelo para el grupo en mármol que se ve en el sepulcro de Juárez de San Fernando.”¹⁰. (Acevedo. 1980; p.30).

En la escultura pública de la entidad, hay escasa presencia de sus artistas, la mayoría es foránea, a excepción de Medardo Anaya (1911-1960) de Apan, Hidalgo, quien se desempeñó en escultura y pintura, con Jorge Alarcón¹¹ (1933-), hidalguense formado en la ENAP, tres de sus obras estilizadas y sintéticas tendientes a la abstracción se ubican en el Jardín del Arte de Pachuca. La labor escultórica de Alarcón pese a su fuerte trayectoria, se desempeña fuera del estado, él y Jorge Díaz son poco conocidos en la entidad, el último trabajó la piedra en Real del Monte con los canteros de Tezoantla.

La escultura *Milenio*, bronce de 9 m, con base de 3 m en mosaico, realizada en 1999, así como un mosaico peatonal de alta resistencia de 400x80 m, en el parque *David Ben Gurión*, se ubican en dos sitios importantes de la ciudad, de la autoría de Byron Gálvez¹² (1941-2009) de Mixquiahuala, Hgo., formado en la ENAP. Aparte, se ubican nueve esculturas de gran formato en el Parque Ecológico de Cubitos, tres corresponden a artistas de la entidad, Enrique Garnica (1959-), Eloy Trexo (1943-) y Hernández Delgadillo (1927-2000).

En relación a pintura, la escultura es más escasa, sin embargo ésta ofrece una propuesta más de vanguardia, elaborada en piedra, metal, madera. José Bazán¹³ (1947-) la representa, él destacó como tallista y docente dejando una huella firme del área en el *Taller de Experimentación Gráfica y Plástica, Escuela de Artes de Hidalgo*, y su *Taller Libre*. Fernando Ramírez Capmany (1934-1998) es otro puntal de la talla en piedra; su propuesta de un parque escultórico en

¹⁰ Lo acota el catálogo de Esther Acevedo de Iturriaga y Eloísa Uribe, en *La escultura del siglo XIX*, publicado por el INBA, también la *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes* de Eduardo Báez Macías, editado por la UNAP-ENAP, el 2009. SEP-INBA. México. 1980.

¹¹ El catálogo de la *exposición Retrospectiva de Jorge Alarcón, realizada* en la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2008; está fechado en 1928 como su año de nacimiento. Lily Kassner apunta 1933 en su *Diccionario de escultores mexicanos del siglo XX* (T.I; p. 28).

¹² El mosaico cerámico transitable puede apreciarse de lleno en una vista aérea.

¹³ José Bazán Osorio, de origen veracruzano, estudió en la Esmeralda (1979-1984), radicó como escultor en Pachuca más de una década, para trasladarse posteriormente a Jalapa, Veracruz.

Epazoyucan¹⁴, Hgo., quedó truncada con su muerte. Las propuestas de ambos son piezas estilizadas tendientes a la abstracción. Se nota en los escultores una mayor formación, avalada por la escuela que brinda una postura sólida. En el arte local la escultura es de gran consistencia pese a su escasa producción.

Algunos artistas de la localidad destacaron a nivel nacional e internacional, pero en la entidad poco se sabe de ellos. Efraín Vivar (1936-), de Omitlán, Hgo., estudió en la Academia de San Carlos y trabajó en la India, Nueva York y Londres (Kassner. T. II. 1997; p. 370). Mario Aguirre Roa (1935-) de Pachuca (Kassner. T. I. 1997; p. 26), fue oyente en la Academia de San Carlos, maestro en la Universidad de Oklahoma y la Esmeralda. Nemesio Estrada (1947-) de Progreso (Kassner. T. I. 1997; p. 260-262), estudió en la ENAP y fue becario en Japón. Manuel Fuentes de Tula, Hgo. (1940-), autodidacta, tiene obra premiada internacionalmente.

En la ciudad de Pachuca aparece el *arte objeto* y la *instalación* hacia 1990 con influencia de Enrique Hernández¹⁵ (+1989), quien expuso obra en el Museo de Arte Moderno –*A la caza casa de la abuela niña*- en 1988, su obra presentada en Pachuca fue valorada por los artistas locales tomándola como vía alterna para desarrollar una propuesta valiosa, propia, atractiva y atrevida en la localidad, ésta llegó a la ciudad de México a la Galería José Guadalupe Posada, del INBA.

La *fotografía* ocupa un renglón fuerte en la entidad y sus ejemplos y tradición se remontan al último tercio del s. XIX. Destaca Claude Joseph Desiré, y P. A. Ros, con imágenes impresas en libros con motivos del paisaje mexicano. La *cerámica artística* trabajada en 1995 por María Eggers Lan (1958-), con Armando Dillon Grosman (1960-), los dos argentinos, radicaron en Huasca, Hgo., en la última década del s. XX. Impartieron el taller de cerámica en la *Escuela de Artes de Hidalgo*, el cual continúa, ambos heredaron su oficio a los artistas locales.

¹⁴ El parque escultórico se comenzó a erigir en el municipio Epazoyucan, en un área semidesértica, de un terreno accidentado de una hectárea con la obra personal de Fernando Ramírez Capmany, quien trabajó activamente hasta unos días antes de morir en 1998.

¹⁵ Catálogo de la Exposición *Del Collage al ensamble, Homenaje a Enrique Hernández*, presentada en la Sala de Arcos del INAH. En el Centro de Pachuca en 1989.

Realizando mosaico y obra escultórica horneada, alternando cerámica, escultura y pintura, hacia el año 2000 regresaron a su país.

El *textil* lo introdujo hacia 1995 la zacatecana Ofelia del Río¹⁶, ella es de las únicas en practicarlo en la entidad con un sentido artístico. Ofelia es *una rara avis*, opina el curador y museógrafo Juan Carlos Hidalgo¹⁷. El *video* se inició en 1995 con Antonio Guerrero Briones en la UAEH, su formación teatral aunada a la cámara, lo llevaron a impartir video, el cual permaneció cinco años.

A pesar de la realización de *grabado* europeo con motivo de la minería y del paisaje hidalguense por artistas europeos del s. XIX, esta manifestación artística no fue practicada en el estado, sino hasta finales del siglo XX. En Pachuca, en la última década, se estableció el cubano Isidro López Botalín (1949-2006) con su taller de grabado *El Trapiche*, Botalín, dio asesorías en *La Fundación Arturo Herrera Cabañas* y elaboró un manual de grabado, editado por la UAEH. Artistas finiseculares interesados en diversas propuestas de grabado, concretaron su formación en el Fondo de Bienes Culturales de la Habana.

FORMACIÓN ARTÍSTICA

Hidalguenses interesados en la formación de artes visuales antes del año 2000, lo lograron como autodidactas o académicos locales. Si pretendían profesionalizarse salían del estado a la ciudad de México. A la *Esmeralda o Escuela Nacional de Pintura y Escultura -ENPE-* del INBA asistió el 15%, que a mediados de los 80 ofrecía la formación técnica. Otra opción fue la licenciatura en la *Escuela Nacional de Artes Plásticas* de la UNAM en la antigua Academia de San Carlos, vigente en la década del 60, a ella acudió el 26%. Al *Estado de México, Guanajuato, Querétaro, Oaxaca, y Jalapa*, asistió el 19%. Concurrió el 14% a *talleres, estudios y espacios locales independientes*. La formación dada por el *Instituto de Bellas Artes, luego Escuela de Artes de Hidalgo* del CEAH a nivel básico fue de 11%.

¹⁶ Exposición de la Escuela de Artes de Hidalgo, 15 Años, Escuela de Artes, del 30 de agosto de 2007. Invitación, presentación plegable.

¹⁷ Exposición de la Escuela de Artes de Hidalgo, 15 Años, Escuela de Artes, 30 de agosto de 2007.

Artistas *autodidactas* completan el 15% restante. Como se observa, el estado no ofrecía una formación sólida suficiente. La presente investigación adjunta artistas no incluidos en el catálogo de Molina, de importancia local y foránea por su producción, exposiciones, reconocimiento, influencia contextual y papel docente.

El historiador de arte Antonio Molina apunta en su catálogo a 33 artistas, de ellos, 4 se retiraron del arte (ver tabla 1), 7 no radican en el estado o están fuera del país, 2 se marcharon en el 2000, otros realizan parte de su obra en Pachuca o fuera y solo la presentan en esta ciudad, o mantiene nexos con algún comprador, 5 han muerto, 3 de ellos después de la publicación. El catálogo está fechado en 1998, del total hay 15 artistas no vigentes contemplados y cuando menos otros 14 importantes activos no incluidos, alguno vive de su obra o ha ganado algún premio. Para la inclusión de artistas en el presente análisis, se tomaron en cuenta 4 exposiciones individuales mínimo y más de diez colectivas. Los datos aportados llegan a superar las exposiciones consideradas en el catálogo de Molina. Los rubros considerados marcan el origen del artista, área de actividad, estudios realizados, y lugar de residencia (ver tabla 2).

TABLA 1

El documento. *Arte contemporáneo en Hidalgo. Catálogo*. Publicado por el Gobierno del Estado de Hidalgo, CEAH, FOECAH, SEPH, en 1998, fue clave para realizar la siguiente tabla, el material contempla, 1- productores retirados*, 2- Artistas fuera del estado o el país**, 3- Artistas que han muerto***; 16 de los 33 enlistados, no son vigentes, se exime a quiénes se ausentaron o murieron en fecha posterior al catálogo.

NOMBRE	PROCEDENCIA	ÁREA	RADICA	ESTUDIOS
Acosta Falcón Leo (1932-)**	Alfajay. Hgo.	Grabado	Cd. México	Esmeralda-INBA
Ahumada Salaiz, Alicia (1956-)	Chihuahua	Fotografía	Pach. Hgo.	INAH, Harvard
Bazán Osorio, José (1947-)**	Veracruz	Escultura	Jalapa. Ver.	Esmeralda-INBA
Becerril Mtz., Jesús (1926-2003)***	Pach. Hgo.	Pintura	Finado	Cursos, seminarios
Dilon Grosman, Armando (1960-)**	B.A. Argentina	Multidisc.	Argentina	Arte Arg. ENAP
Domínguez, Ana Luisa (1962-)	México, D.F	Pintura	Pach. Hgo.	Dib., pint., foto
Eggers Lan, María (1958-)**	B.A. Argentina	Multidisc.	Argentina	Arte Arg. ENAP
Elguero Cancino, Salvador (1932-)	Mixq. Hgo	Pintura	Mixq. Hgo	Autodidacta
Gálvez, Byron (1941-2009)***	Mixq. Hgo	Multidisc.	Finado	ENAP-UNAM
García (Geitz), Emmanuel (1976-)	Pach. Hgo.	Pintura	Pach. Hgo.	Esc.Artes Hgo y/o
Garnica Ortega, Enrique (1959-)	Pach. Hgo.	Multidisc.	Pach. Hgo.	Tall.varios, Hgo. Cuba
González, José Luis (1961-)*	Pach. Hgo.	Inactivo	Pach. Hgo.	
Hdz. Delgadillo, José (1927-2000)***	Tepeap. Hgo.	Pintura	Finado	Esm. Arts.Apl.B.A.Paris
Jaime Nieto, M. Natividad (1962-)*	Pach. Hgo.	Inac. Pint.	Pach. Hgo.	ENAP-UNAM, maest.
Ledezma Rivera, Adolfo (1968-)	Pach. Hgo.	Multidisc.	Pach. Hgo.	Inst.Hgse.B.Artes, Hgo.
López Botalin, Isidro (1949-2006)***	Gtnmo. Cuba	Grabado	Finado	ENA-Cuba, T.Exp.Cuba
Maawuad Vlz.. David (1951-)	Oaxaca	Fotografía	Pach. Hgo.	
Mora Luna Jesús (1950-)	R.Monte, Hgo.	Pintura	Tcgo. Hgo	Autodidacta
Moyers, Arturo (1938-)	Sinaloa	Pintura	Huasca, Hgo.	San Carlos
Ortiz Schz. Ma. Ignacia (1968-)	Pach. Hgo.	Fotografía	Pach. Hgo.	Dipl. Fotog.
Patiño Sánchez, Mario (1962-)	Michoacán	Pintura	Pach. Hgo.	ENAP. N.Y. S.Fco.
Rmz. Capmany, Fdo. (1934-1988)***	México, D.F	Escultura	Finado	Tall.varios
Reyes Lamothe, Eric (1974-)	Tcgo. Hgo.	Pintura	Tcgo. Hgo.	ENAP-UNAM
Rivera Gzlz., Salvador P. (1956-)**	Monterrey	Pintura	Tlaxcala	Esmeralda-INBA
Rojo González, Edmundo (1956-)*	Pach. Hgo.	Inactivo	Pach. Hgo.	Inst.Hgse.B.Artes, Hgo.
Schz. de Tagle, Andrés (1957-)	México, D.F	Pintura	Cd. México	EAP-Guanajuato
Santillán Flores, R. César (1974-)		Diseño	Pach. Hgo.	E. Diseño INBA
Téllez Márquez, Gabriel (1955-)	México, D.F	Multidisc.	Epazoy. Hgo.	ENAP,ISA Cuba
Trexo Trexo, Eloy (1943-)	Michoacán	Multidisc.	Pach. Hgo.	Esmeralda-INBA
Valdez Marín, J. Carlos (1962-)*	México, D.F	fot. Inact.	Pach. Hgo.	Dipl. Fotog.
Valencia Lozada, Laura (1974-)	Tcgo. Hgo.	Grabado	Tcgo, Hgo.	ENAP-UNAM
Vázquez, Héctor (1958-)**	Actopan, Hgo	Pintura	Oaxaca	ENAP-UNAM
Vera, José Luis (1969-)**	Tepeap. Hgo.	Multidisc.	E. México	E.B. Artes Toluca

TABLA 2

Del siguiente grupo, algunos viven de su obra. Ninguno aparece en el *Catálogo* de Molina y son artistas: 1- Retirados*, 2- Fuera del estado o el país**, y 3- Muertos***. Falta por incorporar a Adriana Samperio, Angélica Ballesteros, Eddy Salgado, Jesús Palacios, José Luis Romo (1954), Lourdes Corzo, Marlene Vite, Martha Verónica Baños (1975-), Miguel Pérez (1971-), Raúl Piña (1961), Verónica Ramírez En general todos con trayectoria, sobresalen antes del 2000". Por otra parte falta incorporar a ilustradores y diseñadores que laboraron en periódicos y revistas nacionales como *Excélsior*, *Revista de Revistas*, e historietas de gran tiraje como *Memín Pinguín*, *La Familia Burrón*, son ellos Constantino Escalante, Gabriel Vargas y Sixto Valencia entre otros.

NOMBRE	PROCEDENCIA	ÁREA	RADICA	ESTUDIOS
Aguirre Roa, Mario (1935-)**	Pach. Hgo.	Escultura	México, D.F.	San Carlos
Alarcón, Jorge (1928-)**	Hidalgo	Escultura	México, D.F.	San Carlos
Anaya, Medardo (1911-1960)***	Apan, Hgo.	Multidisc.		San Carlos
Ávila, Francisco	Michoacán	Multidisc.	Pach. Hgo.	Esc. A. Sinaloa
Blancas, César		Pintura	Tcgo. Hgo.	
Barrón, Israel**	Hidalgo	Pintura	Jalapa. Ver.	Univ. Jalapa
Castellanos, Juan Manuel***	Hidalgo	Pintura	Finado	
Cortés, Teodora*	S.J. Solís. Hgo.	Pintura	Pach. Hgo.	Inst.Hgse.B.Artes, Hgo.
Díaz, Jorge**		Escultura	R. del Monte	
Estrada, Nemesio (1947-)	Progreso, Hgo.	Escultura		ENAP-UNAM
Fuentes Manuel (1940-)	Tula, Hgo	Escultura	Tula. Hgo.	Autodidacta
Hdz Badillo, M. Antonio (1956-)	Tehuacan. Pue.	Fotografía	Pach. Hgo.	A.V. Beném.UAP
Hernández, Heberto*		Pintura		
Fayad Islas, Efrén (1969-)	Huej. Hgo.	Pintura	Hidalgo	Pintura
González, Jorge (1963-)	Apan. Hgo.	Pintura	Apan. Hgo.	Autodidacta
León, Benjamín (1939-)	Tula. Hgo.	Pintura		Esmeralda-INA
Loengrin Peña, Ruy (1972-)	Pach. Hgo.	Cerámica	Pach. Hgo	Taller Libre Bazán
López Barrera, Arturo (1977-)**	México, D.F.	Pintura	Cd. México	CCU-UAEH
Matías Solís, Juan Carlos (1969-)	Pach. Hgo.	Multidisc.	Pach. Hgo.	Esmeralda-INBA
Maya, Idelfonso	Ilamitla, Ver.	Pintura	Hidalgo	
Muñoz Bojalil, Fernando (1950-)	Apan, Hgo.	Pintura	Pach. Hgo.	Autodidacta
Ortiz Aguirre, Yolanda (1944-)	Pach. Hgo.	Multidisc.	Pach. Hgo.	Talleres varios
Perales Guerrero, Grecia (1972-)	Edo. México	Pintura	Pach. Hgo.	Esc. De Artes de Hgo.
Pérez Piña, Sandra Luz (1952-)	Pach. Hgo.	Multidisc.	Pach. Hgo.	Ceramista. T. varios
Río, Ofelia del (1946-)	Zacatecas	Textil	Pach. Hgo.	Textil, Zacatecas
Sánchez, Silvestre	Pach. Hgo.	Pintura	Pach. Hgo.	Medicina
Spence, Denis		Pintura	Tcgo. Hgo.	
Villanueva, Ernestina (1936-)	Tepeji d Río. Hgo	Pintura		
Torres, José Antonio	Tcgo, Hgo.	Multidisc.	Tcgo. Hgo.	Autodid. T. varios
Vera, Heladio	Pach. Hgo.	Fotografía	Pach. Hgo.	
Vivar, Efraín (1936-)**	Omitlán, Hgo.	Escultura		San Carlos

AGRUPACIONES

Se tiene registro de agrupaciones artísticas desde la década del 60, como el *Hidalgo*, *Grupo Experimental* -1961-, *Círculo Diego Rivera* -1962-, dirigido por el guanajuatense Juan Manrique (1928-2006), bailarín, escenógrafo, teatrero y pintor, difundiendo las artes plásticas en la comunidad pachuqueña. *Grupo Experimental de Arte* -1967- en Cd., Sahagún, *Los Bohemios de Apan* -1968- en Apan. *Jardín del Arte* -1971-, *Círculo Bohemio* -1975-, *Contraluz* donde aún participa Juan Manrique¹⁸. Posteriormente y a raíz de la apertura del *Taller de Experimentación Gráfica y Plástica* (1989) se forma el *Polígono Plástico* -1992-, luego *Los Pinches Perros* -1993- dedicados a la fotografía, *Triángulo Plástico* 1995 y *CAV 99* -1999- abordan la pintura, escultura y artes visuales en general.

De otros posibles grupos artísticos no se posee información. Los últimos consistentes se han disuelto por diversas razones, entre ellas la producción, dirección, estilo, nivel técnico, con otro de gran peso, el de sobrevivencia que obliga al artista a trabajar en actividades ajenas a su vocación artística.

MERCADO Y DIFUSIÓN DEL ARTE

Creadores dedicados exclusivamente a la producción artística son pocos debido a la inexistencia de un mercado de arte local, o de galerías que promuevan la obra en la entidad, no hay canales sólidos de promoción, la venta es escasa. Los artistas con necesidad de vender y trascender lo hacen fuera del estado o con un representante. El papel de las instituciones dedicadas a promover y difundir la obra artística es reducido. No hay registro suficiente del arte local en bibliotecas y archivos del estado, salvo el acervo personal de algunos artistas. No hay una frecuencia, ni relación estrecha de comunicación entre artista e institución. El artista ve a la dependencia con suspicacia. Las instituciones cuentan con algunos espacios para apoyar la obra del artista y justificar su papel de promotor. Pese a

¹⁸ La información de primera mano fue obtenida de manera directa con Juan Manrique al trabajar juntos la escenografía de *El pozo de los milagros* (2005), con el director de teatro Fernando Pérez Romero, Enrique Garnica (1959), más algunos actores y bailarines locales, vinculados a su labor, hasta unos días antes de morir.

ello la prioridad se ofrece al artista foráneo en función de los requerimientos de organismos superiores como CONACULTA así se apertura la propuesta nacional, apareciendo el productor local de modo secundario. A los productores foráneos se les conceden mejores condiciones, apoyo para el traslado, seguro de la obra, promoción, vino de honor. Los locales deben esperar, a estos se les cancela la presentación de su exposición una y otra vez. Al final el productor se siente utilizado, desplazado. Las condiciones para uno y otro artista, no pasan desapercibidas, se analizan y cuestionan por el sector local, ubicando y definiendo su papel secundario que lo hacen desconfiado y vulnerable.

Estos con otros factores afectan arte, artista, producción, y difusión. El artista más consciente hace propuestas relacionadas al desarrollo de la actividad artística y cultural del estado, como es la producción y venta de obra mediante espacios, talleres exposiciones, cursos y otros factores para establecer el mercado y la difusión de arte, la cultura y el turismo, así como crear fuentes de empleo no solo para el artista formado, sino también para el que está en formación.

Las propuestas se convierten en adorno del futuro gobernador, presidente municipal o representante cultural, que utiliza los argumentos para alcanzar sus objetivos y después olvidarse de las promesas, en consecuencias el artista deja de participar y se aísla, con ello se afirma la escasa importancia del arte.

ORGANISMOS E INSTITUCIONES

El papel de las instituciones en el estado no ha sido contundente debido al raquítico presupuesto para cultura, arte y educación. No hay una infraestructura sólida para su efectividad, ni cuadros capacitados para llevar el arte y la cultura a las comunidades y los municipios, las distancias son grandes dificultándose el acercamiento. Los organismos encargados son, Secretaría de Educación Pública (*SEP*), Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo (*CECAH*) y Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo (*UAEH*), todas con sede en Pachuca donde se centra la administración y la directriz artística cultural. Los aspectos de

educación artística, difusión y mercado del arte son limitados. La formación base de la *SEP* es música como educación artística en las secundarias del estado,

El *CECAH* lo hace a través de talleres básicos en casas de cultura en los diferentes municipios que no siempre funcionan. La *Escuela de Artes de Hidalgo* de nivel básico, se canaliza a la población citadina, depende del *CECAH*, y éste de *CONACULTA*. Responde a periodos determinados por cambios de gobierno, que trae consigo cambio de director, de programa y estructura curricular cuyo manejo va acorde a la visión de los nuevos objetivos del poder político en turno. A esto se debe que los planes y programas de estudio sean discontinuos y se modifiquen sin dar seguimiento para una formación firme, exceptuando la última década.

Por fortuna su personal académico participa del proceso y ha mantenido una postura sólida y funcional en la estructura formativa para el educando que va de la iniciación a la formación media (o técnica); en respuesta a la mayoría de autoridades que carece de la formación artística de cada manifestación. Pese a la firme participación docente en el área de artes visuales conformada en tres años (hoy reducida a dos); se impartía dibujo, pintura, grabado, escultura, cerámica, textil, e historia del arte. Si bien la formación del egresado es débil, al salir éste lleva consigo una formación integral. El documento extendido es de iniciación y no tiene peso, pero si el alumno cuenta con el bachillerato e ingresa a la licenciatura, lo hace sin dificultad, teniendo la formación carácter de bachillerato.

La *Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo –UAEH-* tiene dos niveles formativos de artes visuales: enseñanza media y nivel superior. El primero al ser opcional entre taller o deporte lo efectuaba el alumno de preparatoria en cuatro semestres, hasta el 2009, hoy se ha reducido a tres obligatorios de deporte y tres de taller y se imparte en los talleres del Edificio Central de la UAEH, *el taller de dibujo y pintura* se fundó en 1991, *modelado en barro* en 1993, *modelado en papel* en 1996, y *comic* en el 2004. En tres semestres el alumno debe apropiarse de las

escasas herramientas para ingresar a una escuela de nivel superior y hacer la licenciatura, la entrada al IDA, implica cubrir un propedéutico.

La *UAEH* en el año 2002, dio la apertura a la licenciatura en artes visuales en el *Instituto de Arte -IDA-*, en Real del Monte, donde ofrece las especialidades de pintura, grabado, escultura y fotografía con sus respectivos talleres. Consta de ocho semestres. Se solidifica como carrera, a la vez que su estructura curricular, de programas, infraestructura y formación se fortalece. En general su cuerpo docente es joven, foráneo, con escasa experiencia en la docencia, el aula, el taller y la región, y en ciertos casos con escasa conciencia de su labor, el instituto no tiene académicos de la localidad, salvo dos excepciones. Se han superado las primeras dificultades y su primera generación egresó en el 2006.

El terreno es fértil, amplio, hay mucho por hacer. Las instituciones son vías formativas sólidas, pero se requiere de medios alternos para fortalecer el arte, la educación artística, al artista, el mercado y la cultura con propuestas ajenas a las dependencias. El rumbo del arte se abre en el estado y la *UAEH* lo posibilita. El arte local tiene tintes diferentes a los del resto del país, sin embargo hace falta mostrarlos, reconocerlos y registrarlos como parte de la formación artística, de la producción, investigación y cultura local.

El arte de Hidalgo (...) posee potencialidades necesarias para desarrollarse como un movimiento sólido y cada vez más consecuente con la realidad de su contexto sociocultural. (Molina. 1998; p.15).

El resultado arrojado corresponde a la generación anterior al año 2000, La generación posterior es numerosa, hay nuevas propuestas con los nuevos artistas, importante por abordar.

En gran medida se cubrieron los objetivos propuestos con la hipótesis, con respecto a la investigación del arte local en las distintas fuentes, sin embargo la comprobación plena en su aplicación de la docencia, es un proceso a largo plazo,

lento, sustentado con el presente soporte donde se asienta la escasa atención al arte local, en especial de la escultura, resultado de una política cultural endeble que puede mejorar atendiendo diferentes rubros como la investigación, la cual queda abierta con el referente del libro, documento, tríptico, invitaciones, notas culturales, revistas, catálogos, visita a centros educativos, escuelas y productores de arte local con el referente histórico, cubriendo parte de la hipótesis. El capítulo I del documento marca el acercamiento.

1.2 ORÍGENES

PROCESO, DESARROLLO Y MATERIALES

El presente capítulo emplea bibliografía especializada de Román Piña Chán, Paul Westheim, Alberto Ruz, Alfonso Caso, Alfredo López Austin; sobresale Oscar Salinas Flores con su *Tecnología y diseño en el México prehispánico*, editado por la UNAM; de menor importancia Luis Torres y Constanza Vega con *Tratamiento de la madera húmeda, estudio comparativo*, editado por la SEP y el INAH, con material consistente y propuestas sólidas, escasamente abordados.

Es difícil precisar sobre materiales, técnicas y herramientas, a no ser por los registros arqueológicos, representaciones gráficas, líticas, restos humanos y de animales, carbono 14, y otros medios. El presente capítulo los aborda desde la presencia del hombre en el continente americano, en México en especial, data de *no más de 30 000 años* (Salinas, 1995: p. 2).

Los antecedentes de las primeras herramientas son pétreas y se utilizaron para diferentes actividades incluida la escultura y fue en Tlapacoya...*a orillas del antiguo lago de Chalco cuya datación se calcula en aproximadamente 24 000 años a.n.e. donde encontraron artefactos de piedra rudimentarios* (Salinas. 1995; p. 4). Salinas Flores se apoya de la información de Lorenzo José Luis en su *Poblamiento del continente americano*, en la Historia de México (México, Salvat, T. I; pp. 34-39) y acota el registro de los artefactos rudimentarios de piedra utilizados

... en lascas gruesas y anchas para manufacturar raspadores y raederas, lo mismo que navajas fabricadas por percusión y talla, utilizando materiales locales como el sílex, la obsidiana, el pedernal y el basalto...

La continuidad de estos objetos se ubica en el cenolítico (12000 a 5000 a.n.e.) donde *...se da un proceso de perfeccionamiento tecnológico, se incrementa el tipo y número de navajas y aparecen las puntas de proyectiles* (Lorenzo, José

Luis. 1987; p.5) y completa *...el método para realizar estas puntas conocidas como Clovis, Tolsom y Lerma, casi con seguridad es originario de América (...) se enriquece con la técnica de retoque por presión, así como la talla con percutores blandos de madera, hueso, o hasta de venado...* (Salinas, 1995; p. 5) La cacería de grandes animales cambia a la de animales más pequeños debido a la extinción de los primeros, crece la actividad recolectora, nace la cestería.

En este periodo aparecen los implementos de molienda, bloques casi lisos sirvieron para el molido debido al uso continuo se le forma una cavidad o depresión, dando lugar al mortero, este instrumento se facturó con piedras de textura granulada como el basalto, que son fáciles de trabajar por abrasión y con un pulido superficial... (Salinas, 1995; p. 9).

El protoneolítico (5000 a 2500 a.n.e.) marca cambios hacia la actividad agrícola en la que los asentamientos se generalizan. En el neolítico (del 2500 a.n.e. en adelante) los asentamientos se han consolidado. Se descubre la cerámica que asegura y posibilita la protección y almacenamiento de semilla y de alimento; el barro se emplea no solo en la elaboración de vasijas y contenedores, sino también en la elaboración de figuras de barro de diferente tipo. El pensamiento determinado por la sobrevivencia y las necesidades básicas, es encauzado por la agricultura.

Un proceso de 20 000 años de experiencia utilizando la piedra, hueso, madera y otros materiales para *cortar, rasgar, raspar, golpear, moler, machacar y pulir...* (Salinas. 1995; p. 8), se innova con el uso de la piedra sobrepuesta, trabajada con otros medios para obtener extensiones del cuerpo, el hacha, el átlatl o lanza dardo, son resultado a largo plazo de este proceso. Los mismos materiales (piedra, hueso, madera) se emplearon en la escultura, donde el lascado es una de las técnicas principales, a base de percutir una piedra contra otra, para lograr armas y herramientas con formas que se fueron depurando.

ESCULTURA PREHISPÁNICA

Instrumentos, medios y materiales son motivo del presente capítulo denominado periodo prehispánico. En cuanto al marco geográfico, este se establece y aplica del norte de Zacatecas hasta Honduras, en el momento previo a la conquista de México Tenochtitlán. En cuanto a los momentos o etapas culturales, estos se han dividido a partir de sus grandes cambios sociales que desembocan en diferentes modos de producción, religiosidad, desarrollo urbano y constructivo, crecimiento, economía, desarrollo, conocimientos, conceptos y motivos.

Cinco regiones conforman *Mesoamérica* sitio de marco de la tesis, y donde se ubica la escultura en el ámbito nacional, a partir de características geográficas, similitud, desarrollo, religión e influencias entre otros aspectos, y se dividen en, *Altiplano Central, Costa del Golfo, Zona Maya, Zona Oaxaqueña y Occidente de México*. Dos regiones se incorporan en el Norte de México: *Aridamérica* con nueve áreas y *Oasisamérica* con distintos y múltiples grupos, anota Alfredo López Austin (2010; pp. 27-57).¹⁹

Los periodos en que se divide Mesoamérica (omitiendo las subdivisiones) son: A) *Preclásico* (2500 a.C. al 200 d.C.). B) *Clásico* (200-900) y C) *Posclásico* (900-1520), la división que la mayoría de especialistas ofrece y coincide para su estudio²⁰, a partir de la constante de elementos ya referidos.

En Mesoamérica se trabajó en general el barro para la elaboración de escultura y destaca la técnica de rolo, placa y pastillaje. Varía el tamaño de pequeño a gran formato. Los motivos son amplios así como su uso; en el Altiplano Central en el periodo preclásico destacan las figurillas de mujeres bicéfalas o con una cabeza, cintura estrecha, amplias caderas, y rostros humanos entremezclados

¹⁹ Donde se habla de La gran chichimeca, con Paquimé y Casas del Acantilado. López Austin se apoya del material publicado por Kirchoff de mediados del s. XX.

²⁰ VVAA, Cuarenta siglos de arte mexicano, Herrero/Promexa, México, 1981. (Westheim, Paul, Alberto Ruz, Pedro Armillas, Alfonso Caso, Román Piña Chan).

con cráneos, cuyo indisoluble y dialéctico pensamiento vida-muerte, llegan hasta hoy. Desde el primer periodo destacan figuras de animales y formas humanas en actividades cotidianas en sellos, figurillas y esculturas de barro en Occidente de México y el resto de Mesoamérica.

Las herramientas, instrumentos y medios materiales para la escultura, no varían en la región, excepto los incorporados en cada periodo debido a la carga simbólica atribuida al color del material, resistencia y origen que los diferentes grupos y en distinto momento le imprimen. Material de gran resistencia es el jade, empleado en escultura y decoración, más no como herramienta desde la cultura Olmeca (1500 a.C.), hasta la Azteca (1325-1521). Debido a su color se le asoció a la vida y la naturaleza, su alto valor trascendió al mundo prehispánico. A la llegada de los españoles su valor era mayor al del oro. La turquesa o chalchihuite azul, de alto valor, fue traída del Norte de México, se asoció a las deidades pluviales, se introdujo y tuvo auge del periodo clásico con la cultura teotihuacana en adelante. El caracol debido a su origen y resistencia, se asoció al agua, se empleó como herramienta y decoración, se representó en relieve o volumen en escultura.

Materiales o sustancias como la arena sílice se usaron como abrasivo para desgaste de material; la piedra pómez sirve con la anterior para procesos de pulido y la pasta de pómez para el terminado; el abrillantado se logra mediante el frotamiento de la piel y tela sobre la piedra, logrando un bruñido con calidad de espejo en ónix, mármol y obsidiana. La obsidiana fue empleada como arma en puntas de flecha, instrumentos, objetos y obra escultórica, debido a su coloración se le adjudicó carácter sagrado; se han encontrado piezas de obsidiana de la zona de Nopalillo, Hgo., en Sudamérica en la zona incaica. Otros materiales son jadeíta, mica y cristal de roca con otros, trabajados en piezas de pequeño formato, así como en incrustaciones, mosaico, muebles y vestimenta de altos personajes.

Tallas en piedra se realizaron en talleres *in situ* o mediante el acarreo en pequeño, mediano y gran formato, con piedras de mayor dureza. De las esculturas

en piedra, es constante el jade, jadeíta; cantera, piedra arenisca, basalto (porfirítico), andesita, serpentina, gneis (requisto verde), tufo, esquisto, granito, caliza, alabastro; desde el preclásico donde sobresale la cultura Olmeca y que se continúan hasta la mexicana.

Para el proceso de perforación se utilizó el trépano; la imagen de un taladro de arco se ubica en la *Lápida de Bazán*, en Monte Albán, como glifo (Piña. 2002; p. 213), representado como arco, probablemente de madera, en cuyos extremos está sujeta una cuerda que a su vez va enredada en la vara, ubicada a modo de flecha que gira, el extremo de la vara afilada se apoya sobre el material a perforar, la arena sílice sirve de abrasivo para la penetración de la piedra. Este principio fue utilizado en contextos como el griego.

Con respecto al manejo de herramientas, Juan Manuel Vázquez presenta en su tesis (1995): *La función social del tlacuilo, los amoxtlis y los amoxcallis*, publicada en México, por la Secretaría de Educación Pública (p. 49):

...existió una gran variedad de elementos para la elaboración de materiales escriptorios como la piedra de basalto en esculturas monolíticas. Para esculpir la piedra (...) a pesar de no conocer la utilización del hierro, fue menester el uso de materiales pétreos más resistentes para el tallado...

Oscar Salinas (1995; p. 112) expone aparte en el periodo posclásico el uso del metal en el trabajo, con algunas variantes técnicas y de instrumentos:

...Entre los mexicanos, en el trabajo de la piedra era muy común utilizar instrumentos de piedra dura como el punzón, la barrena, el martillo y el esmeril; el análisis de algunos cinceles y hachuelas de cobre o bronce de esta época permiten suponer según la opinión de algunos investigadores, que por su extraordinaria dureza lograda con una singular aleación de cobre y estaño también se destinaron para el tallado de piedra.

Cabe mencionar que altares, estelas, cabezas colosales, escultura exenta y monumental, se trabajó antes, en el preclásico (1500 a.n.e. al 200 d.C.), un milenio antes de la incorporación del metal, y es hasta el posclásico (900-1520) con la cultura mixteca y tarasca, que el metal se incorpora como ornamento y como instrumento de trabajo.

Hay escaso registro de escultura en madera en el preclásico y el clásico por su carácter perecedero, sin embargo las investigaciones de Oscar Salinas, ya ubican el manejo del metal en la carpintería en el periodo posclásico, y expone (p.112)... *En la carpintería lo más usual era la sierra dentada que generalmente se fabricaba con cobre, y la escofina, para darle el acabado a la madera; también existía una regla para medir como instrumento cotidiano, que debieron usarse con fines escultóricos para la talla en madera.*

Con respecto a la escultura en madera se han encontrado escasos ejemplos dada su limitada conservación, es el caso de dos esculturas talladas y un banco que proceden del Cenote Sagrado de Chichén Itzá, posiblemente del posclásico, las figuras representan a dos hombres articulados, realizadas en secciones... *por medio de incisiones hechas probablemente con un instrumento cortante (...) Los brazos y las piernas estuvieron insertados en el cuerpo por medio de unos cortes hechos en las caras laterales...* (Torres.1970; p. 17).

En cuanto a metales, Oscar Salinas cita a León-Portilla *en Toltecatoytl... asienta que las culturas prehispánicas utilizaron cerca de 35 minerales no metalíferos y aproximadamente 14 que si lo son...* (Salinas. 1995; p. 149).

El momento histórico, tipo de cultura, religiosidad, ideología, modo de producción y el medio geográfico; hacen posible la aprehensión y el uso de los materiales de la región, dando lugar a los motivos escultóricos en el que se refleja el panteón de divinidades protectoras y nocivas que hay que atender, ligadas a la

vida y la muerte, es decir a la agricultura con sus ciclos y componentes: tierra, agua, viento, calor, estaciones, fenómenos naturales, astros y naturaleza. La explicación del mundo les lleva a crear una gama de representaciones, donde forma, religiosidad, concepción del mundo, con el panteón de una cultura y otra en Mesoamérica se relaciona.

Se establecen sociedades bien estructuradas. Debido a las condiciones climáticas, geográficas y fertilidad de la tierra, hay sitios y grupos altamente favorecidos donde al obtenerse más cosechas anuales que las tierras de temporal, ofrece tiempo libre para otras actividades donde el hombre crea y produce objetos que lo favorecen y le aseguran la vida. Los instrumentos acotados en un principio, son claves en su proceso cotidiano, pero también se aplican en lo escultórico.

La escultura como manifestación plástica, obedece a su concepción del mundo y creencia mediante la religión; estudian las estrellas, el tiempo, las etapas de lluvia y su incidencia en la naturaleza, representada a través de sus deidades. Los sacerdotes caminan al lado de gobernantes, se apoyan del ejército y traducen ideas, conocimiento, y lenguaje, a través de sus creadores con obras en volumen con barro, concha, hueso, madera, piedra. El metal se introduce al final, la obra es en estatuilla, relieve, obra exenta, adosada, moviliar, monumental e integrada a la arquitectura: máscaras, urnas, incensarios, almenas; portaestandartes, altares, estelas, cabezas colosales, con su amplio panteón de deidades.

Representaron dioses, líderes, personajes históricos, sacerdotes, acciones bélicas, con figuras humanas, zoomorfas y fitomorfas; con signos, numerales y caracteres simbólicos, con formas humanas, animales y vegetales y elementos fantásticos, míticos, estilizados y recreados, con formas propias para comunicar y transmitir el conocimiento. De modo que política, religiosidad, gobierno, economía, ciencias, historia, estratificación de clases; moralidad, ética, principios, transmisión de poder y lo que entendemos como arte y estética, con la diferencia y relación del medio geográfico, lengua y cultura del contexto, así como su relación e influencia,

según sus nexos, reflejados en pintura, escultura, mosaico, cerámica, grabado, conformando un proceso auténtico.

El arte se debe valorar en su contexto, apunta Juan Acha, por otra parte Roman Gubern anota (1996; p. 16), que las claves que determinan la percepción visual humana como de sus sistemas de representación figurativa, derivan de sus tres factores: fisiológico, cultural e individual designados como fisioperceptual, caracterizado por su determinismo biológico; el etno-perceptual es propio de cada cultura; y el idioperceptual que es propio de cada individuo.

La escultura exenta o integrada a la arquitectura se presentaba policromada en tumbas, altares, plazas, templos, pirámides, canchas, palacios, casa habitación y se representaban gobernantes, nobles, sacerdotes, comerciantes, militares y gente de pueblo como macehuales, las actividades eran conmemorativas, ceremoniales, de rito o cotidianas, homenaje, danza, juego y ocio; destacan las ligadas al culto de dioses y muertos, con piezas de impecable factura.

La cultura Olmeca en la Costa del Golfo tiene ejemplos de escultura exenta en altares, estelas, cabezas colosales, figurillas con deformación craneana, en piezas asociadas al jaguar en material ya señalado. Al desmembrarse la cultura olmeca, influye en la zona maya, oaxaqueña y centro del mismo periodo con el del clásico; al principio en estelas, luego en obras integradas a la arquitectura, mediante relieves de estuco y escultura exenta. Del Altiplano Central destaca Teotihuacán con estas características, en la pirámide de Tláloc Quetzalcóatl; en los relieves de los frisos y columnas del palacio de Quetzalpapalotl, donde aún se conservan incrustaciones de obsidiana, o las almenas escultóricas de barro, en los remates de edificios, así como piezas monumentales de piedra, como Tláloc o Chalchihutlicue, diosa del agua.

La escultura maya se relaciona con los relieves en estuco de los muros de los templos; estelas, máscaras de mosaico, figuras de Chac en la arquitectura en

la portada de sus templos, así como sinuosas piezas de barro en figuras humanas dadas por el tratamiento de la forma. En la cultura zapoteca de la Zona Oaxaqueña encontramos estelas, tumbas, urnas funerarias, máscaras de mosaico y piezas de piedra enriquecidas con la oleada mixteca de siglos posteriores al apropiarse de las tumbas zapotecas para sus entierros a los que incorporan el metal en sus ofrendas del periodo posclásico, donde pequeños mosaicos de turquesa se integran en algunas piezas de oro.

En la Costa del golfo se continuó otro proceso y desarrollo con la cultura Totonaca cuyas piezas escultóricas difieren en candados, yugos, hachas y palmas de piedra; otras esculturas son las caritas sonrientes de barro y la constante de relieves en los muros. En la misma región difiere y aporta la cultura Huasteca con escultura exenta de piedra y barro, donde se aplica la representación vida, muerte en la misma figura, junto al desnudo masculino, con esculturas de barro en temas mortuorios de las cihuateteo.

La cultura Tolteca en el posclásico del altiplano Central aportó algunos elementos formales al proceso escultórico con los *chac mol*, *coatepantlis* o muros de serpientes, con las columnas talladas en forma de guerreros conocidos como atlantes en el palacio de *Tlahuizcalpantecuhli*, que soportaban techumbres para cubrir amplios espacios, o el *Palacio Quemado*, con su sala de múltiples columnas que inspiraron a la de las *Mil Columnas* de la zona Maya, con los elementos anteriores. Los Toltecas asentados en el actual estado de Hidalgo, es un fuerte antecedente del presente trabajo.

La cultura Mexica cierra el recorrido con piezas escultóricas de pequeño y gran formato, en obsidiana, granito, jade, cristal de roca, turquesa, y concha características del posclásico del Altiplano Central, aunado al trabajo de barro y metal. En cuanto al proceso técnico de la talla en piedra, los mexicas adquieren la información y el conocimiento de las culturas sometidas con el dominio de los materiales de manera vertiginosa, con una forma y un simbolismo propio, su

trabajo escultórico se divide en cuatro fases que van del manejo hierático de la forma, hasta su transformación gradual y final, de gran refinamiento y acabado.

En el recorrido se omiten detalles como el peso del material que varía según el tipo, sea barro, madera, hueso, piedra y va de lo ligero, a las más de 20 toneladas, donde el acarreo resulta una complicación, así como la ejecución del trabajo escultórico, es el caso de algunas cabezas colosales, altares, estelas o lápidas como la cubierta de la tumba del Pakal; o la monumental escultura de Chalchiutlicue, Coyolxauhqui la diosa lunar, Tláloc, la Piedra del Sol, la Piedra de Tizoc, o la impresionante Coatlicue, madre de los dioses y de los hombres.

Otros procedimientos técnicos y de manejo de herramientas se relacionan a la minería, en la explotación de la Sierra de Querétaro y el Río Balsas se encontró y extrajo material e instrumentos líticos como testimonio arqueológico...

martillos de piedra, elaborados con diorita o andesita hechos por lascado (...), o los morteros de piedra utilizados para desmenuzar los minerales (...), las puntas de hueso para obtener mineral (...) extrayéndolo de las ranuras de las rocas (...), cuñas de madera muy duras para quebrar las rocas (Salinas. 1995; p. 151).

No es arriesgado afirmar que el uso de estas herramientas en las minas se empleó en la escultura, en la talla de madera y piedra.

“Las herramientas de piedra permitían derribar árboles, labrar vigas o desbistar canoas, casi con tanta rapidez y destreza, como con instrumentos de cobre” (Gortari. 1980; p. 41).

El proceso escultórico da un giro en el manejo teórico conceptual durante el periodo colonial, no así los materiales que continuaron siendo una constante.

La investigación realizada acerca del entorno artístico local actual emitida a modo de diagnóstico, junto al proceso histórico de la escultura, deja ver el cambio de nivel entre un momento y otro, con lo limitado de la formación escultórica estatal actual, carencia de registro, falta de mercado, postura del artista y limitado apoyo institucional; aunado a la pérdida de información de los procesos creativos, métodos de enseñanza, con su destrucción e imposición por otra en un momento determinado, a través de una cultura que deviene en poder, ha dejado grandes lagunas en un proceso de cultura propio.

El material abordado también sirve de fundamento al capítulo siguiente, para establecer la propuesta de un taller multidisciplinario como proceso continuo, a partir de la elaboración de la propuesta de un programa de escultura.

El papel de los actuales organismos educativos dedicados a la enseñanza de las artes ventilados en el inicio del texto, trasciende y repercuten en el arte, educación, el manejo técnico, los procesos creativos, la producción artística, en la cultura local y por ende en la nacional.

1.3 ESCULTURA COLONIAL Y NEOCLÁSICA

PROCESOS, DESARROLLO Y MATERIALES



Cruz atrial adosada, siglo XVI
Tepeapulco, Hidalgo

Se expone en *Las Cartas de relación* que la población de México-Tenochtitlan fue diezmada por guerra, hambre y enfermedad, se asegura que murieron más de cincuenta mil indígenas. La aprehensión de Cuauhtémoc por el capitán Holguín, afirma la conquista de México. Cesó la guerra el martes 13 de agosto de 1521, día de San Hipólito; en consecuencia, la cultura *fue destruida con las armas de hierro y de fuego* (Rojas. 1975; p.17). *De todas las artes que florecieron en México a la llegada de los españoles, la escultura (...) había alcanzado un grado de mayor perfeccionamiento* (Toussaint, M. 90; p.23), también fue destruida.

La sociedad indígena fue sometida a la encomienda en el papel de esclavo o servidumbre por cédula Real de 1523. Bartolomé de las Casas denuncia 3 millones de indios esclavos en Nueva España y Centroamérica. Tributo y maltrato se aúnan al hambre y la enfermedad, mermando a la diezmada población. En *el siglo XVI el ciclo escasez-epidemia-mortandad*, marcó el deceso de la población con la elección y decisión del indígena al suicidio colectivo, al aborto sistemático e interrupción de la concepción para evitar la esclavitud (Moreno, 1977; pp. 63-64), reflejado en la mayor crisis demográfica que solo se recuperó hasta la segunda mitad del siglo XVIII.

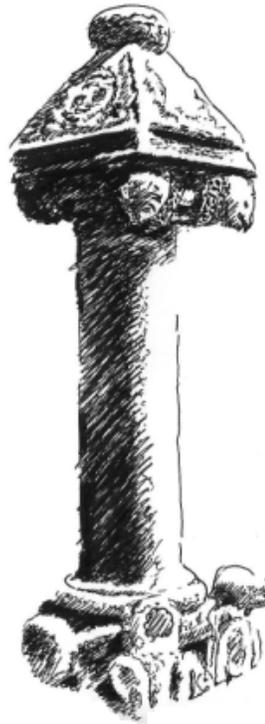
La religión católica en sus diferentes aspectos determinó la actividad social con el ejército, *la horca y la picota*²¹ (...), *símbolos de autoridad del soberano* (Rojas. 1975; p.164). Con las premisas adversas se inició la nueva vida del subordinado escultor y creador indígena, cambió el arte con los nuevos mandatos, quedaron convertidos en montones de piedra esculturas, edificios, templos y palacios. Las piedras sirvieron para erigir otros edificios con nuevos sillares o pilares (Rojas. 1975; p.69).

La escultura exenta y en relieve se integró a la arquitectura donde se utilizó mano indiana. *Sobre la conquista militar se desplegó la conquista espiritual con un carácter de cruzada* (Ballesteros. 2000; p.25). El urbanismo se efectuó sobre la antigua traza y donde en un momento se elevaron las construcciones indígenas, ahora se erguían los templos cristianos. El eje conventual se convirtió en el eje urbano, que también se dotó de acueductos, hospitales y escuelas elementales que existían en varios conventos. Un ejemplo es Cholula:

... la organización prehispánica de barrios y sub-barrios, con templos mayores y menores (...) sirven de núcleo; continúa Bernal Díaz del Castillo... a la llegada de los españoles había unos cien adoratorios sobre

²¹ Picota: rollo o columna de piedra ubicada en determinados lugares, para exponer las cabezas de ajusticiados o reos.

sus terrazas y plataformas arquitectónicas. Al presente hay unos cuarenta y dos templos cristianos que en cierta medida los sustituyen (Rojas. 1975; p.171).



Picota, siglo XVI
Zempoala, Hidalgo

Órdenes religiosos: la primera misión de doce franciscanos llegó a Veracruz entre el 13 y 14 de mayo de 1524, seguida de dominicos (1526), agustinos (1533), jesuitas (1572), carmelitas descalzos (1585), mercedarios (1593), benedictinos (1602), agustinos recolectos (1606), ermitaños de San Antonio (1628), con las hospitalarias de hipólitos (1604), juaninos (1604), y betlehemitas (1674).

Trunca la tradición escultórica local, se inicia otra con nuevos patrones. Los *sitios de la escultura* se redujeron a la arquitectura en casas, palacios, hospitales,

escuelas, conventos, cajas, iglesias, acueductos, surtidores de agua²², rollos²³, fuentes; edificios públicos como el Palacio de Gobierno de Tlaxcala del siglo XVI, o civil, como la casa de Andrés de la Tobilla en Tlaxcala, o *del adelantado* Francisco de Montejo en Yucatán cuyo motivo medieval del *buen salvaje*, se interpreta en escultura de reminiscencias góticas.

La arquitectura religiosa se concibió para evangelizar, ser habitada y de culto, difiere la secular a citadina, de la regular rural, adaptada a la población foránea, clima, actividad y condiciones bélicas. La arquitectura y escultura de los monasterios del siglo XVI es híbrida, formada de los estilos europeos: gótico con elementos platerescos, isabelino; mudéjar, románico y renacentista en boga, adaptada al contexto. En el área rural se impone la innovación del ornamento en las cruces de atrio, amplios atrios amurallados, claustros, templos, capillas de indios o abiertas²⁴, capillas posas²⁵ o procesionales, con las de peregrinos.

Es en arquitectura y escultura del s. XVI, dice Toussaint, donde más elementos indígenas sobrevivieron, algunos ejemplos son el escudo de armas del atrio de la iglesia del Sanctorum, con motivos vegetales estilizados a la manera indígena. El escudo de Tilantongo en la Mixteca Alta, con chimales y figuras indígenas. Una lápida conmemorativa en la iglesia de Tecamachalco, Puebla, conserva la fecha 1589-1591, con un *águila* coronada, de cuya cabeza brotan símbolos de sangre y fuego. El claustro de Acolman, Estado de México, es un conjunto europeo, con sus capiteles ornamentados con la flora indígena. El claustro de San Andrés Epazoyucan, en Hidalgo, mantiene en sus capiteles, relieves del epazote, topónimo local que aparece en códices.

²² Surtidor de agua: fuente, aljibe, pozo abastecedor de agua; su distribución desde el claustro tenía sentido simbólico, algunos tienen esculturas con forma humana, animal, mascarones, etc.

²³ Rollo: columna de piedra, distintivo que en muchos casos servía de picota.

²⁴ Capilla abierta o de indios: Construcción del s. XVI, adosada o externa al templo con altar para evangelización del indígena, ornamentada con los mismos motivos del templo o las capillas posas.

²⁵ Capilla posa o procesional: Pequeña construcción cuadrangular cubierta, elaborada de material permanente, ornamentada con relieves de símbolos, monogramas, figuras bíblicas y religiosas que se repiten en cada capillas posa o abierta; poseen una o dos puertas y tiene base o altar interior para un santo diferente en cada capilla, por orden de importancia iba la Virgen, San Francisco, San Miguel y al final San Juan.

Las zapatas platerescas de una casa de Cholula, Puebla, representan a un caballero águila, las plumas estilizadas se repiten de modo exacto a los monolitos prehispánicos. Abunda el bajo relieve con motivos autóctonos tequitqui²⁶ donde la mano indígena persiste en las construcciones de los conventos, dando su versión de los modelos estéticos y artísticos europeos, el sincretismo cambia con las ordenanzas al desplazar al indígena de su labor escultórica. En el siglo XVII el auge del retablo fortalece la escultura y sustituye a la pintura del siguiente siglo.

Los votos de la orden religiosa y sus congregaciones ventilan la opulencia o austeridad de sus construcciones. La escultura, reflejada a través de sus bienes con los objetos que la conforman, identifican y diferencian; se perciben en las obras materiales, sean estructuras, fachadas, ornamento de conventos y templos.

Los *materiales* locales empleados son madera, piedra, metal, estuco; *caña de maíz*²⁷; los foráneos, hueso, marfil. Se utiliza piedra de basalto, granito o tezontle rojo o los materiales escultóricos de cada región, como las calizas que semejaban al mármol, berruecas parecidas al granito y *traslúcidas como el tecali, que es un ónix* (Rojas. 1963; p. 163). La cantera fue primordial para la escultura exenta o en relieve para interiores y exteriores dada su permanencia.

La continuidad del oficio prehispánico en el uso del corazón de la caña de maíz en la zona tarasca, la asimiló el evangelizador Don Vasco de Quiroga quien mandó modelar la imagen de *Nuestra Señora de la Salud* aún venerada en Pátzcuaro. *Templos o museos conservan Cristos de este material* (Toussaint. 90; p.24). Elaborados con *papeles antiguos* de códices y *epidermis de tela*, pintados

²⁶ Tequitqui: Sinónimo de tributario, término acuñado por José Moreno Villa para designar el trabajo mudéjar del moro oprimido, equivalente al del trabajo indígena. Se aplica en México a las obras del s. XVI. Manuel Toussaint lo acota como "Supervivencia del arte indígena", *siempre que su campo se limite a las verdaderas supervivencias* Toussaint, Manuel, 1990; p.28).

²⁷ Corazón de caña de maíz: Materia prima tarasca, formada del corazón de la caña de maíz molida y mezclada con un tipo de aglutinante o engrudo (tzitzingueni) que servía para formar imágenes escultóricas de deidades prehispánicas.

de encarnado²⁸, son el Señor de Santa Teresa en la catedral metropolitana, el Cristo del templo de San Francisco, Tlaxcala o el de Mexicaltzingo, cuya pasta plástica incluye un viejo códice indígena (Rojas. 1975. T. II; p.382).

El *tzompantli*²⁹, era madera local trabajada en esculturas procesionales que se decoraban después. Se usó madera dura para elaborar imágenes fijas como la de quiebrahacha en el sureste hacia el siglo XVI, de este material y madera fina se introdujeron figuras religiosas de España y Guatemala en el siglo XVII. La madera de bálsamo se utilizó a finales del barroco. Una de las formas escultóricas es la sillería, los relieves de sus tableros con pasajes bíblicos y figuras de santos se conservan, en San Ildefonso (UNAM), convento franciscano de Xochimilco, catedral de Puebla, Basílica de Guadalupe. Trabajo de madera se encuentran en los altares principales de templos, capillas, catedrales, mediante sillería, celosías, retablos; muebles, ventanas, puertas, techumbres, coros, baúles.

El *metal* traído de España se aplicó a la herrería mediante la forja hasta suplirse por material local; con hierro se realizaron balcones, cruces, cerrojos, rejas de coro. Para metales preciosos había *artífices* divididos en grupos; asienta Toussaint (1990; p.30). Estaba el orfebre de oro y de plata, este era *platero de mazonería* que tenía características de *cinzelador*, el *batihoya* era laminador de oro y plata, y el *tirador de oro convertía la plata y el oro en hilo para bordar*; estos oficios no recibieron ordenanzas (Toussaint. 1990; p.30). De oro y plata se elaboraron joyas, pilas bautismales, coronas, báculos, ciriales, macollas³⁰, cálices de plata, cruces procesionales, candeleros, balaustres, cetros, aureolas de esculturas, custodias, palmetas. El metal lo controlaba directamente la corona y solo podía practicarse en sitios autorizados donde se marcaba el quinto real.

El tráfico con Manila dio oportunidad de comercializar imágenes chinas talladas en marfil y hueso para figuras del Niño Jesús, Cristo y la Virgen. El estuco

²⁸ Encarnado: Color carne aplicado a las esculturas.

²⁹ Tzompantli. Árbol indígena de madera suave y coloración blanca, llamada colorín por el europeo debido al color rojo de su semilla.

³⁰ Macolla: Conjunto de vástagos, flores o espigas que nacen de un mismo pie.

se trabajó en la decoración escultórica de manera oficial a mediados del s. XVII en Puebla y Oaxaca, a raíz de la llegada de los primeros estucadores españoles, encargados de decorar y revestir las construcciones.

Los motivos simbólicos y ornamentales nacen de la estampa impresa en los libros de oraciones y misales, llevados a la piedra con monogramas, símbolos, e iconografía religiosa: Pasión de Cristo, santos, vírgenes, apóstoles, ángeles, tallos, follaje, rosas, flores de lis, escudos, balaustres, medallones, frutos y festones ubicados en la arquitectura, escultura, muebles, cruces, pilas, fuentes.



Cristo de marfil, siglo XVIII
Procedente de Filipinas

No se permitía el desnudo, excepto para la figura de Cristo y los ladrones, San Lorenzo en la hoguera y San Sebastián; la representación humana del ángel era de rasgos serios, dignos, casi inexpresivos. El encarnado daba el carácter realista, a las figuras, a estas se añadían *pestañas de pelo, ojos de cáscara de huevo y dientes naturales* (Rojas, 1975. T. II; p.380).

Al crecer la producción escultórica se reglamentan los *oficios* mediante las Ordenanzas³¹ del 30 de agosto de 1568, siguiendo el modelo establecido de los gremios medievales donde el trabajo se especializó.

... rigieron para carpinteros, entalladores, ensambladores y violeros. El 17 de abril de 1589, se dotaron de nuevas Ordenanzas aplicables únicamente a escultores y entalladores (...) en estas últimas se exigía que el escultor supiera trabajar la figura y al entallador el decorado de la escultura arquitectónica. De esta manera quedó establecida la diferencia entre esculpir, tallar, ensamblar, dorar y encarnar (Rojas. 1975. T. II; p. 356).

Al introducirse el retablo³² pintado a mediados del s. XVI y de bulto en piedra o madera en el último tercio, hace que su amplia producción se reglamente y sea constante en el barroco de los siglos siguientes y *una necesidad litúrgica (...) dando tangibilidad (a) su cosmovisión* (Rojas, 1975. T. II; p.341). Se elaboraron *imágenes de bulto (o) altorrelieve, las historias sagradas en relieve* (Rojas. Ibídem.). El cambio a la obra puramente escultórica fue en el s. XVIII.

Los *instrumentos de talla* locales, cambiaron al incorporarse los foráneos europeos de metal, que no variaron de los tradicionales de occidente como el cincel de punta o puntero, el plano, cabeza de toro, uña, corte curvo; de distinto ancho y espesor, el dentado variaba de número y tamaño, era puntiagudo o romo; así como limas, escofinas, abrasivos, con el trépano. *Muchos (...) conocidos entre los egipcios y llevaban usándose bastante más de tres mil años* (Wittkower. 1993; p.17); con el hierro y el acero más duros, empleados 500 a. de C.; martillo y el martillo cuadrado o bujarda de cabeza de acero, recubierta de puntas piramidales.

³¹ Ordenanza: Edicto, mandato real de la corona española que reglamentó las funciones de los diferentes oficios.

³² Retablo: Conjunto arquitectónico del altar formado con pintura, escultura o ambos, representan en serie, una historia o suceso, se divide en calles y entrecalles. La central aloja a Dios Padre, abajo esta el Calvario, luego el santo al que se dedica el retablo y más abajo la Virgen; en su factura participan diseñadores, carpinteros, entalladores, ensambladores, pintores, enyesadores, doradores, e imagineros.

La figura se calcaba sobre el material, mediante un dibujo previo para luego esculpirse, se tallaba hasta completar el proceso, ocurrió el caso donde el calco se colocó al revés como en la capilla posa del claustro de Epazoyucan, donde el error no se corrigió y la portada quedó con el relieve invertido.

El trabajo escultórico del s. XVI se fortaleció con ideas, modelos y objetos, *al principio de mano de los indios y más tarde de los oficiales españoles* (Rojas. 1975. T. II; p.355). A fines del s. XVI llegó un barroco sencillo que evolucionó al XVIII en exuberante y luego a churrigueresco, donde la mano indiana dio un nuevo aporte, se incluyó a las figuras de los reyes de España. El exceso de lujo en los altares provocó rechazo, opina Fernández de Lizardi en el periódico *El Pensador Mexicano* sobre los retablos de la catedral. *Detrás de esta pirámide o llámese ciprés, está la testera del templo, un retablo conocido por el Altar de los Reyes, que no es más que acopio de leña, dorada a lo antiguo y bien indecente* (Toussaint.1990; p. 232), opinión que lleva implícito el ideario independentista.

Criollos de ideas libertarias e independentistas, influenciados por filósofos y enciclopedistas franceses, intentan afirmar su identidad de emancipación política, donde *el neoclásico viene a corresponder a un estado social como arte legítimo* (Toussaint. 1990; p.213) y será la única expresión válida en la primera mitad del siglo XIX, el nuevo pensamiento, actúa contra el poder español y sus modelos de actitudes exageradas. El artista abusa de los recursos fáciles para el realismo de sus obras. Los centros más importantes de producción escultórica del siglo XVIII son: *México, Querétaro y Puebla (con) la escultura del sureste* (Ibíd.), Chiapas, Campeche y Yucatán, influenciado éste por artífices guatemaltecos.

Hay una *escultura* de tipo popular, decorativa de objetos con motivos de animales, historias, duelos, guerra. Los temas religiosos aceptados por la iglesia eran agrícolas y bélicos bajo la imagen de San Isidro y Santiago, además se producen angelillos regordetes y *Cristos chaparros y cabezones (...) que miran absortos la fe primitiva de los fieles* (Toussaint. 1990; p. 211).

El neoclásico se oficializa con la fundación de La Real Academia de San Carlos, Jerónimo Antonio Gil es nombrado Tallador Mayor de la Real Casa de Moneda, recibe la orden de establecer la escuela de grabado, llegó con dibujos e instrumentos, una colección de reproducciones de camafeos griegos y romanos, con copiosas estampas y dibujos; entregadas *por orden real el 21 de septiembre de 1778* (Ibíd.). La Academia de las tres nobles artes se estableció el 4 de noviembre de 1785, las clases iniciaron antes de la aprobación del virrey conde de Gálvez. Jerónimo Antonio Gil recurrió a los viejos artistas coloniales para dar clase. El 12 de abril de 1786 llegó para pintura Ginés Andrés de Aguirre y de escultura José Arias, pero por su bajo nivel no funcionaron, más tarde llegó Manuel Tolsá y Rafael Jimeno y Planes, con lo que la Academia se cimentó.

Manuel Tolsá, fue director de escultura el 16 de septiembre de 1790, llegó con 76 cajones de réplicas escultóricas griegas, romanas y renacentistas; objetos y libros de la Academia de San Fernando y el Vaticano, para el proceso de educación artística. Arribó a México el 22 de julio de 1791, fue la figura central de la época en escultura y arquitectura. Destacan sus obras *La Dolorosa, Las Virtudes Teologales; Fe, Esperanza y Caridad*. Pero la obra que mejor simboliza el tránsito del barroco al neoclásico es el bronce de Carlos IV fundido por él.

... de un neoclasicismo contagiado todavía de barroquismo y extraordinaria calidad (...) Carlos IV de España, encargada por el Marqués de Branciforte en 1795, modelada y fundida en México (Tibol. 1981. T. I; p.11).

El siglo XIX marca el seguimiento de un arte clasicista con patrones hispanos. Las luchas libertarias llevaron a la clausura a la Academia, hasta su reapertura en 1824. Con Lucas Alamán se asienta una postura liberal y por ende una *escultura liberal* de carácter nacionalista. En 1840 comenta la situación la marquesa Calderón de la Barca: *la decadencia en que ahora se encuentran las bellas artes en México, forma parte de las tristes pruebas (...) de los lamentables*

efectos que producen años de guerra civil e inestabilidad en el Gobierno (Tibol. 1981. T. I; p.26).

En 1846, Antonio López de Santa Anna decreta reorganizar la Academia, llega como director de la clase de escultura Manuel Vilar (1812-1860) permeado del arte europeo y el ideal estético griego y renacentista, Vilar inicia clases el 6 de enero de 1847, comunica a sus discípulos del arte vigente en Europa. La primera exposición se efectuó el 24 de diciembre de 1848, con trabajo de Martín Soriano, Juan Bellido y Felipe Sojo de 14 años, elogiado en el periódico *El Universal*; posteriormente participa Epitacio Calvo, Felipe Valero y Miguel Noreña.

Manuel Vilar inspirado en el pasado prehispánico realiza a *Tlahuicole* en 1852, pero debido a la escasa aceptación de la pieza, renuncia, renuncia denegada. Moreno (1972; p.7) considera que la pieza es *la primera gran obra de arte nacionalista mexicana*, otras son *Moctezuma*, *Malitzin* y *Colón*, ésta por orden de Maximiliano, fundida y colocada en Buenavista hasta 1892, a más de 30 años de su muerte. El Colón de Paseo de la Reforma fue realizado por Carlos Cordier en Europa en el periodo de Juárez y se instaló en 1877. Gran parte de la obra de Manuel Vilar y sus alumnos la adquirió la Academia. Algunas piezas se instalaron en la Alameda, Paseo de la Reforma, Chapultepec, San Fernando o en lugares cerrados, como la figura de Benito Juárez que él mismo encargó a Noreña *la quiero en Palacio, para que Porfirio no me pueda sacar* (Tibol. *Ibíd.* p.152).

El yeso fue de los materiales más abundantes como práctica académica y como obra terminada, buena parte de la obra ejecutada no pasó de este material, aún así, fue altamente estimado por los patrones de la época, incorporándose el barro blanco. En mármol, muy apreciado, se presentaban obras anuales en la Academia de San Carlos. El bronce era menos frecuente al igual que la plata. La madera está más ausente. La obra era en formato pequeño y mediano.

La temática religiosa se conforma de: crucifijos, vírgenes, santos como Juan el Bautista y San Sebastián; retrato, personalidades importantes de familias adineradas o relacionadas al gobierno y la política, es ejemplo, Iturbide, Vicente Guerrero, Carlota, Maximiliano, Jerónimo Antonio Gil; conmemorativos con figura de héroes; mitológicos con los dioses griegos, Zeuz, Mercurio, Venus, titanes, sátiros, apolos, gladiadores; de alegóricos destaca *La Academia premiando a sus alumnos*; del sepulcral, el *Monumento a Juárez* para el Panteón de San Fernando encargado por el Gobierno de México y realizado por los hermanos Manuel, Adrián y Juan Islas de Real del Monte, Hidalgo:

En noviembre de 1880, Juan Islas compareció ante el Ministro de Justicia e Instrucción Pública para informar que el monumento estaba concluido (...) en cuanto a sus estudios solamente se tiene la constancia de inscripción en los cursos de Manuel Islas en 1858 (Báez. 2009; p. 159).

La escultura académica nacionalista se afirma en la Reforma con el triunfo de Juárez. En 1877 se impulsa el concurso de Cuauhtémoc, por decreto de Porfirio Díaz; la obra premiada de Miguel Noreña, fue fundida por Jesús F. Contreras (1866-1902), escultor pensionado en Europa, que a su regreso instala un taller de fundición y deja una serie de personajes heroicos por el país, con las alegorías románticas: *Malgré tout* y *Desespoir*, de Fidencio L. Nava *Après l'orgie*, o la *Columna de la Independencia* de Manuel Rivas Mercado; marcan la influencia neoclásica francesa del periodo de Díaz.

Los instrumentos de trabajo basados en la variedad de cinceles utilizados desde el periodo colonial, siguieron operando sin grandes cambios, con sus limas, escofinas, y martillos. La máquina de puntos es de las escasas innovaciones del periodo, que por su abuso y aplicación mecánica fue acremente criticada. Se practicó el boceto en dibujo o en volumen en maqueta de pequeño formato. El neoclásico europeo persistió en México más de 120 años.

1.4 ESCULTURA MEXICANA DEL SIGLO XX

HISTORIA, TÉCNICAS Y MATERIALES

La escultura en México en las primeras décadas del siglo XX se veía pobre, limitada y sin perspectivas.

Con el gran pasado precortesiano y colonial se había terminado la escultura en México (...) Los que habían hecho esfuerzos escultóricos, artísticamente eran considerados como insignificantes, sin interés. El griterío de los pintores los había aplastado (VVAA. Rodríguez. 1981; p. 240).

La escultura mexicana del siglo XX emerge del *neoclásico*, seguida de una etapa nacionalista conocida como *Escuela Mexicana de Escultura* en los años treinta, que coexiste en la década del 40 con la *Escultura Surrealista*, prolongada hasta finales del siglo XX. Otra es la etapa de *Integración Plástica* de mediados de siglo, citada así en el *Catálogo de Escultura Mexicana* por Alejandrina Escudero y Ricardo Pedroza (VVAA. 2001; p. 249), le sigue el *Periodo de Ruptura*, con una *Etapa Geométrica* fortalecida y continuada por la *Instalación* para cerrar con la *Escultura de los Noventas*.

Las bases de la escultura mexicana del siglo XX, parten de la *Escultura Neoclásica*, de la academia mexicana y del arte europeo, patentes en la primera y segunda década del siglo XX. El cambio a un nuevo estilo de escultura es lento. El ejemplo escultórico que cierra el periodo es la Columna de la Independencia realizado por Antonio Rivas Mercado para el centenario, es un conjunto con esculturas de héroes, heroínas y elementos simbólicos en bronce y mármol, cuya columna esta rematadas en lo alto por una figura alada de metal.

El movimiento revolucionario transforma al país y se interrumpe el proceso de la escultura. Diego Rivera a su regreso de Europa en 1921, muestra su postura de rechazo al arte académico y de Rodin, enfatiza el acercamiento a la escultura

mexicana antigua y colonial, tal postura aviva el rechazo de los académicos que externan: *¡Cómo perder el tiempo en estudiar esas piedras horribles...!* (Tibol.1981; p.18). Es la visión universal y humanista de José Vasconcelos la que contribuye a la nueva actividad artística.

Los nuevos creadores critican a los artistas tradicionales por no hacer talla directa, los aludidos responden, *¿para qué vamos a derrochar nuestras fuerzas (...) en trabajo de gañanes (...) para tallar una estatua basta con un cantero y un aparato de tres puntos?* (Tibol. 1981. T.I. p. 24); su rechazo y crítica fue patente en México y Europa por su paso mecánico y llegó a la obra de Canova. La visión de Diego Rivera coincidía con la de Adolfo Wildt, activo en el periodo de entreguerras: *un escultor que no sabe tallar es como un pintor que no sabe pintar* (Wittkower. 1980; p. 286), o de Brancusi al decir: *La talla directa es el verdadero camino para llegar a la escultura* (Ibíd.). La máquina de puntos había desacreditado al escultor europeo un siglo antes y había caído en desuso.

Guillermo Ruiz (1896) al regresar de Europa, funda *La Escuela de Talla Directa* en 1927 en el ex convento de La Merced, en su obra destaca *La Reforma en Michoacán*, *El Monumento de Morelos* en Pátzcuaro, *Mariano Escobedo* en Monterrey; trabaja con Fidias Elizondo (1891) y José María Fernández Urbina (1895), éste es autor del *Monumento a la Patria* en Chapultepec, *Jesús García*, héroe de Nacozari y *Zapata* en la Ave. División del Norte; definitivos para la formación de nuevos artistas, pese al sentir de Luis Ortiz Monasterio (1906) quien externa en 1932: *la escultura no ha respondido a nuestras inquietudes estéticas modernas* (Tibol. Ibíd.), respuesta que anuncia la participación de Ignacio Asúnsolo (1890), con un arte social y de mexicanidad.

Punto de partida hacia una escultura en México es la obra de... Asúnsolo. Renovadora aunque todavía anclada al realismo (...) Asúnsolo, maestro de varias generaciones, puso los fundamentos sobre los cuales florecería una nueva concepción escultórica (VVAA. Rodríguez. 1981; p. 243).

Entre 1917 y 1938 se produce la afirmación de la nacionalidad. La escultura de caballete y de gran formato se continuó con nuevos cánones, bajo distintos patrones figurativos, donde, campesino, obrero y población humilde, se elevan al volumen con sus héroes. Cambia la complexión, postura, proporción, rasgos e indumentaria, implementos y peinado; la mujer se representa desnuda, y si va vestida, porta trenzas, huipil, rebozo; en figuras anchas de baja estatura, se representa a la patria, la ley, la bandera, la victoria, la revolución y la maternidad con otros temas.

El hombre se representa desnudo, si va vestido lleva calzón de manta u overol; participa Carlos Bracho, Rómulo Rozo, Germán Cueto, Fidencio y Rosa Castillo, Ceferino Colinas, Alberto de la Vega, Francisco Zúñiga, Ernesto Tamariz, Oliverio Martínez, Guillermo Ruíz, Francisco Arturo Marín, Alfredo Zalce, Federico Canessi, Mardonio Magaña y Luis Ortiz Monasterio, el periodo se conoce hoy como *Escuela mexicana de escultura*, que traza la nueva ruta artística... *los jóvenes escultores se han refugiado en un verismo profundamente emocionante por su efusividad humanista*. (Tibol. T. II. 1981; p. 394).

Los temas y formas representados oscilan de lo natural y mimético de la figura humana a la estilización, con animales y objetos mexicanos enriquecidos, mezclados, recreados o que cambian. La *Escultura surrealista* usa objetos, cajas, pintura, muñecas, huesos, muebles, instrumentos musicales; en composiciones fantásticas de juego o pesadilla, oníricas o de sueño; influye la oleada de artistas extranjeros a México, como André Bretón, Wolfgang Paalen, Remedios Varo, Alice Rahon, Katy y José Horna. La *Galería de Arte Mexicano* de Inés Amor, puntal del arte, expone en 1940 obra de Ernst, Picasso, Arp, Magritte, Klee, Dalí y Miró, junto a Rivera, Rodríguez Lozano, Meza, Álvarez Bravo, Mérida, Montenegro; la obra escultórica surrealista surge más tarde y se extendió hasta finales de siglo, con propuestas materiales más diversas como objetos, ensamble, collage, huesos y materias térreas, naturales e industriales.

De principios a mediados del siglo XX, crece la variante de *materiales*: se usa barro, terracota policromada, yeso patinado y policromado, con la variante de maderas. Se utiliza como en la etapa prehispánica piedra volcánica, chiluca, recinto, basalto negro, ónix, mármol. En metal destaca el bronce, el fierro negro y el cobre. La escultura urbana de grandes dimensiones adquiere fuerza y se integra a la arquitectura.

Asúnsolo realiza con el arquitecto Enrique Aragón el Monumento al General Álvaro Obregón en 1934. Luis Ortiz Monasterio realiza el *Monumento a la Madre* y la escultura en la Escuela Nacional de Maestros en colaboración con Mario Pani, Oliverio Martínez gana en 1934 el proyecto para concluir el *Palacio Legislativo*, terminado en 1938, hoy *Monumento a la Revolución*. Juan Olaguíbel realiza a partir de 1940 obra cívica como *El Pípila* en Guanajuato, *Morelos* en Cuernavaca, *Juárez* en Nuevo Laredo o la *Flechadora (Diana Cazadora)* en 1942 para Reforma al igual que *La Fuente de la Expropiación Petrolera* en 1952.

Chávez Morado pone en práctica sus teorías del *Taller de Integración* y trabajo colectivo con unificación de criterios en La Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, que influyen para el Hospital de la Raza y en el Centro Médico. Pese a la dificultad de unir escultura y pintura con arquitectura, es en Ciudad Universitaria donde mejor se logra esa *Integración Plástica* en combinación de sus edificios, con el tema: *Indigenismo, la Universidad al pueblo, la Historia cultural del país, el Deporte y la Ciencia*, con material de la misma zona para el Estadio Universitario, realizado por Diego Rivera, que se enlaza con la pictoescultura de David Alfaro Siqueiros en rectoría.

Otro mosaico llevado al relieve por Diego Rivera es La Fuente del Lerma. Juan O'Gorman trabajó con el mismo objetivo de aplicar materiales locales, estos se captan en la biblioteca de la Ciudad Universitaria, *el ejemplo más convincente de una integración de su concepto del mosaico se encuentra en su propia casa*

escultórica en el Pedregal de San Ángel (VVAA. Rodríguez. 1981; p. 267). Un ejemplo de escultura exenta casi suspendida en la misma Universidad, es el *Prometeo* de Rodrigo Arenas Betancourt en 1952.

Al formarse el *Centro de Artesanías y Artes Aplicadas* con carácter integral, para la producción e investigación de materiales se pone en práctica: cerámica, textil, mobiliario, mosaico, pintura y escultura asociadas a la arquitectura, con talla directa, platería, orfebrería, estampa, diseño en metal, restauración y conservación en el régimen de Ruíz Cortines 1952-1958, abriéndose más posibilidades de aplicación de materiales a las artes plásticas.

Germán Cueto rompe con los materiales de la escultura tradicional... *fue el primero en trabajar metales laminados cortados, y doblados, alambre, esmalte, porcelana, cemento, lumaquela, pasta papier maché, fleje de lamina galvanizada y tela de alambre* (Coronel. 2001; p.278). Otros productos convencionales, industriales, de desecho y matérico se aportaron al arte mexicano contemporáneo junto al performance, ensamble, instalación, arte objeto y arte pobre.

El material para concreto armado fue otro aporte aplicado a la escultura urbana de grandes dimensiones como *Las (Cinco) Torres* de Ciudad Satélite, gigantescas *columnas triangulares de concreto pintado, de 37 a 57 m de altura* (VVAA. Rodríguez. 1981; p. 250) de Mathías Goeritz, erigidas en 1957, *monumento simbólico del México moderno* (Ibíd.), otro ejemplo es el *Monumento I (Las Alcayatas)* de Ángela Gurría en 1968 para la Ruta de la Amistad.

A mediados de siglo regresa del extranjero Lilia Carrillo y José Luis Cuevas apoyando obra expresionista, abstracta, surrealista y no figurativa, vigente fuera del país décadas atrás; aplicando sus fundamentos teóricos sobre la vieja estética nacionalista con un grupo de artistas locales; la obra propuesta de estos artistas formados en centros urbanos, la respalda una burguesía consumidora de arte y el apoyo de más de diez galerías no oficiales, proyectándolos al mercado

norteamericano e internacional entre 1947 y 1977. Por vez primera el estado se muestra imparcial y apoya todo tipo de talento.

Se acota la *escultura de ruptura* en 1949 con la muerte de Orozco dando fin de la Escuela Mexicana y el Muralismo Mexicano, 1952 es una fecha marcada por la apertura de la galería Prisse, fundada por Gironella, Vlady y Héctor Xavier, en cualquier caso la *escultura de ruptura* es de carácter urbano donde se integran artistas de provincia, en sus propuestas el mimetismo se ausenta, la figura humana se estiliza con líneas rectas hasta dominar la geometría; los escultores a través de esfuerzos individuales llegan a la síntesis formal y a una estilización renovadora

Juan Coronel marca las etapas por generación, en la 1ª están H. Hoffman, W. Sjölander, A. Escobedo, M. Goeritz, G. Guerzso, J. Soriano y F. Cantú. 2ª generación: F. Béjar, P. Coronel, F. Silva, K. Takahashi, M. Felguérez, Á. Gurria, A. Gironella. 3ª generación: G. Cabrera, T. Malamud, V. Rojo, L. Nierman, P. Cervantes, G. Gas, N. Signam, H. Escobedo, J. L. Cuevas, E. Mallard, P. Friedeberg, J. Dubon, M. Palau. En la 4ª generación: Hersúa, F. Toledo, M. Rendón, A. Riestra, F. Moyao, Sebastián.

El constructivismo mexicano responde a la *escultura geométrica*, Sebastián la representa bajo la atribución del *constructivismo europeo*, la formulación de sus teorías en contexto latinoamericano, específicamente en México, son únicas. En este marco histórico, estilístico y conceptual se encuentra V. Rojo, M. Goeritz, C. Mérida, G. Gerzso, Mayagoitia, Hersúa, E. Paulsen, quienes cultivan la geometría como consecuencia emotiva de una variante de la teoría de la gestalt.

El “*arte nuevo*” apertura otras posibilidades de materiales con la pérdida del prejuicio a la escultura formal, se acota con la experiencia del *Taller de Integración* de Chávez Morado y el *Centro de Artesanías y Artes Aplicadas*, se aprovecha... la

cerámica, la orfebrería, el vitral, o el mosaico para alcanzar nuevas formas de expresión (VVAA. Rodríguez. 1981; p. 267), con el textil, el dibujo la escenografía.

Mathias Goeritz en 1968 proyecta la Ruta de la Amistad para la Olimpiada Cultural de México, con un sentido de integración urbana con el arte, en un tramo de 17 km., en el anillo periférico de la ciudad de México, participan 19 escultores de 17 países. México es representado por Ángela Gurría con el *Monumento I* en la primera estación, Helen Escobedo en la estación 17 y Jorge Dubón en la 18, de modo paralelo colabora Germán Cueto y se erige la obra de Calder *El Sol Rojo* en el Estadio Azteca. En las últimas décadas las propuestas se diversifican hasta llegar al Taller de Arquitectura, escultura habitable de Agustín Hernández, donde la contemplación es interna y externa. La diferencia con una escultura pura es su relación con la escala del hombre que la habitará como primera condición (VVAA. Mora. 1981; p. 358 T. 6).

En el *Espacio Escultórico* se da la conjunción de obra transitable realizada en metal y piedra, integradas al entorno natural y al medio ecológico de Ciudad Universitaria, que concluye en un círculo realizado a base de módulos de concreto con estructura de metal; el centro formado por lava petrificada da al conjunto un ambiente sacro, anticipado por una serie de esculturas en piedra y metal de Felguérez (1928-), Sebastián (1947-), Goeritz (1915-1990), Helen Escobedo (1934-) y F. Silva (1906-1977).

En la producción de escultura monumental intervienen procesos no todos dominados por el artista, donde caminan implícitas formas tradicionales con no convencionales, ambas admiten la participación de terceros, ubicadas en espacios cerrados y abiertos, museos, galerías, edificios públicos o empresas privadas, así como circuitos viales como la *Ruta de la Amistad* con obra abundante o el *Espacio escultórico* de la UNAM. Con menor abundancia y en formato menor en museos, como el *Rufino Tamayo*, el *Museo de Arte Moderno* y *José Luis Cuevas*, con otros, donde el material frecuente es metal, abordado a partir del modelado,

fundición, o la placa de metal cortada y soldada; concreto armado, plástico, mosaico, piedra. Ejemplo adaptado al medio natural, habitable, arquitectónico o de construcción es el material orgánico (pasto), con flujo de agua, en la escultura habitable y transitable de Kioto Ota (1948-), mediante técnicas y materiales mixtos, propios de la posmodernidad.

Leonor Morales aborda por otra parte, una exposición de escultura realizada en 1993 en el Museo Universitario del Chopo³³ bajo tres premisas, ser maestros y alumnos destacados, escultores con obra encargada por la UNAM o haber expuesto en sus espacios; premisa donde se engrana todo un mecanismo, enseñanza, aprendizaje, producción y mercado, de manera concatenada. Asienta Leonor Morales (Artes Plásticas, 1993; p.101):

Destaca un primer grupo de escultores: Rodrigo Arenas Betancourt, Ignacio Asúnsolo, Feliciano Béjar, Geles Cabrera, Augusto Escobedo, Pedro Coronel, José Kuri Breña, Humberto Peraza, Ricardo Ponzanelli, Santos Balmori, Waldemar Sjölander, Juan Soriano, Ernesto Tamaríz, y Francisco Zúñiga. La mayoría de ellos crean figuras de tipo realista (otros) se valen de las formas geométricas como Germán Cueto, Manuel Felguérez, Mathías Goeritz y hasta Luis Ortiz Monasterio,

La exposición adolece, continúa,...*de coherencia en el orden cronológico y estilístico*. En defensa, el catálogo expone haber dividido la museografía en estilos y criterio museográfico... *a partir de las técnicas y materiales* (Gali Boadella. 1991)³⁴. *De las artes plásticas –continúa Leonor Morales- es, quizá, la escultura la menos estudiada y valorada en la Historia del arte de nuestro país, por lo cual la muestra resultó (...) sumamente valiosa para la comprensión del desarrollo de*

³³ Exposición escultórica presentada en el Museo del Chopo durante febrero y marzo de 1991 (Revista: Artes Plásticas, 1993; 101), en donde participaron más de 200 artistas vinculados a la Universidad Nacional Autónoma de México.

³⁴ Gali Boadella, Monserrat y Paloma Porraz del Amo. Catálogo *La Escultura y la UNAM*. Ed. Difusión cultural (Gali Boadella, 1991), UNAM y Museo Universitario del Chopo (1991, catálogo sin fechar).

este arte en México... (Ibíd. p. 101). Incide en ciertos artistas con sus piezas al dejar huella en la escultura mexicana como *El guardia civil* (1929) de Germán Cueto, *La Victoria* (1935) de Luis Ortiz Monasterio o *La serpiente del eco* (1953) de Mathías Goeritz, con los escultores de propuesta geométrica.

Su relatoría enfatiza la participación de artistas como Lucrecia Cuevas con su *Butaca de carga I y II* en bronce con el tema de género, mostrando de manera irónica, asnos de forma femenina, o la represión en la obra de Laura Anderson, las figuras en tela de alambre van envueltas y amarradas a modo de *empaquetaje*³⁵. La constante de piedra, madera, acero, aluminio, chapa metálica, tela de alambre, hoja de oro, chapopote; fortalecen el tema con la cerámica de Soledad Hernández, Paloma Torres y Marco Antonio Vargas, el último con su *torso I, II, III*, (1990), en cerámica policromada, ramas y varillas.

Más reciente es la colección escultórica del (MUAC) Museo Universitario de Arte Contemporáneo, abierta en noviembre del 2008, la misma posee diversas técnicas y materiales: textil, concreto, plástico, huesos, cenizas, vidrios, embalaje, tierra y objetos de material disímil. En la selección participó Oliver Debroise (1952-2008) como curador; en la misma hay escasa presencia del artista mexicano, igual sucede con la colección Jumex. La situación del productor nacional con la difusión y el mercado deja ver el conflicto de su aceptación, conflicto similar lo enfrenta el artista hidalguense, donde la enseñanza artística va implícita.

De la mitad de siglo a las últimas décadas, los materiales aumentaron y se suman a los descritos, acero inoxidable, aluminio; naturales como papel, fibra vegetal, semillas, guajes, vainas, con material fabril, fibras sintéticas, hule, resina; prefabricado, concreto armado con estructura metálica, mosaico, cerámica; con

³⁵ Empaquetaje. Término empleado para efectuar el proceso y la obra artística, envuelta o cubierta con algún material como tela, papel, plástico, hule, y otros, para protegerla o cubrirla, usando el empaque como medio para ocultarla, despertando el interés del espectador. Los proyectos de Christo (1935-), surgen de los objetos de pequeño formato cubiertos, en su teoría esta *la ocultación parcial de un objeto (...) centra la atención de sus formas fundamentales*. (Lucie-Smith. 1996; p. 287).

objetos y material reciclado como aporte, donde destaca la obra de Gabriel Orozco (1962-), Betsabeé Romero (1963-), Javier Marín (1962-), Eduardo Tamariz (1945-), Ángela Gurría (1929-), Jorge Yázpik (1955-), Perla Krauze (1953-), Jorge Dubón (1933-2004), Yvonne Domenge (1946-), Antonio Nava (1948-), Marina Lascares (1950-), Mahia Biblos, Paloma Torres (1960-), Reynaldo Velázquez (1946-), Gabriel Kuri (1970-), Eduardo Abaroa (1968-), Yolanda Gutiérrez (1970-), Glassford Thomas (1963-) y otros.

La incorporación de materiales y objetos, para hacer escultura, no hubiera sido posible sin la aparición del collage de Picasso y Braque, del dadaísmo con su postura crítica y mordaz, con el implemento del *ready-made* de Marcel Duchamp que llega a la escultura actual y son puntales del arte conceptual, performance, ensamble y otras posibilidades, junto al arte contemporáneo y posmoderno.

Las herramientas y medios técnicos aplicados tienen correspondencia con el material, sin embargo los instrumentos, herramienta, equipo mecánico, eléctrico, neumático, aplicado en escultura, se han incorporado lentos en nuestro contexto, así como con los métodos para soldar. Hoy se aúnan esas técnicas con sus materiales y medios para ofrecernos un mar de posibilidades.

“Lo importante de la escultura de hoy es, en sus diversas tendencias, su voluntad de búsqueda y su preocupación de síntesis (...) todas esas corrientes inventadas a veces, armonizadas otras, que constituyen la inconfundible personalidad del mexicano. Nada de esto sería posible sin el paciente trabajo de las generaciones anteriores, por muchas que sean las influencias recientemente incorporadas del extranjero...” (Luna. 1964; p. 63).

Sirve la investigación registrada para concretar (justificar) la propuesta de la creación del *Taller Multidisciplinario* que se plantea en el siguiente capítulo para proponer una vía alterna de producción escultórica, donde los materiales y los

medios teórico prácticos sean aplicados conjuntamente y no de manera aislada como suele ocurrir en talleres de enseñanza artística de nivel superior.

Por ello es importante destacar y recuperar para el proceso de enseñanza, aprendizaje citado, experiencias como la del *Taller de Integración* de Chávez Morado, *Escuela de Artesanía y Artes Aplicadas*, de *Artes y Oficios*, la Escultura Habitable de Agustín Hernández, la transitable y habitable de Kioto Ota, así como la variante de materiales emprendidos en su momento por Germán Cueto. El proceso marcado en conjunto, es producto de la necesidad creativa, individual o conjunta, de trabajo concreto más el apoyo de algunos organismos para dar respuesta al arte de su entorno.

La creación de un *Taller Multidisciplinario* no queda limitado a la propuesta de los artistas mencionados, sino a las propias propuestas individuales con la creatividad del alumno, la relación del entorno, el trabajo cooperativo, con el análisis, la crítica y la autocrítica como factores base de su formación.

1989 marcó en el Estado de Hidalgo, un salto en la producción artística con El Taller de Experimentación Gráfica y Plástica –TEGP–, decisivo por su proyecto de producción de obra, dada a través de la experimentación, la misma se ha expuesto en la investigación de arte local.



CAPÍTULO II
ENSEÑANZA DE LA ESCULTURA

CAPÍTULO II

2.1 ENSEÑANZA DE LA ESCULTURA

ANTECEDENTES

¿Cuál es el método ideal para establecer un proceso efectivo de enseñanza y aprendizaje de escultura, con sus especialidades en una escuela de arte de recién apertura? No hay fórmula que lo garantice. En principio es importante establecer el significado de algunos términos para aplicarlos, éstos son aprendizaje, educación, docencia, profesión, escultor, con otros, señalando en principio que la educación es parte de la sociología, la cual recoge y refleja las manifestaciones humanas para continuarlas y reproducirlas. La necesidad de educar y ser educado es un hecho antropológico, tiene una base antropogenética (Fullat. 1996; p. 12). El hombre es cultura, civilización, tradición y su significado es similar al de paideia.

Abordar la enseñanza artística a partir de la investigación de la escultura en la localidad hidalguense para propiciar la estructura de un taller multidisciplinario con vías de experimentación, con la propuesta de un programa de dos semestres en la licenciatura del IDA, con vías de producción de arte actual ante la exigencia tridimensional posmoderna, con su multiplicidad de formas, materiales, medios, teorías y conceptos con otras formas, son objetivos del presente capítulo.

Se establece la hipótesis al proponer un taller multidisciplinario de escultura, en la licenciatura del IDA, mediante la estructura y justificación de un programa que ofrezca condiciones favorables para la enseñanza-aprendizaje sustentado en una base metodológica, que sin ser fórmula, propicie nuevas vías de producción, a la par de un taller libre experimental a partir de la investigación diagnóstico obtenido del capítulo I, más el apoyo del referente pedagógico.

La educación, hecho inmemorial, trasmite información, habilidades El ser humano produce ambas y las trasmite como resultado de su proceso y de hechos sociales. La enseñanza tradicional prehispánica iniciaba en el hogar con los

padres del infante para continuarse en la escuela; era oral, en grupo y la transmitía un anciano. Así preservaban historia, cultura y tradición, con la parte práctica y oficio, es de suponer el mismo aprendizaje en la escultura... *de maestro a discípulo, aún de padre a hijo, en el ambiente de oficiales y aprendices que cultivan un mismo repertorio de formas* (VVAA. T. 2. Manrique.1977; p. 389).

En el códice mendocino el tlacuilo representó... *al carpintero, al lapidario, al pintor, al platero, y al maestro de guarnecer plumas*³⁶, donde se visualiza a los padres enseñando a sus hijos. Los talleres de los diferentes oficios se ubicaban en barrios, el zoológico de Moctezuma tenía sus amantecas (ver pie de página), lapidarios, carpinteros, orfebres y otros.

Con el dominio español el evangelizador dio continuidad a la enseñanza... *La primera preocupación educativa a raíz de la Conquista se enfocó hacia los indios* (en la); *Capilla de San José de los Naturales, Colegio de Tiripitio, Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco; o aún a los mestizos: Colegio de San Juan de Letrán...* Mediante cédula real de 1529, apunta J. A. Manrique en la *Historia General de México* 2, (1977; p. 385).

Para convertir al indio al cristianismo los frailes indagaron en su cultura y pensamiento, sentaron las bases del manierismo en escultura... *en consecuencia determinaron -mucho más que la anterior escultura "tequitqui" (para) asentar la tradición de los Cristos de caña (...) obras manieristas de primer orden.* (VVAA. T. 2. Manrique. 1977; p. 425). El curriculum universitario lo formaba el modelo tradicional medieval del trívium.

A los criollos se les impartía una educación occidental... *poblada de dioses y héroes de la mitología grecolatina y de santos y santas, misterios y milagros cristianos, historias medievales.* (VVAA. T. 2, Manrique. 1977; p. 363-364). En las artes había dos caminos para alcanzar *El buen gusto*, el primer caso y más

³⁶ Guarnecedor de plumas es sinónimo de amanteca o trabajador de mosaico de plumas.

complejo era... *seleccionar en la naturaleza lo que hay de más útil y más bello...* el segundo más fácil, era *estudiar las obras de arte en las cuales esa selección ya está hecha...* (Bargellini. 1989; p. 42). La idea regía en las academias de arte y eran una regla para construir el sistema de enseñanza.

...tres facultades menores (básicamente instrumentales) y cuatro mayores (...). Para el siglo XVII las facultades eran teología, cánones, leyes, medicina y artes, a las que había que agregar gramática, retórica y lenguas indígenas (VVAA. T. 2, Manrique. 1977; p. 389).

Con la fundación de la Academia y la llegada de copias griegas, romanas y del renacimiento, se establece el programa de escultura donde el yeso conforma la práctica educativa del momento y del siglo XIX, iniciado con dibujo y figuras en pequeño formato, arcilla o cera y luego pasar al tamaño pretendido, abordándola de diferente ángulo: frente, lado, atrás, tres cuartos; se estudiaba y trabajaba el desnudo femenino... *la figura femenina desnuda aparece antes en escultura que en pintura (...). La obra terminada era un yeso (...). La transferencia del yeso al mármol o al bronce era secundario...* (Bargellini. Ibíd. P.43).

...Los alumnos empezaban copiando manos, pies y fragmentos de caras. De ahí pasaban a las cabezas, a las figuras enteras y, finalmente, a los grupos. Parece que solo entonces iniciaban en dibujo del modelo natural ya estudiado en su estructura muscular a través de los écorchés³⁷. Siempre se procuraba que los alumnos copiasen yesos de figuras masculinas, femeninas e infantiles... (Bargellini. Ibíd. P.44).

El dibujo del periodo neoclásico se identifica con la escultura del natural. En las clases de escultura de "*copia del antiguo*", Vilar hacía copiar a sus alumnos, bajorrelieves en yeso de los modelos clásicos europeos que... *corresponde más a*

³⁷ Écorché, palabra francesa, significa desollado o despellejado. Modelos donde se aprecian los músculos.

modelos del siglo XV que a los clásicos antiguos y del siglo XVI... (Bargellini. *Ibíd*; pp.45-46), fundamental en la carrera de escultor. Se transcribe parte del programa de *Clases de Escultura* de la Academia de San Carlos, de 1863, del cual se extraen 3 de 6 secciones (1ª, 2ª y 4ª) de acuerdo a las *Clases de Escultura*

Sección 1ª. Modelado de extremidades del natural y del antiguo. Todos los días de 8 a 12 de la mañana. Dibujo de estatuas y grupos. Lunes, miércoles y viernes de 3 a 5.

Sección 2ª. Modelado de torso y cabezas del natural y el antiguo. Todos los días de 8 a 12 y de 3 a 5.

Estudio de las proporciones del cuerpo humano.

Estudio del bajo relieve tomados del yeso. Todas las noches de 6 a 8.

Dibujos de cabeza, torsos y figuras del natural. Lunes, miércoles y viernes.

D. Vicente Ybar...

Sección 4ª. Composiciones de estatuas y bajorrelieves de pocas figuras.

Todos los días de 8 a 12 y de 3 a 5.

Cabezas del natural, retratos y bustos ideales.

Todos los días.

Composición de ornato y modelado.

Estudio del natural modelado o dibujado. Todas las noches de 6 a 8.

Bocetos de composiciones. Cada 15 días de 3 a 5 de la tarde.

D. Miguel Noreña.

D. Felipe Santillán.

No se interrumpe el manejo de la copia en la enseñanza de la escultura, primero a partir del registro fiel del modelo en el papel, para seguir con el volumen tomado del modelo. La colección de modelos de yeso de la Academia de San Carlos son figuras, cabezas, relieves, pies, manos bustos y otros. La cantidad de piezas se conservan desde el primer envío en 1791 como núcleo principal de la colección. El tercer envío en 1867 con 85 piezas nuevas, conforma 220 piezas didácticas. El último de 1916 habla de yesos renacentistas, barrocos y neoclásicos de la administración de Rivas Mercado, añadiéndose más de 100 obras, de las cuales más de la mitad eran copias de las ya existentes (Bargellini. *Ibíd*. P. 54).

El cambio de apreciación de las obras clásicas se percibe a principios del siglo XX, a través de dibujos, en uno de Diego Rivera, se ven las figuras... *como si estuvieran tiradas en la mesa o en el suelo (donde) terminó por desvanecerse la actitud reverencial y la distancia respetuosa que se había mantenido hasta entonces* (Bargellini. *Ibíd.* P.50), el cambio de actitud respecto a los modelos clásicos era una señal clara de la revolución social, reflejada en la transformación artística moderna, dada a raíz de la revolución, con el intento de abreviar del pasado del arte mexicano. En 1915 el arquitecto Federico E. Mariscal expone *beber del pasado del arte mexicano en la formación del artista... nuestros artistas deben estudiar las obras del arte precortesiano* (Tibol. 1981; p. 18) para hacer un arte propio ¿Qué implica esto en la enseñanza? Modificación en la educación, cambio de percepción y de enseñanza, modificación de conducta.

La continuidad de la enseñanza en el siglo XX los marca una identidad de mexicanidad donde forma, concepto se adaptan al contexto, se cimentan con la crítica, habilidades e investigación bajo la dirección del maestro. La estructura se fortalece en el taller. Importa la sociedad, el territorio, la historia y sus conceptos, con los valores patrimoniales. La educación escolástica prevalece, los graduales cambios pedagógicos se van percibiendo a fines de siglo.

Aprender implica adquirir conocimiento y el conocimiento adquirido en la escuela se logra mediante el estudio, ejercicio, experiencia y práctica para fijar la información, ésta se establece en la relación docente alumno, maestro aprendiz. Atañe al docente la tarea educante y al alumno la labor de educando, el primero abocado en la labor de enseñar, brindar conocimiento, habilidades e información y el segundo en la disposición de aprender, al aceptar su papel de educando.

Las escuelas difieren de nivel que va del básico al superior. La enseñanza superior se imparte en universidades y escuelas superiores que profundizan en estudios especializados. Cada nivel precisa de un conocimiento previo para captar

los fenómenos sensitivos o mentales. Mirar, oír, tocar, entender, supone una organización mental, con la presencia de la razón o el sentido acerca del objeto de estudio, esquemas cognoscitivos, individuales y sociales.

El docente nutre con su conocimiento la labor del alumno en el proceso de enseñanza y se prepara para ello, sin embargo la visión y solución directa ante la ejecución de una escultura puede ser lejana a la solución del escultor. Ser buen artista no garantiza su efectividad como docente. En ambos casos se necesita la claridad de los objetivos de programa, curricula para transmitir conocimiento. Docente o escultor al tener claro su papel ante el alumno en el proceso de trabajo, logra con mayor efectividad el aprendizaje.

Presupone la enseñanza artística el desarrollo de la sensibilidad, de la capacidad creativa y la valoración de la obra artística de las diversas tradiciones, culturas y momentos. Cuatro dimensiones básicas soportan la educación artística: cognoscitiva, donde el alumno conoce los materiales, procedimientos, técnicas y métodos para representar lo que desea expresar, por ello debe acceder a la obra artística de distintas épocas, en especial de su contexto cultural más próximo.

En el segundo cimiento lúdico-expresivo, el alumno exterioriza emociones y sentimientos, el educando las potencializa y desarrolla. En la base comunicativa el productor induce a establecer el diálogo con el espectador. El fundamento estético y último, requiere superar cualquier mediatización, sea moral, económica, religiosa u otro tipo que frene la apreciación del valor estético de la obra.

Los objetivos de la educación artística son la producción de objetos de carácter artístico y su contemplación, para ello el alumno debe apropiarse de una estructura de elementos comprensivos y productivos que le permita dominar los diferentes niveles de los contenidos del currículo (M. Asensio. 1998; p. 36), que se conforman en *metodológicos, teóricos e ideológicos*. En los metodológicos están los *contenidos procedimentales*, en base a la investigación, el manejo de

información y la explicación multicausal, relacionada con destrezas, habilidades y estrategias, donde se da el aprendizaje al ejercitarse mediante la enseñanza instrumental, que pueden ser heurística (centrada en descubrir y explicar como se producen) y didácticos (ubicados en organizar y descubrir las actividades idóneas para lograr la obra, el objetivo y el aprendizaje). Con el aprendizaje por asimilación y la enseñanza por descubrimiento, esta última relacionada con la enseñanza instrumental.

En el eje temático del nivel *teórico* está la sociedad, el territorio, la historia y el mundo actual con sus conceptos, contenidos y redes conceptuales donde se da el aprendizaje por reestructuración y recepción, en el primero la enseñanza es receptiva y por asociación, su cualidad pasiva es significativa, en la receptiva el aprendizaje por asociación es memorístico y de carácter pasivo. El nivel ideológico tiene un carácter actitudinal, de rigor crítico, curiosidad científica y conservación, de valores del patrimonio, tolerancia, solidaridad al que se incorpora la evaluación, con la ideología y la experiencia artística

La propuesta de ejercicios y temática del alumno ofrece un aprendizaje seguro, *a mayor experiencia, mayor aprendizaje, a mayor desarrollo personal y creativo, mayor desarrollo del proceso del grupo*. (M. Asensio. 1998; p. 34). Manifestar verbalmente las experiencias da oportunidad de analizar los avances y limitaciones. A lo multidireccional de la enseñanza artística se le da un carácter interdisciplinario. Aunque la práctica en el taller es un aval sólido, este aval no es suficiente, por ello es necesario el manejo de los niveles de la curricula.

Los niveles metodológicos, teóricos e ideológicos conforman de modo integral al alumno, el manejo aislado de la práctica, teoría o ideología obtenida en los sitios específicos, no sustentan el proceso, cabe preguntar ¿si la práctica, la adquisición de habilidad y destreza o el manejo y dominio de alguna herramienta, es suficiente en la formación?, no, ni la habilidad ni la tecnología es suficiente en la educación (Fullat. 1996; p. 12). Tampoco el trabajo aislado teórico, conceptual o

ideológico con su valor crítico, de patrimonio, conservación, curiosidad científica, tolerancia, solidaridad. La diferencia entre taller y aula marcan la diferencia por nivel, tanto del trabajo práctico con sus técnicas y materiales el primero, con el manejo temático e ideológico, donde el aspecto intelectual, teórico, conceptual, con la historia, estética, estilos, conceptos e información se dan en el segundo.

El arte del siglo XX con sus cambios, rupturas y posibilidades en todos los aspectos: formales, conceptuales, de materiales e innovaciones, con su aporte en infinidad de terrenos, no nacieron solo en la escuela o la academia, sino también en el taller del artista, en la práctica, con la obra misma, para verter información mediante el análisis, la discusión, comunicación y experiencias de éste, se logran resultados firmes registrados en el renacimiento, el artista se adelanta a su época, a las condiciones de escuelas o universidades... *fuera de las instituciones oficiales de educación... el taller del artista demostró ser un terreno abonado para llevar a cabo este propósito*, marca Moshe Barash, en sus *Teorías del arte* (p.112).

Así se plantean las cualidades para establecer un taller multidisciplinario, en la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, acorde a las características del Instituto de Artes (*IDA*), lo acotado es un soporte firme donde se de la experiencia del alumno en su producción en el taller y el aula. Es así que, la creación de un *taller multidisciplinario de escultura* abre las posibilidades para entrar a un terreno amplio, fértil y competitivo, dando solidez para su aplicación.

La educación es fundamental para asegurar y perpetuar la cultura de una sociedad y es motivo central de toda escuela pedagógica, mediante sus distintas formas y métodos. Tal vía de investigación con la histórica, permite visualizar en el documento, las limitantes que marcan la enseñanza de la escultura hidalguense y el enlace entre producción y mercado del arte. El alumno al ingresar a una escuela con un perfil e información del área, continúa con un bagaje teórico práctico gradual en ascenso y concluye con otro mayor al concluir. Las escuelas pedagógicas en sus diferentes momentos tiene como objeto cubrir los diferentes

rubros de enseñanza, aprendizaje, la de mayor peso dentro de la enseñanza moderna (s. XX) y base de la presente investigación es la constructivista, la misma se sostiene y fundamenta con sus respectivos principios.

Destrezas, habilidades y estrategias, a partir del manejo de la información, investigación y la explicación multicausal, parte del nivel metodológico, donde el aprendizaje por ejercitación mediante el uso de instrumentos y sustratos, cubren la parte material tangible del oficio, su ejercicio heurístico descubre y explicar como se produjeron las obras, el didáctico organiza y descubre las actividades ideales para obtenerlas, el objetivo y el aprendizaje, y si este se logra por asimilación o descubrimiento.

Es así que los materiales y técnicas abordados en escultura desde la prehistoria al siglo XX, se han registrado en el capítulo I, con el recorrido acotado en sus distintos tipos y técnicas, acorde a los diferentes momentos históricos, marcados por las necesidades contextuales a partir del pensamiento, modo de vida, y la estética propia de cada momento.

En la actualidad, escuelas como la ENAP, mantienen los programas de sus talleres por semestre, se trabaja con procesos técnicos y materiales definidos por área, así se tiene el taller de metal, cerámica, madera, plástico o textil. El dar la pauta a una propuesta con una visión alterna mediante un taller integral, donde se fusionen los distintos talleres, propiciará una nueva forma de abordar el trabajo y por ende, la creatividad como motor para erigir nuevas propuestas donde se incorporen diferentes criterios

El siglo XX ha roto paradigmas en los distintos terrenos. La industria con la nueva tecnología ofrece sus aportes al arte con materiales y técnicas específicas para trabajar metal laminado, concreto, ferrocemento, lámina galvanizada, fibra de vidrio, fibras sintéticas, plástico, resina, caucho, vidrio, junto con los naturales; semillas, guajes, vainas, hule, pasto cenizas y otros.

En la formación escolarizada de escultura en escuelas de artes visuales como la ENAP, se trabaja con algunos de esos materiales como proceso de enseñanza en el taller, efectuado de manera independiente. Esta es la pauta para un manejo más amplio en el aspecto metodológico donde a partir de la creatividad, del medio contextual, los conceptos y vivencias personales, puedan ser vertidas y abordadas desde un taller integral, con materiales y técnicas más amplios.

¿Esa situación responde a la producción escultórica local y nacional actual? No siempre, difieren, cada contexto es diferente, se han roto esquemas, si, pero importa ubicar las diferentes propuestas actuales en su sitio, donde se incorporan otro tipo de procesos donde llega a primar el nivel teórico; en las exposiciones o muestras tridimensionales, se aprecia escultura mimética y estilizada con obra abstracta o conceptual con la mezcla de objetos, material reciclado, moldes, prefabricados; medios mecánicos con uso de conexiones, plomería, electricidad.

Son ejemplo las piezas de material natural, semilla, cuero y la variante de fibras; conformando obras artísticas novedosas que desplazan a la escultura tradicional, donde la obra presentada si es de factura manual y es destruida en el acto, queda el registro en el papel fotográfico, película de video o de cine. La situación deja ver el conflicto del alumno o del productor, con su aceptación en el mercado, conflicto similar lo enfrenta el artista hidalguense, desde la enseñanza hasta el terreno del mercado.

Se incide en la exposición *Lágrimas Negras* de Betsabé Romero (1963-), realizada en octubre de 2009 en el Antiguo Colegio de San Ildefonso (UNAM), donde presentó neumáticos grabados con su impronta en arena, chicle de color pegado, espejos retrovisores, parabrisas esmerilados; azulejos adosados a autos, plantas, escaleras; papel calado de color en acetato. Terreno teórico, conceptual, donde el productor se apropia de objetos, cuya carga personal incluye los medios de su contexto, sociedad, historia, historia personal para los contenidos propios.

En otro contexto y trabajando el entorno, David Nash utilizó árboles enteros en sus conjuntos escultóricos. De modo paralelo en el arte del entorno están, los *Regis Gardens*, son propuestas de espacios protegidos por galerías acristaladas, estas obras artísticas están vivas, en proceso de crecimiento y cambio constante (Efland. 2003; p. 63), donde metodología y conceptualidad se juntan.

A raíz de la 2ª. Guerra Mundial, con una economía en crisis reflejada en las escuelas de artes de los Estados Unidos, se implementó el uso de herramienta no convencional en la escultura como cortadoras de metal y grandes prensas para compactar automóviles, con el manejo de material y maquinaria de deshecho que pululaba por las calles de Estados Unidos para ser reutilizado, con aplicación de la chatarra, dando lugar a la modificación de sus planes y programas de estudio.

Del proceso descrito cabe preguntar si éste fue adquirido y concretado en la escuela o fuera de ella, las alternativas varían del taller del artista, la escuela y hasta la influencia del estado. Si es la escuela, importa reconocer su papel motor de alternativas para sus alumnos productor, si es el taller del artista, se afirma lo visualizado por Barash,

2.2 APERTURA EN LA ENSEÑANZA DE ESCULTURA

El escultor ha penetrado en diferentes profesiones, se vale de oficios artesanales y especialidades laborales ajenos a su área. Para concretar su obra, se apoya del técnico o de otro profesional, sea soldador, rolador, doblador de metal, arquitecto, herrero, cantero, albañil, plomero, electricista, actor, artesano, bailarín, jardinero, carpintero, ama de casa, pintor de casas y cargador, su labor se amplía, esas expectativas se dan por la necesidad de efectuar obra de características inusuales de pequeño a gran formato, individual o social.

El artista para llevar su propuesta a término, coordina el proceso, tiene claro sus objetivos para efectuarlos, cubrirlos, vende el proyecto, evento o propuesta al

cliente, sea institución, centro cultural, galería o cliente, para efectuarlo y contar de manera precisa, con el personal, individuo, profesiones y oficios necesarios que ayuden a concretarlo, reflejando su propuesta de modo concreto sea manual o digital, mediante la descripción, color, boceto, maqueta, apoyándose en su especialidad, conocimientos y las actividades y oficios mencionados, como su obra lo requiera para obtener un resultado afortunado.

Con lo referido, no se propone eliminar ningún taller de escultura del IDA, ni de poner en conflicto el área, sino incorporar uno de mayor amplitud. El estudiante de recién ingreso a la carrera de Artes Visuales llega con un propedéutico donde se nivela el conocimiento, para captar los fenómenos sensitivos o mentales. Esto supone una organización mental para abordar el objeto de estudio, esquemas cognoscitivos, individuales y sociales. Sin embargo hay alumnos ya identificados con materiales y procesos que acuden para oficializar la profesión. La tesis al tener como objetivo implementar el taller integral donde se experimente e investigue acerca de la forma el material con el concepto, no limita su desarrollo.

Dar continuidad a un proceso más amplio en un taller donde se implemente una serie de componentes es otro objetivo y el taller multidisciplinario de escultura para experimentar e investigar acerca de la forma, concepto, manejo múltiple de técnicas y materiales a través de la producción de escultura, para su concreción, a través del proyecto del alumno. La iniciativa surge de la necesidad personal con la de otros artistas quienes al tratar de llevar a cabo los proyectos personales, no siempre se lograron por la limitada formación o la carencia de conocimientos en una y otra área, así como la insuficiencia de la práctica y falta de información.

PARTICULARIDADES DE LA INSTITUCIÓN

Efectuar la licenciatura en una escuela, instituto o academia oficial obedece a intereses amplios donde está implícita la formación y proyección de la institución con la necesidad social y el interés del alumno. Participan muchas partes en su

apertura, autoridades federales, estatales y locales hasta el mercado. Es en este sitio donde se cierra el ciclo del egresado.

El asunto y la visión del conjunto varía; la envergadura oficial, institucional y del alumno son renglones distintos. El aparato institucional es el centro promotor, la escuela con su estructura general donde se inserta la pedagógica, cubre el proceso y nivel de enseñanza el cual se manifiesta en la producción. La sociedad es quien recibe y adquiere la obra, así se completa el ciclo, el nivel de egreso del alumno se refleja en el impacto social, el mercado determina o no su aceptación, Juan Acha aborda el terreno del aparato institucional de las artes visuales como... *el conjunto de instituciones y personas ocupadas en alguna de las tres actividades básicas de todo sistema cultural –artístico-visual-, cada una con sus respectivas finalidades: la producción, la distribución y el consumo.* (Acha. 2002; p.125).

La *producción, distribución y consumo*, es base del proceso artístico donde la escuela, juega un papel clave en la preparación del alumno. Los aspectos metodológicos, temáticos y teóricos abordados en la formación, se reflejan en la obra con sus conceptos estéticos, sociales dominantes. La escultura urbana es una variante asequible a la población al formar parte del contexto del espacio habitable o transitable viable en un programa no estático. Otro tanto ocurre con la obra de caballete o formato menor para galería, centro cultural o espacio cerrado.

En la obra urbana el espectador se encarga del consumo con su contacto visual y su uso como referencia, dándose así su apropiación, la justifica el Estado con políticas culturales que arraigan sus intereses y los defienden en el circuito de difusión, llevado a cabo en museos, academias en ellos, la afluencia de público se reduce a estudiantes. El nexo de consumo y distribución se presenta en el circuito comercial ejercido por el *sector privado*, con la representación de la galería, por ello *las obras de arte son para la excepcionalidad de los museos y de las clases altas* donde queda al margen gran parte de la población (Acha, 1994; p.15).

En el plano de la *producción* ocurre un proceso amplio en el cual se ubica el tema de formación o aprendizaje, abordados de diferente modo, de la autodidacta y escolarizada con sus niveles, básico, intermedio y profesional. *Los profesores concretan de hecho, las posibilidades de enseñanza de su país y lo mismo hacen los alumnos con el aprendizaje*, dice Acha (2002; p.62) y esto se lleva a cabo en el aula y el taller en su par dialéctica de teoría y práctica, o exclusivamente taller, según las pretensiones y alcances de la institución.

ENSEÑANZA DE LA ESCULTURA ACTUAL

La enseñanza de la escultura en las escuelas de arte del país a nivel licenciatura como la ENAP y la Esmeralda, abordan modelado y moldeado, con la talla directa en piedra y madera en talleres específicos, aborda metal, resina, cerámica. Trabajar un solo material en el semestre es común, si el alumno tiene interés en abordar otro lo hace el siguiente periodo, pero sigue desvinculada la relación entre un taller y otro; esto puede especializar al alumno en el área o ser un factor limitante donde el egresado de escultura domine su área con uno o dos materiales más, pero al pretender crear obra escultórica con materiales mixtos en una nueva propuesta, no avanza de modo inmediato por desconocer el manejo de nuevos procesos, por ello se buscan otras propuestas didácticas abordando materiales, técnicas, procesos con su combinación y su experimentación, para brindar al educando más posibilidades de expresión.

POSMODERNIDAD

La escultura del siglo XX y actual, caracterizada por romper convencionalismos y cotos, enfrenta nuevos retos, su nivel metodológico, teórico e ideológico se enriquece con nuevas temáticas, conceptos, sustancias y materias, aporta al arte otras posibilidades. Los paradigmas vigentes durante siglos, cambian; el humano es diferente, refleja sus emociones, deseos, criterios y sentimientos, a partir de su concepción del mundo modo de ver, vivir y de su quehacer artístico. El arte

posmoderno³⁸ lo recoge, registra y enarbola, Luis Carlos Emerich lo trata en sus *Figuros y desfiguros*, el artista se avoca a la multiplicidad de posibilidades.

...el uso difundido del pastiche y el eclecticismo que retoma y recicla no pocos elementos del pasado para transformarlos y devolverles una nueva actualidad... (El arte posmoderno) se caracteriza por la apertura y la voluntad de apropiarse de imágenes de la cultura popular y otras fuentes (Efland. VVAA. 2003; pp.72-73).

Sin ser nuevo, el posmodernismo lo aplica como fundamento. Antecedente en una escuela de Estados Unidos es el uso de material de deshecho y equipo.

...ciertos escultores de posguerra usaban un soplete de corte para trocear coches viejos o destruidos y componían con sus piezas y trozos obras de arte. Durante la década de 1950, la School Arts Magazine impartió muchas clases basadas en la idea de -hacer arte- con desechos (Efland. VVAA. 2003; p. 28).

Reutilizar material y objetos con equipo con un fin artístico, transformándolo y contextualizándolo no es nuevo, ni lo son otras variantes, conceptuales, formales y técnicas, como tampoco se deben desdeñar en la enseñanza. En México, en la décadas del 70 se comenzó a trabajar con materiales industriales de modo contundente y de deshecho como se pone de manifiesto en obras de Goeritz, Hersúa, Escobedo, Sebastián y Béjar. En el Estado de Hidalgo se aplicó para obra escultórica, material industrial y de desecho en 1990, con Enrique Garnica, Edmundo Rojo, Marlene Vite y Adolfo Ledesma.

La carrera de Artes Visuales de recién apertura en el IDA (2002), cuenta con taller de escultura de modelado, talla en piedra, soldadura (metales) y resina;

³⁸ Arte posmoderno, propuesta artística de las últimas décadas del siglo XX hasta el periodo actual cuya postura se representa por medio de la apropiación de la imagen, el uso del pastiche, la mezcla de materiales y objetos, el manejo del entorno, la multiplicidad cultural... *En el arte posmoderno, las diferencias entre interpretaciones se originan en un uso deliberado de la contradicción, la ironía, la metáfora y la ambigüedad.* (Efland. VVAA. 2003; p. 75).

las propuestas en relación con el material del contexto se abren, sin embargo la apertura del *Taller de Experimentación de Escultura*, fortalecería las propuestas al abordar de modo integral, mediante el concepto y la obra en si, los objetivos por abordar y que pueden ofrecer a la vez una propuesta sólida, cubriendo con la formación profesional a la escultura de la entidad.

2.3 PROPUESTA

La tesis abordar la apertura del *taller de escultura multidisciplinario*, para el alumno de la carrera en Artes Visuales con elección en escultura, así como para personal externo a la institución al Taller Libre, donde estén las condiciones para trabajar, proponer, experimentar, analizar y crear, mediante el manejo del material, la técnica y la herramienta, con el ingrediente de experimentación y de análisis. Por ello es necesario el manejo y búsqueda de variantes, alternativas artísticas, crítica y autocrítica del alumno, como mantener el modelado de la escultura, con el moldeado, talla y repujado; junto con la construcción, ensamble, instalación y arte efímero como parte de la labor del taller. En la formación teórica, el proceso del aula es básico, pues la actividad entre una y otra área sirve de retroalimentación.

La apertura del *Taller Experimental de Escultura* en el aspecto escolarizado en la licenciatura, se integra al programa y estructura del área, para incidir de manera multidisciplinaria en la producción, probando alternativas de medios materiales, conceptuales, formales, técnicos y de investigación. Con otra la apertura independiente del taller libre apoyado en los objetivos marcados en los estatutos de la UAEH, en la visión y misión.

*2. ...los cuerpos académicos (...) que trabajan en redes de investigación, cultivan líneas de generación, aplicación e innovación de conocimiento; con estándares de calidad, que contribuyen a la solución de problemas de las disciplinas...*³⁹

³⁹ Universidad Autónoma del estado de Hidalgo. D. G. de Planeación. D. de Gestión de Calidad. Visión de la UAEH al 2010. Hgo. Agosto de 2007.
<http://sistemas.uaeh.edu.mx/dgc/calidad>

La formación no solo se dirige a los alumnos de artes visuales de escultura del Instituto de Arte (IDA), de la UAEH; sino a la población abierta del contexto y público externo interesado en el arte y la cultura, que podrán conformar el *Taller Libre de Escultura*, en horario donde no interfiera uno con otro. Rubro marcado por la política universitaria, de hacer extensiva la cultura a la población, como parte de los servicios a la comunidad, con los talleres libres, de difusión y promoción del arte, por la UAEH, dice:

3. Preservar, extender y difundir los avances y productos que genera la Universidad a la cultura científico-tecnológica, humanística y artística para lograr la formación integral de los estudiantes y su aporte a la sociedad.

4. La vinculación del quehacer universitarios con los sectores social, productivo y de servicios, mediante, educación continua...

En cuanto a la *Misión de la UAEH*, ésta expone:

*Impartir educación media superior, profesión media y superior, realizar investigación; crear y difundir la cultura y el deporte...*⁴⁰

Para los alumnos de la carrera de artes visuales y taller libre, se proponen dos semestres como proceso general, con uno más de producción. Lo anterior se contempla debido a la necesidad de manejar, aparte de las diferentes técnicas, materiales y procesos inmediatos con los de mayor temporalidad la elaboración de obra para su dominio en talla directa en madera y piedra, experimentando con los procesos de repujado en metal y soldadura, para hacer un semestre último de producción tendiente a consolidar los dos primeros.

El perfil y proceso de enseñanza escultórica lo marca el estado a través de la escuela que comprende la orientación, justificación, oferta del servicio a la comunidad, nivel que ofrece, impacto social, local y foráneo; área donde se

⁴⁰ Universidad Autónoma del estado de Hidalgo. D. G. de Planeación. D. de Gestión de Calidad. Visión de la UAEH al 2010. Hgo. Agosto de 2007. <http://sistemas.uaeh.edu.mx/dgc/calidad>

establece, programa que lo conforma, ubicación curricular, relación con otras áreas y materias, metodología para llevarlo a cabo, duración del proceso, tiempo de trabajo, semestres, sistemas de evaluación, temas, objetivos, unidades, bibliografía, horario, días, semana, mes, semestre, año lectivo, nivel de ingreso y egreso. La apertura de un taller de escultura como se pretende, se desglosa paso a paso.

La propuesta se dirige a la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, a través del Instituto de Artes (IDA), en la licenciatura en Artes Visuales, énfasis de escultura como *Taller de Experimentación Escultórica*. A la par se propone a la misma institución el *Taller Libre de Escultura*, dirigido a población abierta con interés en el área con características propias. En ambos casos la formación se dirige a la experimentación e investigación, es decir, a un taller perfilado para explorar alternativas tridimensionales de producción mediante la práctica, con el componente de investigación y experimentación, donde se abran nuevos canales en el terreno creativo para la producción de escultura. La propuesta puede aplicarse a otros espacios con características similares.

La escultura se relaciona con el arte, la cultura y las humanidades y se plantea en las instalaciones del IDA. En sus dos formas, el alumno puede hacer el proceso con una visión actualizada, con el manejo de materiales, técnicas, herramientas, procesos y conceptos, donde se incorporan los tradicionales, tan valiosos por sus aportes, como los actuales. El caso primero ofrece la experiencia probada, incrementándose a las actuales. En cuanto a la experimentación del volumen se pretende mezclar la metodología con la teoría, materiales y procesos con carácter de investigación y de experimentación, con la suma alternativa en el mismo espacio.

La base constructivista con el apoyo de otras teorías, ofrece el beneficio de la retroalimentación, mediante la dinámica y el aporte de la producción individual y cooperativa, conlleva a la alimentación conjunta de información, comunicación y

práctica, con el aporte de un estudiante para alimentar a otro y el ejercicio práctico vertido de manera grupal, a través de la ejecución de su proyecto personal; donde el análisis grupal, la crítica y autocrítica, así como la ubicación contextual de la obra a realizar y realizada, se refleje en el medio artístico y social, mediante su exhibición en la galería, espacio artístico o cultural, cuyo resultado tiende a favorecer a la institución, a la población interna y foránea y en particular al alumno, perfilándose hacia un mercado del arte.

¿Cómo dar solidez a la propuesta escultórica actual en un proceso de enseñanza? Se comentó no existir la fórmula eficaz, sin embargo en la formación del estudiante, específicamente escultor, se toma en cuenta el manejo y dominio del área teórica adquirida en el aula, con las prácticas de taller para fortalecer la formación, en base a las habilidades, destrezas, manejo de materiales, herramientas y técnicas que le competen, pero ¿cómo adquirir este proceso formativo si las escuelas tienen dividido el manejo del volumen por su práctica a través de áreas de trabajo?, es decir, en su taller de talla en piedra, talla en madera, soldadura, o por talleres, técnicas o materiales, como *taller de piedra, taller de madera, metal, plástico, cerámica, textil*⁴¹:

El análisis de estadísticas modernas revelan que el conocimiento de las disciplinas se presentan como la verdad y las disciplinas se consideran estructuras concretas. En estas condiciones el arte se enseña desde una perspectiva formal donde... *los estudiantes y profesores que de algún modo se aventuran más allá de los formalismos son frecuentemente marginados y a veces castigados* (Efland. VVAA. 2003; p 82).

En el contexto nacional, La Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP), y la Academia de San Carlos es referente directo de otras escuelas y universidades del país, encargadas de la formación y enseñanza del arte y de la escultura,

⁴¹ La teoría posmoderna aporta modificaciones de sentido y contenido a los límites entre una y otra área temática y en la educación del arte basada en las disciplinas.

dentro del proceso formativo institucional. El peso de la Academia de San Carlos es legado a la ENAP, donde los talleres se llevan a cabo por áreas específicas, repitiendo el modelo a otras escuelas, academias, centros e instituciones del país, el mismo patrón se sigue en el estado de Hidalgo, en el Instituto de Artes (IDA), de la UAEH, en la licenciatura de Artes Visuales, cuya trayectoria joven, ofrece un proceso por apuntalar.

En la licenciatura del IDA esta propuesta puede posibilitar entre las especialidades ofrecidas, otra alternativa a las existentes, para captar el ingreso de nuevos alumnos a la institución, provenientes del interior del estado como ya ocurre en otros estados del país. Así mismo, los alumnos formados en sus instalaciones, puedan proyectar un nivel elevado para insertarse en el mercado de trabajo estatal y nacional, en los terrenos productivos, de difusión, administrativo y docencia.

El *Taller de Experimentación* escultórica se relaciona con las materias de Historia y Teoría del Arte, Apreciación Visual, Estética, Geometría, Diseño, Dibujo y Arte Urbano. En cuanto al *Taller Libre*, éste se relaciona con la actividad Estética del alumno, con su forma de percibir la obra escultórica de manera directa en las galerías y espacios culturales de la entidad, con el Arte Urbano y áreas como Dibujo, Modelado. Historia y Teoría del Arte, desarrolladas de modo personal; el Taller Libre contempla dos semestres regulares, con el de producción, sus diferencias se especifican más adelante.

El taller de escultura se contempla bajo el abrigo del Instituto de Artes (IDA), en Real del Monte, Hidalgo. A partir de la estructura existente en el 3° semestre de la Carrera de Artes Visuales se imparte modelado en barro en altorrelieve, con molde de yeso, alginato y positivo en resina más pátinas, 4° modelado tridimensional con plastilina mediante la antropometría, en 5° y 6° talla en madera, en 7° y 8° piedra, o metal. La carga horaria inicia con 9 hrs., por semana para terminar en 8° y 9° con 12 hrs., semanales. Es en el último año de la licenciatura,

séptimo y octavo semestre, donde se sugiere se incremente un semestre más de producción.

PROPUESTA DE MATERIALES

Para efectuar el proceso, se toman en cuenta los medios naturales e industriales del lugar, por ello importa la compenetración del alumno con el entorno y su medio contextual, rural o urbano para reintegrarlos al medio. Se tienen fibras naturales, raíces, caucho, madera; en los sintéticos, fibras sintéticas, plástico, resina, pvc; objetos industriales, prefabricados, máquinas, electrodomésticos. El alumno lo manejará a partir de su propia creatividad y condiciones, por medio del ensamble, instalación, armado o conexión, con materiales similares o diferentes que surjan de sus propuestas, en las cuales se puedan incorporar técnicas, métodos y materiales no convencionales con los tradicionales donde se ubica la talla directa sobre piedra, madera y yeso, modelado, moldeado, metal soldado. En los no convencionales, el manejo de metal unido por conexiones, soldadura, repujado, pegado con resina; unido al vidrio, cerámica, barro y otros materiales.

El aprendizaje en las diferentes áreas, requieren de un soporte consistente. En el caso de la escultura, el conocimiento queda reflejado en la obra realizada por el alumno, por ello la base teórica, metodológica, ideológica de las artes visuales, con historia y teoría del arte, enfatizando en el contemporáneo, aunada la experiencia personal y la situación del entorno, ventilará el crecimiento gradual del educando. Las primeras fuentes se amplían mediante libros, revistas, catálogos, trípticos, audiovisuales, medios digitales, con la percepción del alumno y el contacto directo con la obra tridimensional de museo, galería, centro cultural o espacio artístico; es necesario acudir de manera periódica a estos sitios locales y foráneos donde se incluye la ciudad de México y verter la información para su análisis grupal y propuesta alterna.

Tiende a enriquecerse el proceso la presencia de historiadores, críticos de arte, curadores, teóricos, artistas y especialistas en la materia, mediante charlas,

conferencias, simposios, presentaciones de libros y actividades similares de las que hay gran ausencia. Por ello es necesario contar en la institución con un banco de información con un directorio actualizado de datos del personal mencionado, es básico la consulta a biblioteca. Lo anterior proporciona al alumno mayor formación e información teórica con los medios materiales elementales de información. Sin embargo, el aspecto fundamental del proceso, es el trabajo práctico en el taller, llámese análisis, investigación o de materiales y herramientas para concretar el producto artístico. A dicha actividad personal mencionada, se aúna la actividad extraescolar.

2.4 INFRAESTRUCTURA

El trabajo directo con el material y volumen requiere de espacio e infraestructura que consiste en el taller con condiciones mínimas para su práctica y mobiliario que consiste en caballetes y mesas de modelado, área amplia de trabajo para alojar doce alumnos en actividad; aparte el sitio de almacenamiento de material tanto perecedero, éste debe estar protegido bajo techo contra la intemperie para evitar su oxidación, se contemplan ambos materiales, aunque si se desea lo contrario, Material natural como la piedra se puede ubicar en el patio. El espacio de tránsito debe estar contemplado, junto al de traslado e independiente al de ejecución de la obra, sin obstruirse la actividad entre un alumno y otro. Las dimensiones y especificaciones se detallan en el apartado 2.9 adjunto al programa como infraestructura, materiales y recursos del mismo capítulo.

Se recomienda la integración de las diferentes áreas en el taller, importa considerar que no todos los medios, equipo y herramientas son iguales, y en su aplicación debe estar implícita la protección de alumno, académico e institución, desde el manejo elemental de los diferentes procesos, ejemplo: en el caso de manejo del metal para repujado o la soldadura o la piedra, éstos no deben ofrecer riesgo para el grupo con rebabas o lascas desprendidas. El polvo excedente de la talla en piedra y esmerilado afecta y contamina al barro, se debe tomar en cuenta, así como la limpieza que requiere el espacio para sus diferentes usos.

El espacio precisa de muros en tres partes de la construcción, la última requiere de una superficie abierta para ventilar y liberar solventes y materiales tóxicos. Otro renglón necesario es la iluminación natural y eléctrica para laborar en horario matutino, vespertino y nocturno. El taller requiere de dos espacios cerrados para guardar y almacenar herramienta menor bajo llave, con la actividad de escritorio que consiste en revisar proyectos, información documentos, escritos y maquetas. El espacio interior cerrado debe contar con gabinetes para guardar libros, discos, material digital, herramienta; contar con escritorio o restirador con sillas. El espacio cerrado sirve para guardar equipo y herramienta mayor como compresor, grúa y equipo de soldar. Se requiere del 80% del espacio techado, el resto del espacio abierto es para permitir la circulación de aire.

La disponibilidad de agua corriente con tarja de concreto en el taller es capital, con apertura en el manejo de diferentes materiales, técnicas y procesos de producción y limpieza del mismo así como disponer de mesas resistentes de madera con estructura de metal para elaborar moldes, vaciados, preparar y usar barro, caucho, silicón, resina, fibras naturales y sintéticas. Es necesario disponer aparte, de contenedor de concreto o plástico para almacenar y remojar el barro.

Es indispensable contar con los siguientes rubros: Bibliografía específica y general, la misma se anexa en el apartado 2.6 del capítulo II. Disponibilidad del taller con las características marcadas, horario de trabajo para ejercicios y obra tridimensional. Directorio con base de datos sobre ubicación de bibliotecas, galerías, centros culturales, espacios de consulta, e información de tiendas o lugares comerciales para adquirir material (madera, metal, resina, caucho, fibra, etc.), local y foránea, con datos precisos para localizar y adquirir herramienta.

Disponer de las condiciones mencionadas permite llevar a cabo de manera eficiente las actividades semestrales. El directorio sirve de fuente informativa con

una postura proactiva, las actividades marcadas en el programa de escultura se ubican en el apartado 2.6 del capítulo II.

Los presupuestos descritos determinarán en gran medida los resultados del proceso, donde van implícitos, teoría, práctica, conocimientos adquiridos, manejo de la información. Al trabajo individual se agrega la participación del conjunto y hasta institucional; para beneficio y desarrollo de todas las partes. Al abordar una obra de inicio a fin, registrando el proceso y desarrollo de manera gradual hasta su conclusión, se coteja error, acierto. La claridad de la propuesta del alumno con sus objetivos se concretará con el trabajo activo donde se refleja el cúmulo de información y conocimientos adquiridos, con el manejo de los medios abordados y la experiencia de taller. Al ventilarse los obstáculos en el taller se podrán dar más alternativas de solución, mediante el contacto de conceptos, ideas, materiales y técnicas propuestas por otros alumnos.

2.5 BASE PEDAGÓGICA Y METODOLOGÍA

Se propone el manejo de la teoría y la práctica en la enseñanza aprendizaje, con el manejo de la teoría pedagógica constructivista como base, cuyo enfoque metodológico se plantea con el docente como mediador (Ferreiro, 2007; p.52).⁴² Y el alumno en la adquisición de habilidades sustancial y activa, con su participación de inicio a fin del proceso, donde incide la percepción, motivación y comprensión; con la creatividad, transferencia, organización y la práctica, más el establecimiento del tema de trabajo que parte de objetivos cubiertos con la repetición de ejercicios y procesos, así como la disciplina en el semestre. La relación directa con el contexto, el análisis personal de las dificultades y logros, cimentan el conocimiento soportado en el programa de la institución. El aprendizaje se constata con la demostración objetiva de lo asimilado con el ejercicio de lo cotidiano, así como el resultado tangible de la obra, a partir de la propuesta emitida hasta su conclusión.

⁴² Mediador es quien conduce el aprendizaje y aprovechamiento, guiando el trabajo desde su inicio hasta el final, ofreciendo los elementos básicos para que el alumno pueda edificar sobre ellos, estableciendo metas en conjunto, alumno mediador, mediador alumno (Ferreiro, 2007; 52).

En el fundamento constructivo descansa el aspecto teórico y conceptual, este trata de... *elementos cognitivos importantes para el proceso de aprendizaje, donde la comprensión, integración de conceptos, análisis, síntesis y creatividad* (Amaya, 2007; p.97). Se incorpora la crítica, autocrítica, discusión, investigación y evaluación, como medios para completar las dificultades teóricas, conceptuales y prácticas. El apoyo de materias teóricas de la carrera, con el entrenamiento visual del alumno en esculturas palpables o con imágenes, sumado al compromiso personal; se reflejan en la investigación y experimentación, haciendo efectivo el proceso de enseñanza aprendizaje.

Análisis, crítica, autocrítica, más la presentación temática a modo de exposición oral y visual de los diferentes periodos de escultura, con las visitas a museos y reportes de trabajo, lo completan. Es de gran significación impulsar la creatividad y sensibilidad del alumno a través de sus proyectos y propuestas de trabajo con la selección de alguno de los mismos para su ejecución, dando aplicación al proceso de experimentación, investigación y producción.

METODOLOGÍA

Ofrecer una postura y formación efectiva al alumno para su proceso de enseñanza aprendizaje, en relación a la escultura, implica dejar atrás la educación tradicional conductista y escolástica, practicada en el Estado de Hidalgo, hasta finales del siglo pasado, donde se optó por una vía de actualización y aporte al aprendizaje, capaz de enfrentar y cubrir los retos de la sociedad actual, para formar alumnos de alto nivel profesional.

De las distintas teorías pedagógicas se aborda la constructivista⁴³ con algún aporte de los *paradigmas cognitivos*, con su enseñanza inteligente; del *paradigma*

⁴³ Constructivismo (Fil.) Concepción filosófica que surge como consecuencia de la interacción entre las ideas empiristas e innatismo. Señala J:L: Pinillos, los procesos cognoscitivos pueden concebirse como reflejos o representaciones relativamente pasivas de la realidad, o bien

humanista con su enseñanza abierta, programas para enseñar a pensar y la motivación del aprendizaje; del *paradigma humanista* con sus modelos de sensibilidad y orientación grupal, o del *sociocultural* con su evaluación dinámica y trabajo de aula, lo complejo de los fenómenos educativos *exigen la participación conjunta de varias disciplinas* (una disciplina) *puede aportar una visión limitada* (Hernández. 2002; p.70). El proceso de estímulo y respuesta ejercido en el sujeto y el ambiente por su práctica, con una metodología que ofrece ventajas tangibles y objetivas debido a que el aprendizaje se logra directamente con el propio alumno, al ser él mismo quien construye su proceso.

Se anota que *a) los alumnos son entes individuales únicos y diferentes... cuya singularidad debe ser respetada y potenciada, b)...son seres con iniciativa, con necesidades personales de crecer con autodeterminación y potencialidad... de solucionar problemas creativamente... c)... poseen afectos, intereses y valores particulares... (son personas) totales, no están fragmentados* (Hernández. 2002; p.100).

La teoría constructivista muestra su funcionalidad a través de la práctica, proporcionando al alumno los mecanismos para el manejo de herramientas y destrezas con el manejo del análisis y la crítica haciéndolo propositivo; dichas alternativas las ofrece parcialmente la escuela conductista y la escolástica con métodos dogmáticos. Sirve de apoyo el modelo de competencias, con métodos viables para ubicar el terreno laboral, en la localidad hay escasa experiencia en el terreno del arte. Insistir en el terreno memorístico⁴⁴ para afianzar la información, preocupa en distintos terrenos, sin embargo no hay una teoría que ofrezca al

como construcciones eminentemente activas. Es este último punto de vista el denominado c. cognoscitivo, defendido por J. Piaget, V. Neisser y J. Bruner principalmente.

El constructivismo sostiene que el alumno construye su peculiar modo de pensar, de conocer, de un modo activo, como resultado de la interacción entre sus capacidades innatas y la exploración ambiental que realiza mediante el tratamiento de la información que recibe del entorno.

Diccionario de la educación. Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A. de C.V. 1993 (Primera reimpresión).

⁴⁴ Método educativo donde se aplica la repetición de la información para registrarla de modo eficaz, sin razonamiento, de carácter conductista.

alumno la certeza y libertad suficiente para desarrollar la creatividad, en todo caso el alumno en los diversos aprendizajes, está bajo la dirección o tutela del docente.

En relación a las habilidades y destrezas, importa acotar las de tipo motor o manual, dadas por el manejo constante de los medios materiales con las herramientas y la facilidad del alumno para su manipulación, que difieren de las intelectuales, donde capacidad de análisis, crítica, síntesis, retención, solución de problemas y otros componentes son resueltos de manera distinta, por ello importa subrayar el carácter humanista del arte y la escultura.

Puntos de la propuesta posmoderna, coinciden con la teoría constructivista en el sentido cooperativo de la educación, el trabajo de grupo y el uso de medios didácticos, manuales y digitales para un mejor aprendizaje. La primera refleja un aporte mayor en cuestiones de identidad y multiplicidad de interpretaciones (Efland. VVAA. 2003; p. 86), al no ver la historia de manera lineal y como proceso de enseñanza, no hay representaciones absolutas de verdad (Efland. *Ibíd.*; p. 83). No resulta ajeno, ni tan desfasado del proceso local hidalguense, el referido al carácter multicultural y étnico enfrentado por países con alto el índice de inmigrantes. La propuesta posmoderna carece de respaldo en sus ideas por los estudiosos contemporáneos (Efland. *Ibíd.*; p. 100).

Volviendo a la teoría constructivista, su base teórica descansa en Lev Semionovich Vigotsy (1896-1934), quien ubica al alumno como actor principal en el proceso de aprendizaje. El alumno se encarga de abordar los contenidos de su programa y es el mismo alumno quien los ubica directamente con su contexto inmediato, directo o foráneo. El docente participa como mediador, figura clave al ofrecer la información básica con los elementos indispensables pero suficientes para que el alumno parta hacia un resultado efectivo; el mediador aporta el mínimo de datos sobre los que el alumno construye su actividad para ejercer el papel activo en la toma de decisiones y las rutas de trabajo.

La pedagógica constructivista se presenta con variante de alternativas en la enseñanza aprendizaje entre mediador y alumno. Estas son: comprensión y abstracción al pensamiento sistemático, experimentación, aprender a aprender; trabajo colaborativo, de cooperación para la solución de problemas, adaptación al cambio, donde la creatividad, fluidez de ideas y originalidad son la base para la adquisición del conocimiento y las habilidades lógicas en los retos cognoscitivos, afectivos y sociales. Los nuevos aprendizajes contemplan las habilidades técnicas, administrativas, interpersonales y de orientación hacia la crítica, la integridad y los valores humanos con la inteligencia creativa.

De la variante de estilos de aprendizaje en el proceso de investigación, producción, creatividad y análisis; es visual en su percepción y cinestésico por el ejercicio del movimiento físico, significativo en la adquisición del conocimiento, ambos son cercanos al proceso de aula y taller. De mismo modo las motivaciones, el establecimiento de objetivos o metas a corto y largo plazo son fundamentales con el trabajo cooperativo, donde se refleja la experiencia individual vertida en beneficio colectivo y éste en individual, con la interacción interpersonal, innovación, interpretación y transformación de la información son rubros destacados por los doctores Jesús Amaya y Evelyn Prado.

...el alumno necesita desarrollar bajo la tendencia de interacción interpersonal el aprendizaje de cómo relacionarse; en la tendencia de innovación se debe enfatizar el aprendizaje de cómo aprender; y en la interpretación y transformación de la información el aprendizaje de cómo seleccionar y procesar (Amaya. 2007; p.27).

Las cualidades para fomentar al alumno son creatividad, fluidez de ideas, originalidad. Para resolver; problemas esta la comunicación, adaptación al cambio, trabajo colaborativo, cimientos del proceso de aprendizaje. Manejar habilidades preceptuales entra en las cualidades espaciales, donde las Cinestésicas aportan

el movimiento físico para adquirir el conocimiento y sobre las interpersonales, se desarrollan las actividades sociales: características constructivistas.

Las metas a corto y largo plazo contemplan la participación de la institución, equipo de trabajo, comunidad de aprendizaje; las personales competen al alumno. Todo el conjunto se involucra en ambas, cada uno en su respectivo lugar. Dichas metas se cubren con los programas de estudio en la práctica por el mediador y el alumno. Las características de las metas son medibles y observables de inicio a fin, durante el transcurso con su ejecución, con los resultados objetivos traducidos en ejercicios, maquetas, obras, proyectos, carpeta, objetos tangibles, y con el seguimiento sistemático del trabajo, planeación del proyecto, forma de abordarlo y resolverlo. En el terreno subjetivo está el manejo de información, conocimiento adquirido en el proceso de investigación, de la teoría, educación visual, el proceso se refleja en el trabajo práctico y conceptual de propósitos particulares, colectivos y programa.

Para el logro de las metas es necesario disponer de condiciones objetivas y subjetivas, las materiales las cubre la infraestructura y las fuentes de apoyo, con el uso y manejo de recursos a partir de las destrezas y habilidades del alumno, con elementos necesarios, como los vertidos de manera conjunta y obtener un tipo de factura para determinado arte, donde la creatividad, el juego y el ejercicio son básicos. Las metas y alcances por otra parte, son de dos formas: de corto y largo alcance. Las primeras se perciben en el avance gradual y cotidiano, que a la vez fortalecen a las metas de largo plazo.

El aspecto posmoderno incluye el manejo amplio de la información a través de los medios digitales, apropiación de la imagen, manejo de lenguaje con uso de la ironía, incorporación del lenguaje popular, aspecto étnico, multicultural y otras posibilidades para enriquecer la propuesta artística. Para constatar el alcance del logro de metas y procesos individuales, grupales, docentes y de la institución, es necesario el registro de cada una de las partes, reflejando los resultados en una

evaluación, pero ¿qué es la evaluación?, evaluación... *es dar un juicio de valor sobre algo o alguien... en la educación todo se evalúa y hay que hacerlo constantemente* (Ferreiro. 2009; p.145).

La evaluación se debe atender en todo el proceso creativo, con la realización concreta de la trayectoria individual del alumno, se considera la capacidad de la autocrítica. En el proceso el alumno... *adquiere conocimientos, habilidades, actitudes y valores y, por tanto su desarrollo y autorrealización* (Ferreiro, 2009; p.146), las metas se alcanzan a corto y largo plazo, interesan además las habilidades manuales o psicomotoras, como las intelectuales conocidas como cognitivas o mentales.

Para la aplicación de la evaluación y cubrir metas de corto y largo plazo, para el logro de los objetivos establecidos, así como desarrollar las actividades en el proceso escultórico, se requiere del establecimiento de un programa de trabajo, cuerpo conceptual y estructura formal, base donde descansa todo el proceso con su aplicación, el programa se aborda de la siguiente manera.

2.6 PROGRAMA DE ENSEÑANZA DE ESCULTURA

TALLER DE EXPERIMENTACIÓN ESCULTÓRICA Y TALLER LIBRE DE ESCULTURA

PROGRAMA DE ESCULTURA

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO

INSTITUTO DE ARTE, CARRERA DE ARTES VISUALES

Real del Monte, Hidalgo

PROPUESTA DE CURSO-TALLER

Responsable: Gabriel Téllez Márquez

Lic. En Artes Plásticas del Instituto Superior de Arte de la Habana, Cuba.

Domicilio conocido. Calle Zapata S/N. Epazoyucan, 43580, Hidalgo.

TEL. cel. 771 147 4757, de casa: 55 56 45 55 45

Sede: Instituto de Arte (IDA), Real del Monte, Hidalgo.

-Taller de Experimentación Escultórica

Se dirige a estudiantes del Instituto de Arte de la carrera de Artes Visuales con opción en el área de escultura, o énfasis en escultura, interesada en producir obra tridimensional, investigar y experimentar, a partir de un taller multidisciplinario con las propuestas del alumno, donde el concepto, la teoría, la técnica y el material, sean abordados. Inicia a partir del 7° semestre.

-Sesiones: Dos por semana.

De cuatro horas cada sesión 8 horas por semana

-Horario matutino:

Lunes de 8 a 12 hrs. Viernes de 8 a 12 hrs.

-Periodo: Semestral, 1° y 2° semestre (7° y 8° de la carrera), con opción a un semestre más de producción.

-Requisitos: Ser alumno de la carrera de Artes Visuales y estar inscrito en escultura.

- Taller Libre de Escultura

Se dirige a la población abierta interesada en producir obra tridimensional a partir de la investigación, experimentación y producción de obra.

Horario vespertino:

-Sesiones: Dos por semana.

De cuatro horas cada sesión

8 horas por semana

-Horario vespertino:

Lunes de 16 a 20 hrs.

Viernes de 16 a 20 hrs.

-Periodo: Semestral, 1° y 2° de taller libre, con opción a un semestre más de producción.

-Requisitos: Ser mayor de 16 años y acatar las normas del taller y de la institución.

Reglamento para el alumno

-Cubrir con el horario de trabajo.

-Cumplir con los objetivos del programa.

-Mantener limpia el área de trabajo al finalizar la sesión.

-Respetar y cuidar los materiales y herramientas del taller, así como de sus compañeros.

-Cumplir con el trabajo de clase y los de extra clase.

-Elaborar dos piezas escultóricas en el semestre, incluyendo el terminado de la obra.

-Disponer de la propia herramienta manual básica. En el primer semestre se limita el uso de herramienta manual; la muy especializada eléctrica o de tipo neumática se aborda en segundo semestre.

-En caso de ser alumno de taller libre, cubrir la cuota de inscripción.

TALLER DE EXPERIMENTACIÓN ESCULTÓRICA

(Para alumnos de Artes Visuales)

Tiempos. El periodo regular de trabajo por semestre, oscila entre 15 y 17 semanas; de las mismas se laboran entre 24 y 27 sesiones en total, debido a los días inactivos marcados de manera oficial en el semestre.

Para el semestre lectivo se contemplan 16 semanas de 25 sesiones, que se distribuyen de la siguiente manera:

Las dos primeras semanas (tres sesiones), se destinan al análisis y la elección del tema, al análisis grupal, crítica y realización de bocetos en papel mediante lápiz, lápiz de color, acuarela, gouache, para los dos trabajos; se continúa con la realización y entrega de maquetas, preparación de programa de trabajo con el calendario de actividades por semestre y las metas a cubrir.

Las otras 14 semanas (22 sesiones) se destinan a la adaptación del proyecto al volumen, a la elección y adquisición del material y herramienta para abordar. El conocimiento y manejo directo de los medios de trabajo (herramienta), investigación y análisis de obra escultórica para su exposición en clase es gradual. El alumno distribuye el tiempo que le va a dedicar a uno y otro trabajo, en acuerdo con el docente, así como el desarrollo del proyecto. El segundo trabajo debe estar contemplado en tiempo y material, tanto en el calendario del alumno como en del mediador.

Las dos piezas deben estar terminadas al finalizar el semestre, en la penúltima semana (sesión 22) para corregir posibles errores.

La calidad de las piezas debe quedar establecida desde un principio con el grupo para evitar justificaciones.

La última semana de clase (sesión 24 y 25), se destina a la evaluación.

Las piezas terminadas deben exponerse ante el grupo para ser analizadas y evaluadas, completando la evaluación por parte del docente.

El conjunto de obras realizadas deben ser expuestas a la comunidad estudiantil y si es posible en la galería de la escuela como parte final del proceso.

PROGRAMA

PRIMER SEMESTRE (7° semestre de la especialidad de escultura)

Objetivo general

El alumno responsable de su proceso, es capaz de abordar y trascender su propio marco de conocimiento, mediante el apoyo del mediador, del trabajo cooperativo, y de su propia práctica, con su postura y actitud personal con respecto al análisis, sensibilidad, destreza y habilidad, para desarrollar un proyecto con temática social o personal de su interés, a través de su planeación, registro gráfico, calendario, y planeación de objetivos, para desarrollar un proyecto de principio a fin, mediante bocetos, producción de obra escultórica y exposición de la misma.

Objetivos específicos

El alumno es capaz de:

- Elaborar y estructurar un proyecto tridimensional a partir de su contexto.
- Trazar una serie de propuestas gráficas y trasladarlas al volumen, de pequeña escala a otra mayor, mediante medios y materiales diferentes.
- Realizar dos piezas en volumen, reconociendo el proceso en sus diferentes fases.
- Aplicar la apreciación, percepción, análisis.
- Desarrollar su creatividad, habilidades y destrezas, reflejándolos en el taller a partir del análisis, ubicación de su obra en el contexto actual, con la ejecución y seguimiento del proceso.
- Aplicar la autocrítica y la crítica grupal de manera constructiva.
- Conocer y manejar los medios y herramientas básicas de la escultura para modelar un material dúctil y tallar la madera en un formato medio (caballete).
- Exponer las dos piezas elaboradas al final del semestre.

Actividades de enseñanza

Elaborar dos piezas escultóricas durante el semestre, una en relieve no mayor de 50 cm, otra de bulto en formato medio, menor de 50 cm, por parte del alumno:

-Entrega de proyecto con temática abierta propuesta por el alumno, responsable de su proceso.

-El alumno boceta mediante dibujos y gráficos en papel algún concepto previo.

-Los bocetos en papel y volumen son analizados por el grupo para conferir su opinión, su grado de actualidad o convencionalismo, optando por el de actualidad, crear y desarrollar dos piezas escultóricas.

-De la serie de bocetos en lápiz y papel se seleccionan cuatro para efectuar las pequeñas maquetas de 15cm, con medios blandos, húmedos, ligeros o dúctiles, como barro, plastilina, cera, yeso, jabón, dos para relieve, dos de bulto para su realización en dimensiones mayores.

-Ejecución de un relieve con elementos sintéticos, para modelarlos en barro o plastilina, a partir de la maqueta seleccionada, la pieza no debe exceder los 50cm.

-Resuelto el relieve se elabora el molde perdido, para a través de éste obtener una pieza original en cemento, yeso u otro material, a la que se le da el terminado final.

-Elaborar la segunda pieza a partir de maqueta seleccionada, esta consiste en una talla directa en madera.

-El proceso de la segunda pieza es gradual, se recomienda sus dimensiones no excedan los 50cm, la madera sea limpia y con pocos nudos o defectos.

-Autoevaluación al proceso, crítica y autocrítica, con la evaluación del grupo y del docente quien determina el resultado, completan la calificación.

-Las dos piezas escultóricas al final del semestre deben ser expuestas con las del grupo, donde lo proponga la institución con el alumno, a partir de las posibilidades de ambas partes.

-Durante el proceso el alumno debe presentar un trabajo visual de escultura contemporánea de su interés, con nombres de artistas y ejemplos de su obra.

Material por alumno

- Papel, lápiz, lápiz de color, bolígrafo, cuchillas, tinta, acuarela, gouache para bocetos.
- Barro, plastilina, cera, yeso, jabón para maquetas.
- Estiques de madera, aluminio, gasa y otros para modelado de maqueta y relieve.
- Cemento, yeso del tigre o cerámico, caucho, resina, u otro para molde.
- Cemento blanco o gris, yeso del tigre o yeso cerámico, resina para vaciado.
- Madera para base de maqueta de 15x15 cm, 4 piezas.
- Madera para talla, sin nudos, limpia 1 pieza que no exceda los 50 cm.
- Gubias, 1 juego, mínimo 2 piezas; delgado y grueso (planos), media caña y uña.
- Formones, 1 juego mínimo (2 piezas); delgado y grueso (planos), media caña y uña.
- Mazo de madera (eucalipto o encino) o mazo de goma.

SEGUNDO SEMESTRE

Objetivo general

-El alumno responsable de su proceso, es capaz de dar continuidad a su actividad teórico práctico, trascendiendo su marco de conocimiento, con el apoyo del mediador, del trabajo cooperativo, y de su misma práctica, con su postura y actitud personal, desarrollando con el proceso analítico, de sensibilidad, destreza y habilidad, para desarrollar un proyecto de temática particular, a través de la planeación, la creatividad, los conocimientos adquiridos, registro gráfico, calendárico y la planeación, para desarrollar su proyecto de principio a fin, en sus diferentes fases, mediante bocetos y la producción de obra escultórica poniendo en práctica de manera directa la experimentación, y la exposición de las piezas.

Objetivos particulares

El alumno es capaz de:

- Elaborar dos piezas escultóricas con material reciclado y en piedra.
- Seleccionar y desarrollar su propio tema o proyecto de trabajo durante el semestre.
- Bocetar mediante dibujos, gráficos y maqueta la propuesta escultórica individual, con materiales maleables, blandos o dúctiles.
- Analizar de manera individual y grupal, los temas seleccionados.
- Proponer y exponer el proceso de trabajo para determinar prioridades, nivel de avance y alcance del trabajo práctico mediante calendario.
- Determinar los medios materiales y las herramientas con el proceso.
- Registrar el conocimiento adquirido desde el inicio de la actividad.
- Autoevaluar el proceso, mediante la crítica y autocrítica y la evaluación.
- Exponer las dos piezas escultóricas individuales con las del grupo al final del semestre.
- Presentar trabajo visual, a partir de imágenes de escultura contemporánea, exponiéndolo.

Actividades de enseñanza

-
- Elaboración de dos piezas escultóricas exentas de caballete durante el semestre:
 - 1- Una pieza con material reciclado no convencional, no mayor a los 50 cm.
 - 2- La segunda escultura de bulto en formato medio, menor de 50 cm, en piedra, en talla directa y bajo soluciones sintéticas, en ambas piezas alternar los materiales y acabados.
 - Entrega de propuesta con temática abierta, propuesta por el alumno.
 - El alumno boceta mediante dibujos y gráficos en papel algún concepto previo.
 - Análisis individual y grupal de los bocetos en papel, volumen a través de la maqueta para externar la opinión, grado de actualidad o convencionalismo de la obra, optando por el de actualidad, para crear y desarrollar las dos piezas escultóricas.

- De la serie de bocetos se seleccionan cuatro para efectuar las pequeñas maquetas de 15cm, con medios blandos y rígidos, húmedos, ligeros o dúctiles, como barro, plastilina, cera, yeso, jabón, alambre, lámina, plástico, popotes, etc., cercanos a la propuesta en relación a los materiales.
- Ejecución de la pieza 1, mediante uniones, conexiones, pegado, traslape, sobreposición, ensamble y otras variantes con material reciclado; en la pieza 2, seleccionar previamente el tipo de piedra para abordar el proceso de talla directa, mediante la maqueta.
- En las dos piezas se contempla el terminado final.
- Análisis de la variante de herramienta y medios materiales para la ejecución.
- Revisión de que la piedra no esté fisurada, y tenga posibilidad de modelarse para evitar se rompa en el proceso.
- Autoevaluación del proceso, crítica y autocrítica, con la evaluación grupal y del docente para determinar el resultado y completar la calificación.
- Exposición de las dos piezas escultóricas individuales, con las del grupo al final del semestre, donde proponga la institución o el alumno en común acuerdo, a partir de las posibilidades de ambas partes.
- Presentación de un trabajo visual de escultura contemporánea del interés del alumno, con nombres de artistas y ejemplos que influyan en su obra.

Material por alumno

-
- Papel, lápiz, lápiz de color, bolígrafo, cuchillas, tinta, acuarela, gouache para bocetos.
 - Barro, plastilina, cera, yeso, jabón para maquetas.
 - Estiques de madera, aluminio, gasa y otros para modelado de maqueta y relieve.
 - Alambre, lámina, cartón, popotes, cemento, yeso, caucho, resina, chatarra, piedra, objetos industriales o prefabricados, juguetes, maniquís, moldes.
 - Pegamento, cemento, yeso, resina, alambre, tornillos, espárragos, conectores.
 - Madera para bases de maqueta 15x15 cm. 4 piezas.

-Cinceles, 1 juego, 2 punteros, 2 planos, dentados, más los formones y gubias previos.

-Maza de metal de 2 a 3 libras.

-Lima bastarda y plana con escofinas.

-Pinzas, taladro con brocas para piedra y metal.

TALLER LIBRE DE ESCULTURA

Tiempos

El semestre del Taller de Experimentación Escultórica contempla alrededor de 17 semanas, de las cuales las dos primeras (tres sesiones), se destinan al análisis y la elección del tema, al análisis grupal, crítica y realización de bocetos en papel para la realización y entrega de maquetas, preparación de programa de trabajo con el calendario de actividades por semestre y las metas a cubrir. Las otras 15 semanas (24 sesiones) se destinan a la adaptación del proyecto al volumen, a la elección y adquisición del material y herramienta, al conocimiento y manejo directo de los medios de trabajo (herramienta), investigación y análisis de obra escultórica para su exposición en clase, así como el desarrollo del proyecto. Las dos semanas posteriores a la finalización del semestre se destinan a la evaluación.

PROGRAMA

PRIMER SEMESTRE

Objetivo general

El alumno es capaz de elaborar y estructurar un proyecto tridimensional, del boceto a la maqueta; hasta la pieza terminada mediante las diferentes fases para producir dos piezas escultóricas, contemplando de manera grupal el análisis, proceso, actualidad, crítica y autocrítica de la propuesta. El alumno es capaz de manejar los medios y herramientas manuales básicos para elaborar su propuesta plástica a partir de la talla en madera.

Objetivos específicos

La elaboración de dos piezas escultóricas durante el semestre, el alumno debe:

- Abordar un tema propuesto por el, quien es responsable de su proceso.
- El alumno boceta mediante dibujos y gráficos en papel a partir del título de su proyecto.
- Los bocetos en papel son analizados por el grupo para conferir su opinión, su grado de actualidad o convencionalismo; optando por el primero para su realización.
- Elaborar una serie de bocetos en volumen con cuatro maquetas no mayores de 15cm, en medios blandos, húmedos, ligeros o dúctiles, como barro, plastilina, cera, yeso, jabón y optar por dos de ellas que sirvan de base para su ejecución posterior.
- A partir del boceto realizar el modelado de un relieve o una escultura sintética, esta no debe sobrepasar los 60 cm, a menos que se justifique.
- Ya elaborado el relieve o la pieza sintética, efectuar molde perdido, para obtener original con yeso, cemento, resina u otro material, dando el acabado final.
- A partir de otro de los bocetos seleccionados, realizar la segunda pieza en técnica de talla directa en madera o piedra.

Material por alumno

-
- Papel, lápiz, lápiz de color, bolígrafo, cuchillas, tinta, acuarela, gouache para bocetos.
 - Barro, plastilina, cera, yeso, jabón para maquetas.
 - Estiques de madera, aluminio, gasa y otros para modelado de maqueta y relieve.
 - Cemento, yeso del tigre o cerámico, caucho, resina, u otro para molde.
 - Cemento blanco o gris, yeso del tigre o yeso cerámico, resina para vaciado.
 - Madera para base de maqueta de 15x15 cm, 4 piezas.
 - Madera para talla, sin nudos, limpia 1 pieza que no exceda los 50 cm.
 - Gubias, 1 juego, mínimo 2 piezas; delgado y grueso (planos), media caña y uña.

- Formones, 1 juego, mínimo 2 piezas; delgado y grueso (planos), media caña y de uña.
- Mazo de madera (eucalipto o encino) o mazo de goma.

SEGUNDO SEMESTRE

Objetivo general

El alumno es capaz de elaborar y estructurar un proyecto tridimensional de manera casi independiente del boceto a la maqueta; hasta la pieza terminada mediante las diferentes fases para producir dos obras escultóricas, contemplando de manera grupal el análisis, proceso, actualidad, crítica y autocrítica de la propuesta. El alumno maneja los medios y herramientas manuales básicos para elaborar su propuesta plástica a partir de la técnica de talla.

Objetivos específicos

La elaboración de dos piezas escultóricas durante el semestre, el alumno debe:

- Abordar un tema propuesto por el mismo, quien es responsable de su proceso.
- A partir del título del proyecto, el alumno boceta mediante dibujos y gráficos en papel.
- Los bocetos en papel son analizados por el grupo para conferir su opinión, su grado de actualidad o convencionalismo; optando por el primero para su realización.
- Elaborar en volumen, cuatro bocetos o maquetas no mayores de 15cm, en medios blandos, húmedos, ligeros o dúctiles, como barro, plastilina, cera, yeso, jabón y optar por dos de ellas que sirvan de base para su ejecución.
- A partir del boceto realizar el modelado de un relieve o una escultura sintética, esta no debe sobrepasar los 60 cm, a menos que se justifique.
- Ya elaborado el relieve o la pieza sintética, efectuar molde perdido, para obtener original con yeso, cemento, resina u otro material, dando el acabado final.
- A partir de otro de los bocetos seleccionados, realizar la segunda pieza en técnica de talla directa en madera o piedra.

Material por alumno

-Papel, lápiz, lápiz de color, bolígrafo, cuchillas, tinta, acuarela, gouache para bocetos.

-Barro, plastilina, cera, yeso, jabón para maquetas.

-Estiques de madera, aluminio, gasa y otros para modelado de maqueta y relieve.

-Alambre, lámina, cartón, popotes, cemento, yeso, caucho, resina, chatarra, piedra, objetos industriales o prefabricados, juguetes, maniquís, moldes.

-Pegamento, cemento, yeso, resina, alambre, tornillos, espárragos, conectores.

-Madera para bases de maqueta 15x15 cm, 4 piezas.

-Cinceles, 1 juego, 2 punteros, 2 planos, dentados, más los formones y gubias previos.

-Mazo de metal de 2 a 3 libras con mango de madera.

-Lima bastarda y plana con escofinas.

-Pinzas, taladro con brocas para piedra y metal.

INFRAESTRUCTURA, MATERIALES Y RECURSOS

En el espacio del taller de experimentación escultórica, la propuesta considera el manejo íntegro del proceso, con el manejo de los medios materiales, herramientas y técnicas, de modo constante, por ello es importante destacar la ubicación del material, la herramienta y el proceso determinado su sitio, a modo de no afectar uno ni otro proceso, ni poner en riesgo la seguridad e integridad del alumno.

El golpe directo del cincel contra la piedra arroja lascas de manera violenta que si no hay cuidado suficiente, puede lastimar o herir a otro, lo mismo ocurre con el proceso de la soldadura, que requiere una ubicación estratégica para que la luz del electrodo o el material caliente no provoque accidentes y en el momento de soldar, no ciegue al alumno que realiza una pieza, en caso distinto está el manejo de la resina que sin la ventilación suficiente puede crear problemas de toxicidad. Si se aborda el barro para realizar alguna pieza de cerámica, el material se puede

contaminar con polvo, lascas y otros desechos afectando la pieza en el momento de la quema. Con la planeación y ubicación de cada una de las áreas se optimiza el proceso.

Proteger el área de trabajo con la seguridad del alumno implica contemplar ciertas condiciones materiales por parte de la escuela, como por parte del alumno para su manejo efectivo, como protectores de oídos para evitar el ruido, goggles o lentes, para la talla en piedra, guantes para diferente uso, mandil y mangas de carnasa para el proceso de soldadura; disponer de la herramienta y el equipo en buenas condiciones, contemplar la existencia de extintor, cubos de agua, manguera; de botiquín con los medicamentos básicos. Es indispensable afirmar la seguridad y cuidado del estudiante, la herramienta, equipo, taller y de la misma escuela, y en otros casos determinar su conservación con el grado de uso.

Espacio, equipo, mobiliario y herramienta común se pueden compartir en las dos áreas uno en horario matutino y el otro por la tarde-noche. Es ideal que el taller cuente con los siguientes medios.

Infraestructura del Taller

- Taller cubierto en un 80%, iluminado, sus dimensiones deben oscilar entre los 12x6x3 ms de largo, ancho y alto.
- Instalación eléctrica trifásica para manejo de equipo, máquinas, e iluminación
- Instalación hidráulica con 2 tomas de agua, una para tarja y otra independiente.
- Tarja de concreto de 90x80x100 cm de alto, ancho y largo.
- Base de concreto de 90X80X150 cm (alto, ancho, largo) para amasado de barro.
- Contenedor de concreto para humidificar, tratar y manipular el barro, 90x80x100 ms de alto, ancho y largo.
- Patio para almacenamiento de piedra.

Mobiliario

-Mesas fuertes de madera, o metal con soporte de madera	3 piezas
-Caballetes-bancos p/proceso de talla directa, con soporte superior giratorio (formato de caballete según modelo)	15 piezas
-Bancos para los caballetes mencionados	15 piezas
-Tornetas giratorias de aluminio para modelado	15 piezas
-Anaquel (repisas) p/colocar y almacenar obra de 100x60x180cm	3 piezas
-Gabinetes metálicos con seguro (chapa, candado) p/ guardar instrumentos, equipo y herramienta de 100x60x180cm	3 piezas

Como herramienta general: martillo de bola, de uña y de hojalatero, pinzas de chofer, de corte, de electricista y de presión, desarmadores planos y de cruz, taladro, serrucho, arco con segueta, machete, hacha, barretas, llanas, mazos, cubos para agua, bandejas, pala, repisas, sierra, grúa, estantes para guardar la herramienta, extensiones eléctricas de 10 y 15 m.

Herramienta especializada

-Cortadora eléctrica para metal y piedra	2 piezas
-Discos normales y de diamante p/corte de metal y piedra	3 de c/u.
-Esmeriladora profesional con piedra de esmeril	2 piezas
-Grúa de una tonelada para cargar piedra	1 pieza
-Diablito de metal para carga	1 pieza
-Barretas de metal	2 piezas
-Taladro industrial	2 piezas
-Cortadora con disco de diamante	2 piezas
-Esmeriladora	2 piezas
-Caja de herramientas con pinzas, martillo, desarmadores	2 juegos
-Planta eléctrica para soldar	1 pieza
-Planta de oxígeno para soldar	1 pieza

Herramienta especializada para piedra, metal y madera:

-Grúa para una tonelada	1 pieza
-Diablito de estructura metálica	1 pieza
-Cortadora eléctrica para metal y piedra	1 pieza
-Carrito de madera con estructura metálica de tiro p/ cargar y trasladar piedra y material pesado	1 pieza
-Contenedores de hierro para guardar tubos que sirvan p/trasladar piedra directo en el piso según se indica.	1 contenedor
-Martillo neumático	2 piezas
-Esmeriladora profesional	1 pieza
-Cortadora de piedra y metal profesional	1 pieza
-Yunque	1 pieza
-Tornillo de banco	2 piezas
-Soldadora eléctrica	1 pieza
-Compresor neumático de 5 H/p	1 equipo
-Taladro industrial	1 pieza
-Brocas de tipo industrial para metal y concreto	2 juegos
-Cizalla	1 pieza
-Caladora	1 pieza
-Tijeras para corte de lámina, juego	3 c/u.
-Sierra cinta de banda	1 pieza
-Cepillo de banco grande y chico	2 c/u.
-Formones, juego completo	2 juegos
-Cinceles, juegos completos	2 juegos
-Careta profesional para soldar	2 piezas
-Serrucho	2 piezas
-Serrucho de costilla	2 piezas
-Arco con seguetas	2 piezas
-Goggles	3 piezas
-Mazos de madera	4 piezas
-Escochébere	3 piezas

Es importante contemplar la variante del material, pues, cada uno requiere de una práctica específica y de un tratamiento con las herramientas apropiadas en cada caso, ceñidas a sus cualidades, de este modo es idóneo separarlos por área o especialidad dentro del taller, para evitar los riesgos físicos al alumno, así como los riesgos del material (alta temperatura, contaminación y materiales caducos).

Para el área de piedra: cinceles

Para el área de vaciados: Ventilador, mesas,

Para el área de metal: Soldadora, yunque, martillos de hojalatero,

Para el área madera: Martillo, mazos de madera, gubias, formones, serrucho, de hoja larga y costilla, arco con segueta, limas, limatones, machete, hacha, pulidor eléctrico, taladro, escochébere, prensas, sierra cortadora. Cabe mencionar que la experiencia del Taller de Experimentación Gráfica y Plástica funcionó aún con la carencia de gran parte de estos medios.

La bibliografía básica de escultura es para el alumno de las dos áreas, comprende aspectos de material especializado en los procesos de producción escultórica, teórica e informativa acerca de la historia y teoría del arte, estética, técnicas, herramientas, materiales, artistas, arte urbano, la actualización constante del material bibliográfico es necesaria. El Instituto debe contar con éste.

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

-Andrés Villela, M. *Fragmentos de piedra, Vida y obra de Mariano V.* Barcelona, Glob artis, 2002.

-Gutiérrez Visuales, Rodrigo. *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*, Madrid, arte y cátedra, 2004.

-Martínez Cortés, Fernando. *Pegamentos, gomas y resinas en el México prehispánico*. México. Industrias Resistol, 1970.

-Masó, Alfonso. *Que puede ser una escultura*. Granada, Univ., de Granada, 2004.

-Monteforte Toledo, Mario. *Las piedras vivas*. Méx. UNAM, Investcs. Estéticas. 1965.

- Read, Herbert. *El arte de la escultura, conferencias A.N.Mellon*. Argentina, Eme, 1994.
- Sauras, Javier. *La escultura y el oficio de escultor*. Barcelona, Serbal, 2003.
- Rivero, Tomas I: *La escultura hoy*. México
- VVAA (Catálogo). *Escultura mexicana, de la Academia a la instalación*. México, CONACULTA-Landucci, 2000.
- VVAA (Catálogo de exposición). *Tiempo, piedra y barro*, México, UNAM, 2003.
- VVAA. *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico*. Madrid. Akal. 2006 (Paris Matia, Elena Blanch, Consuelo de la Cuadra, Pablo de Arriba, José de las Casas, José Luis Gutiérrez).

El libro es referente directo de información para consultar materiales, obra, procesos de producción, herramienta, por ello es indispensable su consulta. Se recomienda al alumno la lectura del material bibliográfico, en especial la de Javier Sauras: *La escultura y el oficio de escultor*, a la par con el Catálogo de *Escultura mexicana, de la Academia a la instalación*. Uno por ser básico en el proceso práctico y el otro como medio teórico de información del contexto nacional.

La institución, curricula, programa, infraestructura, objetivos, evaluación, tipos de aprendizaje con otros elementos desempeñan una función necesaria para una enseñanza y aprendizaje eficaz, que no lo es todo si a esto no se suman los intereses del alumno, del mediador y de la institución ante los canales siguientes, dados por el desempeño del egresado en una continuidad de producción, con la relación de oferta, demanda, a través del limitado mercado de arte local, que se abre con los medios digitales.

El apoyo de una teoría pedagógica como constructivista para la propuesta activa de un Taller Multidisciplinario de Escultura, con sus pros y contras, se apoya de otras escuelas ya marcadas, admite parte del naciente aporte posmoderno. El taller no implica abandonar el trabajo previo realizado en el IDA, tampoco dejar de construir o trabajar con los elementos básicos, sino proponer, investigar, jugar, elaborar obra acorde a la potencialidad del alumno, a su creatividad, al nexo con

su contexto y momento histórico tanto local como nacional, para responder con propuestas de hoy.

Abordar la enseñanza artística por vía de de la investigación de la escultura local hidalguense para propiciar la estructura de un taller multidisciplinario con vías de experimentación, con la propuesta de un programa se ha cubierto, constatar su efectividad es parte de otro proceso de funcionalidad. La estructura y justificación de un programa para ofrecer condiciones propicias para la enseñanza-aprendizaje se sustentaron en una base metodológica, que sin ser fórmula propicia nuevas vías de producción con el taller multidisciplinario y taller a partir de la investigación diagnóstico del capítulo I, más el apoyo de algunos referentes pedagógicos.

La producción de obra del siguiente capítulo carece de hipótesis pero no de objetivos que se enmarcan al inicio, donde la experiencia de los diferentes talleres de escultura, fundamentan el presente mediante la práctica.



CAPÍTULO III

PRODUCCIÓN Y EXPERIMENTACIÓN

CAPÍTULO III

PRODUCCIÓN Y EXPERIMENTACIÓN

3.1 JUSTIFICACIÓN Y ANÁLISIS TEMÁTICA

El capítulo III al enfocarse a la producción carece de hipótesis, tiene como objetivo realizar obra tridimensional, planeada en el proceso de los cuatro semestres de la maestría, con producción gradual del primero al último semestre para conformar una serie de siete piezas, siendo la piedra el material rector, iniciada con la elección del tema, su significado y justificación, con los medios materiales y el porqué de su uso. Se explica el cambio en la cantidad de piezas a producir citadas en el protocolo hasta su corrección, con el apoyo y a la visión atinada del director de tesis, maestros de otros talleres y la práctica personal, determinando el replanteo en base a tiempos objetivos y carga semestral durante la maestría.

Las piezas se plantearon como un conjunto de ejercicios de taller, donde se cuidara el proceso. Su resultado fortalece la propuesta del capítulo I en la investigación del arte local del cual se logra el resultado, diagnóstico que funge como retroalimentación e información, necesario de difundir en la entidad. El capítulo II se fortalece en la elaboración del programa, el cual requiere elaborar una estructura de programa con los medios para cualificar y cuantificar el proceso educativo y personal mediante el planteamiento efectuado para la apertura del taller, a partir del manejo de materiales diversos, con su fusión. El capítulo III proyecta así la experiencia personal en la producción, durante el paso por los diferentes talleres mediante el manejo de materiales específicos, mezclándolos, en juego con el concepto, los resultados redondean el proceso.

Justificación temática. El planteamiento de propuesta para la maestría se abordó a partir del título *El juego de lo permanente*, con posibilidades de recreación, el título abarca lo perenne y lo efímero, se orienta de manera indistinta al concepto y al material que conforma los distintos seres, sin dar el peso al carácter artístico o al estético, como a la relación entre un material y otro. *El juego de lo permanente*

engloba de manera amplia, del nacimiento u origen de un ser vivo con su proceso de desarrollo hasta su muerte y, se realiza en volumen de manera figurativa y abstracta.

Al morir un organismo y conservarse la materia por algún medio; petrificado, momificado, estratificado o solidificado como algunos árboles, nautilus, insectos y otros, que aún carentes de vida su forma se mantiene; de ahí el carácter longevo aplicado en el *Juego de lo Permanente*, donde los polos no se tocan, ni los organismos mueren de manera formal o total. A lo perdurable de los huesos y la impronta del organismo o ser vivo petrificado en la roca se aplica lo permanente con un sentido de amplitud con respecto a su lapso de vida.

Al adjetivo *permanente* se antepone el verbo infinitivo jugar, así el *juego* tiene carácter relativo y su significado se relaciona de modo inmediato a la acción, al material sólido rígido, muerto o petrificado transformado en polvo, sustancia natural; objetivo, subjetivo⁴⁵, con el manejo amplio del término ligado a la palabra. Así, tiempo, espacio, espíritu del ser vivo, se une a lo material en el universo o a la misma naturaleza y establece la permanencia del ser vivo en un tiempo definido, amplio o corto, según la longevidad del organismo.

Así queda en *El juego de lo permanente* la recreación del significado de los términos juego⁴⁶ y permanente⁴⁷, como combinación o actividad lúdica. El juego, actividad física e intelectual o el englobe de ambas palabras ocurre en la propuesta también como juego, ya verbal o como pretexto creativo para abordar el principio con el nacimiento, hasta lo que muere o termina, en ciclo o unidad. En el título hay un juego dialéctico donde cabe lo perenne y lo efímero, pero ¿qué es

⁴⁵ *Subjetivo*, va, (del lat. Subjetas, colocado debajo). Relativo al sujeto pensante por oposición a objetivo (relativo al sujeto pensado)

⁴⁶ Juego m. Acción de jugar. Recreación basada en diferentes combinaciones de cálculo o en la casualidad. Conjunto de cosas que se emplean juntas. Juego de ingenio, adivinanzas, acertijos. Juego de palabras, retuécano. Definición extraída del diccionario Larousse.

⁴⁷ Permanente, adjetivo. Que dura sin modificación. Permanencia f. Duración constante.

y donde nace lo permanente para el autor?, en la longevidad o lo fugaz, en la abstracción del término, en lo eterno y lo finito

Materiales inorgánicos como los minerales son de mayor permanencia al estar formados con material de escasa alteración, a no ser por cambios drásticos de temperatura o mediante efectos fuertes de la naturaleza como la erupción de un volcán, cristalización o compresión de material, transformación de elementos y materiales por acción humana, sin evadir la conformación atómica de materiales rígidos o pétreos.

En la vida de los organismos hay un principio y un fin, con sus diferentes fases y procesos. El nacimiento indica origen, inicio, punto de partida, abre un proceso continuo con el desarrollo de un organismo, este se efectúa de manera paulatina o acelerada en su crecimiento, reproducción, madurez y declive, el final se establece con la muerte. De este modo, cabe en la propuesta lo efímero con lo de mayor permanencia y se aborda con materiales diversos dada la implicación del concepto para el proceso de producción.

El diccionario *Larousse*, señala la permanencia como: material o actividad de larga duración. En la propuesta se usa como recreación general, con carácter de juego en su concepto, proceso y material. El material tiende a cambiar y puede tener carácter de permanente e inamovible por su duración o ser eterno por algún medio que prolongue su forma a pesar del paso del tiempo. A pesar de ello, si en su transformación se desintegra, la materia permanece en polvo, aunque con otra forma. Su relación con la muerte⁴⁸ vista de modo personal, recoge la herencia de un proceso cultural ancestral, con su sentido de permanencia y su carácter eterno. Si una escultura es destruida y queda registro de ella en el papel, negativo o cinta de video, su carácter de longevo no se pierde, sino se encuentra en ese registro visual al ser expuesto y captado por un espectador.

⁴⁸ Muerte f. (lat. Mars, mortis). Es una fase para otra vida, es una transición./ Resurrección./ Reencarnación. Cesación definitiva de la vida. Creación, destrucción.

En el carácter dual y dialéctico del *Juego de lo Permanente* hay una firme y estrecha relación vida, muerte, principio, fin. Los medios permanentes y efímeros, aislados o complementados, pueden aludir a la realidad tangible, ser resultado de la tradición, o de vigilia. La herencia tradicional nos deja percibir en voz de Cuacuauhtzin de Tepechpan:

*De pronto salimos del sueño,
sólo vinimos a soñar,
no es cierto, no es cierto,
que vinimos a vivir sobre la tierra.
Como yerba en primavera
Es nuestro ser.
Nuestro corazón hace nacer, germinan
Flores de nuestra carne.
Algunas abren sus corolas,
Luego se secan.⁴⁹*

Aún se percibe la relación vida-muerte, herencia prehispánica, en tzompantlis, esculturas de Coatlicue y Xipe-totec, con la muerte viva. Más actual y social es la obra de José Guadalupe Posada. Tánatos en la cultura mexicana es tema obligado en sus diferentes momentos. La obra de Rafael Cauduro (1950-), en Bellas Artes, presentó un *Tzompantli con ángeles y niña* (1995) es recurrente y acompaña la muestra con textos como... *Llego a la muerte porque vivo...*⁵⁰ La misma Betsabé Romero (1963) la alude a la temática en su muestra *Lágrimas Negras* con material ahulado de color con acetato.

Los materiales empleados en la producción son efímeros y permanentes, en este caso la piedra, metal, resina y otros, se contraponen a los perecederos. En el caso de los orgánicos o vivos se enmarca la flora y la fauna, a través del mundo

⁴⁹ León-Portilla, Miguel. Trece poetas del mundo azteca, México, UNAM, 1978 (p.131).

⁵⁰ Catálogo, Rafael Cauduro. México, INBA-Vid, 1995.

vegetal con árboles, arbustos y plantas con sus hojas, fibras y madera; en el animal desde insectos hasta los de mayor tamaño, a través de la piel, los huesos, las uñas. En ambos su proceso lo marca el nacimiento, manteniendo un constante desarrollo, que lo conduce de la senectud a la muerte; donde el cuerpo o el organismo al morir, sufren un proceso de transformación.

Ajuste de obra. La propuesta inicial del protocolo de elaborar diez piezas durante el proceso de la maestría, se replanteó de manera objetiva en base a tiempo, espacio, material, así como el análisis objetivo de la carga académica de talleres y seminarios en el semestre, a través del tutor, efectuándose el replanteamiento. La reestructuración y ajuste final, quedó en siete piezas tridimensionales, a elaborarse una por semestre en cada uno de los talleres de la maestría desde el primer semestre; dos en el primero, dos en el segundo, una en tercero y una en cuarto, seis en total, con una más para los periodos intersemestrales.

El desarrollo de la actividad de taller requiere de disciplina, constancia, trabajo, juego, e investigación para el logro del dominio conceptual, creativo y su práctica para obtener la obra, donde sus cualidades objetivas y subjetivas se relacionan con las habilidades y destrezas manuales y mentales. El proceso proporciona como resultado la obra tangible, donde la planeación con sus estrategias son necesarias. Un horario de taller de cuatro horas y media no es suficiente para lograr una producción amplia, de ahí el replanteo de cubrir una obra por semestre, aún con la diferencia de material o la carencia del oficio; el respaldo de tiempo para concretar la idea, fue necesario para un proceso eficiente.

3.2 TALLERES, MEDIOS Y HERRAMIENTAS

El lugar de producción para realizar la propuesta de maestría se contempló en cada uno de los talleres elegidos durante el proceso, en los diferentes talleres de escultura de la Academia con alguno de la ENAP, con la pretensión de abordar *Talla Directa en Piedra, Metales, Talla en Madera, Plásticos y Cerámica, Modelado en Cera* para abordar la fundición, y *Textil*. Seis talleres diferentes en

total donde se pudiera combinar un material con otro y concretar un discurso más completo e integral con el que se pudiera cerrar el proceso, solidificando la investigación y experimentación.

De los mencionados y acorde al plan de la maestría, se abordaron por su carácter seriado, el taller de *Talla en Piedra* con el maestro Francisco Javier Tous Olagorta, y Kioto Ota Okusawa. *Metales y Experimentación* con el Licenciado Luis Octavio Gómez Herrera. Que conforma la estructura del plan 4032, orientación escultura: *Taller de Experimentación* I, II, III, y IV, más *Taller Optativo y Medios no Convencionales*. Pese a no abordar otros talleres que se visualiza como limitación, se produjo firme, influyó la asignatura *Ideas y Conceptos en la Imagen*, acreditada con el maestro Miguel Ángel Aguilera Aguilar, donde se experimentó con barro, papel, tela y madera trabajados extra muros; la experiencia personal y el juego, fueron valiosos para concretar el proceso.

La dificultad para no abordar cada taller propuesto, fue debido a diferentes razones, como su saturación, es el caso del taller de talla en madera impartido por la maestra Leticia Moreno y cuando se dio la oportunidad de cargarlo, desapareció del plan de orientación. Otra causa es el carácter seriado de las asignaturas, esto impidió abordar modelado en cera con la Dra Alfia Leyva. Sin embargo la contraparte favorable en el proceso, se señala con el manejo de metal, silicón y resina dentro del *Taller Optativo y Medios no Convencionales*.

Materiales, medios, herramientas y traslado se enfrentaron desde el inicio en cada taller, su actividad durante el proceso de maestría alimentó el capítulo II, apartado 2.4 y 2.6. Se precisó la claridad del proyecto para cubrir los requerimientos, adquiriendo lo indispensable, mediante su registro, y cubrir la actividad, para avanzar de manera gradual. La planeación del proyecto fue necesaria desde el inicio con gráficos, maquetas, medios, herramientas, calendario, programa de avance. Un primer pasos fue obtener información de los

lugares donde adquirir material, herramientas y otros medios; comparar calidad y costo para su adquisición y llevarlos al taller.

Si el material es de grandes dimensiones, su traslado al taller se dificulta, esto debe preverse, así como su ubicación y es necesario contar con los medios para efectuarlo (Ver capítulo II, apartado 2.6, infraestructura). El resguardo de la herramienta personal es un problema que debe resolverse desde el principio. En relación al espacio, este debe mantener el camino libre para el traslado o acarreo de material, así como para su actividad interna, donde se ubican las mesas, bancos, y caballetes en el lugar de trabajo, con las repisas para la ubicación de piezas de formato pequeño, se suman los muebles para guardar la diversa herramienta, material y equipo.

MEDIOS MATERIALES Y HERRAMIENTAS

La experiencia: El manejo y la aplicación de los medios materiales y herramientas ubicados por área o disciplina es específico. Cada especialidad tiene su propio proceso, sea el caso de la talla en piedra, repujado en metal, abordados ya en el capítulo I y II, con los materiales alternos sintéticos o naturales. En relación a cada taller, éste cuenta con la infraestructura básica, necesaria que depende del espacio bien iluminado para trabajar en la mañana, tarde y noche, el área está protegida, ventilada, y con buena visibilidad para ver la pieza de distintos puntos, según se requiera.

Con respecto a la actividad práctica ligada a la producción en el taller de Escultura en Piedra, se informa de la formación adquirida, una en la Academia de San Carlos y otra en la ENAP Xochimilco; en la primera con el Maestro Francisco Javier Tous Olagorta y en la segunda con el maestro Kiyoto Ota Okuzawa en la ENAP; las dos firmes y acertadas, pese a la diferencia de condiciones materiales que influyen en la producción. La señal para no abandonar por un lado el terreno práctico del oficio, con el teórico, desde la concepción de la obra, son claros.

En los dos sitios y con ambos maestros, el aprovechamiento fue amplio debido a la pertinente y efectiva intervención, otro tanto ocurrió en el taller de Metales con el maestro Octavio Gómez en la Academia de San Carlos, donde se pudo discurrir con el manejo del metal, así como con la resina y el silicón. Para elaborar una pieza escultórica es necesario cubrir varios pasos con los medios necesarios que se requieran propios del taller desde el principio, con el seguimiento de obra y del proceso en general.

Se detalla a continuación el proceso de cada uno de los talleres abordados iniciando con el de piedra, para realizar escultura de caballete en formato medio para ambos lugares.

MATERIAL EMPLEADO:

Ventajas: En la compra directa tanto en el taller como en el negocio se cuenta con el contacto directo del comprador. Si la empresa es de grandes dimensiones existe la posibilidad de poder seleccionar el material.

Desventajas: Si el traslado del material foraneo se complica el flete por el aumento de costos. La atención al cliente es lenta y la manipulación del material se dificulta al grado de usar grua o montacargas.

PIEDRA: La cantera gris de Guanajuato se compró en Pachuca, Hgo., al pie de Cristo Rey, el marmol blanco se adquirió en San Carlos, en el taller de piedra. La piedra rosa mexicano en la empresa de marmol: Marmol, Hermanos Bravo, en Av. Nextengo 514, Col. Azcapotzalco, tel. 5352 0501. La obsidiana en Nopalillo, Hgo. La cantera blanca en Tezoantla, Hgo.

METAL: Lámina negra calibre 18, lámina galvanizada calibre 18 y 20, koll roll, placa, soleras, A-Adquisición de material. Placa metálica y el koll roll en tienda especializada de metales, *Perfiles y Maquilas en Acero S.A.* Venus No. 21, Col. San Simón.

Varilla, lambrón, alambre, lijas de agua y de madera, brocas, discos de corte de piedra, copa de esmeril, tuercas, tornillos, rondanas, espárragos en tlaparerias y ferreterias cercanas a la Academia de San Carlos, en la Calle Corregidora, tienda La Libra y en la calle de Roldán.

Resina, caucho, silicón, catalizador, colorante para resina, pasta para pulir, soporte de tela, fibra de vidrio en Poliformas Plásticas, S.A. de C.V., en Calz. Ignacio Zaragoza No. 448, Col. Federal; todas en el Distrito Federal. El yeso dental y del Tigre para moldes en el *Depósito dental Villa de Cortés, S.A. de C.V.*, Calz. de Tlalpan 836, Col. Villa de Cortés y Depósito Dental Viaducto, en Niceto de Zamacois No. 82, Col. Viaducto Piedad.

TALLER I, II, III, IV Y OPTATIVAS

Se enuncian los talleres abordados donde se elaboró obra tridimensional.

-Taller de Experimentación Plástica I (Escultura), como Talla en piedra, Academia No. 32, en San Carlos, con el maestro Francisco Tous Olagorta.

-Taller de Experimentación Plástica II (Escultura), como Taller de Metales con el Licenciado Luis Octavio Gómez Herrera en la Academia de San Carlos.

-Taller de Experimentación Plástica III (Escultura), como Talla en piedra, en la ENAP Xochimilco, con el maestro Kiyoto Ota Okuzawa.

-Taller de Experimentación Plástica IV (Escultura) Proyecto Escultórico Transitable en la Academia de San Carlos con el maestro Francisco Tous Olagorta.

-Optativa. Metales

-Optativa. Medios no Convencionales

-Optativa. Ideas y Conceptos en la Imagen

TALLER DE EXPERIMENTACIÓN I

Escultura, Talla en piedra, Academia No. 32, en San Carlos, con el maestro Francisco Tous Olagorta.

PIEZA 1

Objetivo: Realizar obra de formato mediano, figurativa, sintética, mediante la talla en piedra, no mayor de 50cm, a través de la elaboración de bocetos y el proyecto de maqueta, dado a partir del título, con las condiciones y requerimientos, para su ejecución en el taller, así como con las herramienta y los materiales propios de éste.

Material: Cantera gris de Guanajuato. Con incorporación de obsidiana o resina. El primer trabajo se terminó con respecto a la talla, con las condiciones, medios y posibilidades previstos; no así la parte complementaria de la pieza, que se abordó fuera del taller.

PIEZA 2

El segundo trabajo se comenzó a plantear en el primer semestre de modo que en el mismo *Taller de Experimentación Plástica I*, se dio inicio a la segunda pieza, dándose continuidad a la temática trazada.

Objetivo: Realizar obra de formato mediano, de carácter figurativo y de síntesis, mediante la talla en piedra, no mayor a los 50cm, a través de la realización del proyecto con los bocetos y la maqueta, generándose a partir del título, con las condiciones y requerimientos antes mencionados, para su ejecución en el taller.

Material: Mármol blanco.

Se inició el segundo trabajo a partir de los bocetos y maqueta, quedando inconcluso con respecto a la talla, la cual se avanzó en un 65%.

-Taller de Experimentación Plástica II (Escultura)

Taller de Metales con el Licenciado Luis Octavio Gómez Herrera, en la Academia de San Carlos.

PIEZA 3

Objetivo: Realizar figura de insecto en formato de caballete, figurativa, de forma sintética, en lámina negra calibre 18, abordarla con los materiales, herramienta requerimientos y medios propios del taller; utilizando la técnica de repujado a través del martillado y el soldado del metal para la unión de las piezas, éstas de lámina negra, con incorporación de resina; a partir de bocetos y el proyecto, en base al título delineado.

Varilla, alambón, alambre y herramienta común en tlapalerías y ferreterías cercanas a la Academia. Yeso dental para moldes en *Depósito dental Villa de Cortés, S.A. de C.V.*, Calz. de Tlalpan 836, Col. Villa de Cortés y *Depósito Dental Viaducto*, en Niceto de Zamacois No. 82, Col. Viaducto Piedad. *Resina y caucho* en Poliformas Plásticas, S.A. de C.V., en Calz. Ignacio Zaragoza No. 448, Col. Federal, metro Gómez Farías; todas en el Distrito Federal.

Se agrega que parte del material no es fácil conseguirlo en la ciudad de Pachuca; es el caso de la resina y caucho con sus aditamentos que apenas comienzan a entrar como producto comercial a la entidad. El yeso dental si se consigue en laboratorios y talleres dentales, pero a un costo hasta seis veces más alto que el de la ciudad de México.

TALLER DE EXPERIMENTACIÓN PLÁSTICA III (Escultura)

Talla en piedra, en la ENAP Xochimilco, con el maestro Kiyoto Ota Okuzawa.

PIEZA 4

Objetivo: Realizar obra en formato de caballete o mediano en piedra en técnica de talla, con los menos elementos donde prime el concepto *tiempo y espacio*, con solución sintética relacionada con el título *El Juego de lo permanente*. Adaptando

el concepto al material, mediante proyecto resuelto en la maqueta, con los requerimientos materiales, herramientas y medios propios del taller.

Material: Piedra rosa mexicano

La piedra rosa mexicano es de extrema dureza y difiere del mármol y la dúctil cantera rosa; el mármol proporciona pulido, brillo y una buena lisura; la cantera es porosa y opaca en relación al mármol. Con la piedra rosa mexicano se obtiene una gran lisura y una coloración brillante, más encendido al mármol, dada su consistencia molecular y peso. Sin embargo para abordarla no es suficiente el cincel común, ni el horario establecido, la pieza quedó inconclusa.

TALLER DE EXPERIMENTACIÓN PLÁSTICA IV

Escultura, como Proyecto Escultórico Urbano en Academia No. 32, en el anexo de San Carlos, con el maestro Francisco Tous Olagorta, en 4° semestre.

PIEZA 5

Objetivo: Propuesta de proyecto escultórico urbano mediante bocetos, con la maqueta de sitio a escala, aunada la fundamentación teórica del tema y la propuesta a escala de la pieza tridimensional.

Material: cantera rosa

Se terminó la pieza en formato pequeño, sin contratiempo y por otra parte también se concluyó la pieza de mármol, pendiente en el primer semestre.

OPTATIVA, METALES

Taller de Metales con el Licenciado Luis Octavio Gómez Herrera en la Academia de San Carlos.

Pieza 6

Objetivo: Realizar pieza de formato mediano, figurativa y de forma sintética que corresponda, a un reptil, a integrarse en secciones de lámina negra calibre 18,

soldada, incorporando madera tallada y alambión como dibujo, dada a través de bocetos y el proyecto, acorde a las condiciones y requerimientos del taller.

Material principal: Lámina negra, koll roll, yeso dental, alambión, alambre, varilla; resina, caucho y silicón.

OPTATIVA, MEDIOS NO CONVENCIONALES

Actividad en el *Taller de Metales* con el Licenciado Luis Octavio Gómez Herrera en la Academia de San Carlos.

Pieza 7

Objetivo: Realizar una obra de formato mediano, de carácter figurativo a partir de forma sintética de insecto ya elaborada en lámina negra, para ser recrearla en resina con otros materiales; con las herramienta y medios propios del taller, a partir del molde; utilizando silicón, molde de yeso y resina, incorporando otro material mediante el bocetos y el proyecto, en base al título delineado.

Material principal: Yeso dental, varilla, alambión y alambre; resina, caucho y silicón.

Se debe agregar que parte del material no es de fácil adquisición en la ciudad de Pachuca; es el caso de la resina y caucho con sus aditamentos que apenas comienzan a entrar como producto comercial a la entidad. El yeso dental si se consigue en laboratorios y talleres dentales, pero a un costo hasta seis veces más alto que el de la ciudad de México.

OPTATIVA, IDEAS Y CONCEPTOS DE LA IMAGEN

Ideas y Conceptos en la Imagen, acreditada con el maestro Miguel Ángel Aguilera Aguilar.

Pieza 7

Objetivo: A partir de la realización de 4 ejercicios relacionados con la figura humana, a) rostro, b) cuerpo humano, c) recreación de una obra de arte, d) lo insólito en la figura humana, seleccionar una para ampliarla en resina y tela.

Material principal: Resina y tela (mixto, con barro, tela, cartón, madera, pintura, ladrillo)

La experiencia grupal y personal mediante el análisis de cada propuesta por parte del alumno con la del maestro, ventiló posibilidades amplias debido al perfil diferente de cada alumno, pues la visión y aporte desde cada área brinda valiosos aportes como proceso colectivo.

3.3 ANÁLISIS DEL PROCESO DE PRODUCCIÓN

La elaboración del proyecto dio inicio con la apertura semestral, a partir del tema o proyecto en cada uno de los talleres. La estructura de programa de cada taller da posibilidades diversas. En parte del proceso de manera libre mediante el aporte del alumno, en otros casos por indicaciones del maestro.

El concepto de la pieza es de gran importancia para elaborar la propuesta. La ejecución de bocetos con respecto al tema, en papel, lápiz, bolígrafo y acuarela con otros medios fueron indispensables en los distintos espacios, para después llevarlos a la maqueta o al volumen en pequeño formato con plastilina, yeso, barro cerámico y otros materiales, cabe agregar que importa el conocimiento previo del tipo de material por abordar o tallar, con su dimensión y formato, así como partir de las cualidades y características reales del objeto abordado, estos son factores que influyen, agilizan o retrasan un proceso.

En cuanto a los diferentes talleres de escultura -*Taller de Experimentación Plástica I, II, III, IV*, con las optativas; la constante fue de: tres talleres de Talla en piedra, con dos de Metales, aunadas las optativas de *Medios no Convencionales*, y la de *Ideas y Conceptos en la Imagen*. De tal modo se desarrolla a continuación, el proceso de las partes claves para llevar a buen fin el proceso. En el primer caso visto desde la óptica de la talla en piedra.

ESCULTURA EN PIEDRA

Traslado y ubicación del material:

Trasladar la piedra al caballete y colocarla en el banco de trabajo o sitio donde se desarrolla el proceso es indispensable, para dejarla ubicada de manera estable, y abordarla después sin forzar al cuerpo a adoptar posturas que puedan dañarlo o afectarlo. El proceso fue similar en los diferentes espacios.

La manipulación para el traslado de la piedra suele complicarse si ésta es de gran tamaño. La dificultad depende del tamaño, peso y forma de la pieza. Para trasladarla de un lugar a otro es ideal apoyarse de palancas, barretas o moverla sobre rodillos metálicos (o tubos), deslizando la piedra sobre éstos o en diablito, carro de valeros o grúa, donde se requieren lazos cadenas, ganchos; el polipasto con la tortuga, pueden ser de gran utilidad. En el caso personal una de las piedras se llevó embalada en los brazos de la provincia a la ciudad de México, la otra fue puesta en su lugar mediante el diablito y la ayuda de un compañero, la tercera en transporte de la ENAP, con uso del diablito. El trabajo en equipo funciona para el traslado de piedras de gran formato como se ha citado.

El trabajo cooperativo es indispensable para hacer el traslado de la pieza. Rodar la piedra o colocarla sobre tela resistente funciona para su arrastre en superficies planas o poco accidentadas. Otra forma es con la palanca (barreta o tubo), se coloca ésta bajo la piedra en un lugar seguro, funciona para levantarla; de igual modo se coloca la barreta bajo la piedra y bajo ésta, un cuerpo sólido para hacer palanca y manipular la pieza. La maña o la imaginación suelen ser más

efectivas que la fuerza física. Es indispensable el uso de faja al realizar todo tipo de operación para evitar la formación de hernias, o desgarres.

ANÁLISIS DEL PROCESO DE PIEDRA. Taller de talla en piedra

La talla en piedra requiere de medios materiales y herramientas determinadas por el tipo de material a tratar, la diversidad del mineral acota el tipo específico para cortar, desbastar, alisar, dibujar o definir la forma. El tipo de mineral suave o duro, indica el tipo de medios para su ejecución. Revisar las condiciones de la piedra es clave para evitar que la pieza llegue a partirse o fracturarse, como a veces ocurre cuando ésta tiene un estado avanzado de trabajo. El sonido de campana es buen indicador de sus cualidades y de no tener grietas.

Las condiciones para la talla de piedra son divergentes por sus cualidades, y características tridimensionales, dadas por su peso, tamaño; tipo de superficie, material, textura, color, equilibrio, traslado, ubicación, estabilidad. La forma de tratarla depende de todo esto y se debe contemplar en el proyecto de inicio a fin con el acabado, examinando todo el proceso.

Es oportuno trazar en el volumen las líneas generales de apoyo con tiza o marcador acorde al boceto, delimitando las formas para atacar con cincel las partes innecesarias de las diferentes caras. Desde el inicio se procura establecer la base, tallarla y dejarla como apoyo; hay quienes escuadran la piedra completa con cincel acorde al boceto; efectuarlo ofrece más seguridad, sin embargo no siempre es necesario por alentar el procedimiento. Si el volumen irregular se divide en secciones cotejándolo con el boceto a través de trazos generales y se aborda directamente, se agiliza el proceso.

La *herramienta manual, eléctrica y neumática* se usa para trabajar la piedra. Cada tipo de instrumento tiene una aplicación determinada, sin embargo; el cómo se maneja, ha cambiado, sea cualquier tipo de herramienta. De tal modo que las normas y reglas para su empleo se han roto, el escultor utiliza y aplica los medios

como mejor puede, adaptándolos a su proceso, ritmo y forma de trabajo, a su actividad con una u otra mano, a sus habilidades, condiciones y gusto. Hace suya la herramienta, de este modo el ¿para qué sirve? difiere del de ¿cómo se aplica? El rígido método escolástico de su uso, ha quedado atrás.

La *herramienta manual* consta del juego de cinceles: punteros, planos, de uña, dentados, gradinas; así como de la maza o maceta de cabeza metálica con forma cuadrada, picoleta, escofinas, piedras de esmeril, limas, lijas. No obstante piedras de mayor dureza, demandan de cinceles de mayor resistencia al estándar. La cantera común se ataca con todo tipo de cincel, para el trabajo burdo es indispensable el puntero, la picoleta aquí es de gran utilidad para eliminar el exceso de material; no así el mármol, o la piedra rosa mexicano, donde la dureza es mayor, no admite cualquier cincel, sino de tungsteno o wolframio de preferencia alargado y con buen filo pues se gasta rápido, continuamente se debe afilar.

Para el desbaste regular se usa el puntero en forma de diamante y sobre éste una punta de igual forma aunque más reducida y bien afilada (en forma de tetraedro), si se aplican los cinceles de otro modo, al ser la piedra más quebradiza dada su composición, ésta tiende a romperse de manera irregular. De mayor complicación resulta el proceso de la talla de piedra rosa mexicano, por su mayor dureza, su condición quebradiza y su gran peso en comparación con otras piedras de volumen similar, por ello se dificulta su talla y hay que aplicar los diferentes cinceles (de tungsteno o wolframio), difíciles de conseguir.

Se anotó del cincel puntero común para desbastar de 20 cm de largo, pero el puntero menor a los 15 cm., apoyado de manera recta a 90° de la superficie de la piedra, funciona para partirla, para ello se colocan varios cinceles alineados en distancias regulares y se golpea de manera gradual uno y otro, hasta partirla, se pueden partir bloques de grandes dimensiones. De igual modo, el golpe del mazo en el extremo del puntero largo apoyado con poca inclinación sobre la piedra, casi a 90°, puede desprender grandes secciones de material, pero si la inclinación es

casi paralela a la superficie de la piedra, las lascas desprendidas son menores, de este modo se modela. Los punteros son ideales en el inicio de la talla, para eliminar los excedentes de material.

Los cinceles planos tienen otra aplicación, funcionan para dar forma a la piedra y alisar superficies, los de pequeña dimensión en el filo para acercarse más al detalle, entre más anchos son; cubren y alisan formas más amplias de volumen. Los cinceles dentados se emplean para desbaste regular, emparejando bordos o desperfectos y texturizando la superficie, por lo que es común después de su uso, aplicar el cincel plano para emparejar y alisar la huella del dentado. La gradina es un cincel cuya forma de dado en el extremo, posee picos en forma de diamante y se aplica para texturizar superficies.

Las limas son instrumentos metálicos, delgados, largos; de dimensión, forma y graduación diferente. Se emplea donde la piedra lo requiere; hay pequeñas, medianas y grandes (o limatones); planas, de media caña o triangulares; la lima bastarda usada en hojalatería es efectiva aunque poco empleada. Sirven para alisado y desbaste menor de superficies en materiales duros como piedra, metal, resina, madera; eliminando desperfectos y rebabas, se aplica hasta en procesos finos. Lo mismo ocurre con la piedra de esmeril, de diferente gramaje, espesor y composición, se usa también para el alisado de superficies duras, cercanas al acabado, aparte de su utilidad para afilar instrumentos metálicos.

La maceta o maza común para golpear, es de dos a cuatro libras, menos común la de tres. Si el peso y el golpe son fuertes, esto no indica su efectividad ni avance; la maza de dos o tres libras es tan efectiva como la otra y más ligera. El avance lo da el trabajo constante y disciplinado. Cincelar con la masa de cuatro libras puede provocar dolor y afectar el organismo a corto plazo, por eso se recomienda la de menor peso, así como forrar el cabo del cincel para evitar la

sacudida del impacto y amortiguar el golpe, o soltar el cincel a la hora de dar el golpe, para que el impacto no dañe el brazo.

El pulido y acabado de la piedra depende del material. En la cantera regular el acabado es poroso y opaco a pesar de un gran pulido, que a diferencia del mármol si se puede dar un acabado liso y brillante. Más intenso resulta el de la piedra rosa mexicano, en este material se aprecia mejor la diferencia de lo rugoso a la lisura y de lo mate a lo brillante, con un color más intenso y con variante de tonos, del rosa claro al rosa mexicano, ésta piedra admite el bruñido. En los diferentes casos se puede jugar con las variantes dadas por el material.

El proceso de lijado, pulido y acabado, es la parte más lenta del proceso, por ello se utilizan después de las limas y piedras de esmeril, las lijas de agua de diferente gramaje, las más finas darán mayor pulido y brillantez. En la piedra se puede jugar con la variante de acabado, desde el material en bruto, hasta el pulido reluciente, según el material, sin embargo para hacerlo es importante considerar la unidad de la obra donde sí debe haber integración, a menos que se busque lo contrario.

En relación a la *herramienta eléctrica*, se tienen caseras e industriales, pequeñas y grandes para trabajo simple, rudo o especializado que dependen del costo: taladro, cortadora de disco, copa, amoladora de esmeril, pulidora. El taladro debe estar equipado con la llave, las brocas de diferente dimensión y calibre tanto para concreto como metal, con una extensión eléctrica; se aplica para hacer perforaciones pequeñas y grandes, si en la piedra se realizan huecos graduales siguiendo una línea, se pueden insertar cuñas o punteros en cada hueco para partir la piedra (es necesario disponer de 6 o 7). Otro paso es hacer orificios con el taladro donde la pieza requiera de hendiduras para agilizar el proceso.

La cortadora de disco es otro instrumento eléctrico que permite el corte de la piedra, y hacer trazos hendidos para un desbaste pronto. La cortadora admite

diferente composición de los discos y estos se relacionan con el tipo de material a cortar, como piedra suave, cantera, mármol, obsidiana; el último al ser un cristal de roca es más duro, requiere discos con borde de diamante, o de tungsteno, son más costosos pero más efectivos. Recalcar en las medidas de seguridad no está demás dado el riesgo de su uso, acompañada de máscara y goggles. La copa o amoladora es una máquina con una piedra giratoria de esmeril en el extremo, que al emplearse sobre la superficie de la piedra, la rebaja o alisa en su giro debido al frotado y presión del esmeril.

Como *equipo neumático* se tiene el cincel o martillo neumático, este aparato pequeño semejante a un cilindro, tiene entrada estándar en el extremo a modo de hembra, para aceptar en su interior, el tubo del cincel, que actúa como contraparte macho. La parte afilada del cincel, es de punta, plana o dentada, de diverso tipo. El cincel de punta se emplea para desbastar, si la piedra es muy dura conviene usar la punta con aleación de carburo de tungsteno (*vidia en España*). Los cinceles planos de distinto ancho se emplean para alisar y dar forma a la piedra, y los dentados, aparte de modelar y afinar la forma desbastada con el puntero, para desbastar y texturizar. El cabo del cincel, que entra en el hueco del martillo se inserta manualmente y la presión de la mano sobre la superficie de la piedra permite el desbaste. El martillo neumático requiere de la compresora, y ésta contiene el manómetro, manguera para el flujo del aire, llave y adaptadores.

Al finalizar el semestre en el taller, las piezas estaban en diferente avance, el mismo se asienta del modo siguiente, con respecto al taller dirigido por el maestro Francisco Tous. La talla de cantera se terminó en un 95%, solo faltó un elemento adicional externo de metal. El mármol se dejó a un 65%, por lo que se retomó y terminó en el 4° semestre. Con respecto al taller impartido por el maestro Kioto Ota. La piedra rosa mexicano se avanzó en un 60%.

ANÁLISIS DEL PROCESO DE METAL. Taller de Metales

El metal demanda un manejo diferente y minucioso, dado por sus condiciones, cualidades y formato. Ofrece amplias posibilidades de manejo por su ligereza o pesantez, con su aplicación técnica y propuesta conceptual. Se realiza de modo cauteloso. Son amplias las formas de abordarlo por la diversidad de herramientas. Unas de uso común como el martillo, pinzas, arco, limas y otras, determinadas por el tipo y calibre de metal, con su proceso técnico de trabajo.

En el taller de Metales hay *herramientas manuales, mecánicas, eléctricas o por combustión*. Las manuales se marcan en el yunque y la variante de pinzas, martillos, tijeras, prensas. Como mecánicas están la cizalla, cortadora de lámina y dobladora. En las eléctricas la sierra de banda, taladros, cortadoras, esmeriladora, máquina eléctrica de soldar con electrodos. Como combustión los sopletes para soldadura de acetileno o el soplete de gasolina. En cuanto a materiales metálicos: láminas, estructuras de distinta forma y calibre; objetos y piezas de automóvil, chatarra, pedacería; formas de unión o integración.

Es importante mencionar el papel de transformación del material al realizar la obra y de su posible modificación con respecto a la idea original durante el gradual desarrollo debido a las condiciones del material y a las posibilidades de la herramienta. El proceso es delicado por el riesgo que implica, esto exige de un gran cuidado, con la protección para evitar o prevenir accidentes, pues hasta el simple manejo de una lámina puede causar cortaduras o heridas. Por eso el uso de guantes, goggles, bata, mandil de carnaza, mangas del mismo material, careta para soldar, tapones para los oídos, acordes a la etapa de trabajo; con el botiquín y los medicamentos necesarios.

Para la elaboración de una obra en metal, se requiere cubrir varios pasos, como formar el proyecto, planear su desarrollo de principio a fin, elaborar bocetos, adquirir herramienta, material y los medios necesarios aptos del taller; traslado de éste, inicio y seguimiento de la pieza, la ejecución a partir del tratamiento del

material con el doblado, cortado, martillado, unión, fundido, conexión e integración, son propios para dar al metal la consistencia tridimensional.

Erigir una obra escultórica en metal, tiene amplias posibilidades, en función de la técnica a emplear para su conformación, algunas son, la aplicación de soldadura, repujado, fundición, conexión, integración, amarre martillado, doblado y grabado con otros, para así lograr una pieza, mediante la placa metálica (a menor calibre mayor grosor), koll roll, varilla, alambrón, el objeto industrial, la chatarra o pedacería, medios asequibles que dependen de la técnica y el concepto.

Se describe en los siguientes renglones la elaboración de las piezas en el área del *Taller de Experimentación II como Metales y Medios no Convencionales*, en la Academia de San Carlos, efectuados con el maestro Luis Octavio Gómez Herrera, donde se emplearon lámina negra y galvanizada, koll roll, electrodos, varilla, alambrón, alambre, resina, silicón, yeso, madera; algunos medios como la varilla no visibles y se usaron como estructura o como medio, excepto la lámina negra y la madera, mediante diferentes procesos.

Ejecución y herramientas de escultura en metal

La actividad en el taller de metal dio inicio mediante el proyecto con la apertura del semestre avalada por los bocetos, a partir del tema ligado al título de la propuesta de maestría. *El juego de lo permanente* manejándose de manera libre, bajo la dirección del maestro, en especial el repujado en lámina negra, con la previa confección de plantillas como guía para dar forma y corte a la lámina. Se detalla el desarrollo del proceso en la realización de la pieza en formato menor a los 50 cm.

Era una limitante no haber trabajado antes el metal, la fase introductoria fue de exploración mediante ejercicios de repujado sencillo en lámina negra aplicada con martillo sobre un objeto cilíndrico con cavidad, para martillar sobre este. Se ejercitó el corte con la cizalla y tijeras, donde el grosor del material fijó su uso; entre más reducida es la gradación de la lámina, más grueso es su espesor y

más difícil de modelar. Una pieza en volumen con su variante de detalles no es fácil de elaborar, pues se requiere fragmentarla para después unir cada sección mediante una soldadura bien aplicada para evitar se desarme.

La realización de matrices o plantillas en cartón con el dibujo a reproducir es precisa y se empleó para proyectar la forma en volumen en el tamaño deseado, ya formado el volumen en cartón, éste se secciona en plantillas para hacer otras iguales en metal, y ya cortado el metal, darle su volumen mediante el martillado, las piezas obtenidas con la forma requerida son integradas con la soldadura. El proceso para su tridimensionalidad es complejo, porque no se pueden efectuar grandes detalles, estos desaparecen con el martillado pues al golpear la lámina ésta tiende a deformarse; la habilidad mental y manual ofrece soluciones, como la incorporación de estructuras y golpear la lámina sobre estas, dejar secciones más grandes que se fusionen con la soldadura, o buscar objetos con formas similares a las que se persiguen.

El tipo de martillo varía de forma y tamaño, los hay de globo y uña, con las variantes de hojalatero de diferente terminación para texturizar la lámina con el golpe cuando es aguzado, o para buscar el relieve o volumen con la parte plana. El golpe aplicado al metal, lo va curvando o doblando, adoptando éste la forma deseada. Se hace necesario el uso de pinzas de presión, prensas manuales y de banco para la operación, fijando el material para tratarlo con el martillo. Distinto tipo de cizalla, cortadores de palanca, tijeras, pinzas, arco con segueta son básicas con otros instrumentos, algunos ya citados; limas y martillos o diferente tipo de pinzas; escuadras metálicas, metro, yunque.

Las herramientas eléctricas agilizan el proceso en diferentes momentos, es el caso de la sierra de banda o de cinta, o cortadora eléctrica manual para metal, con su serie de discos para corte y pulido, útiles en la eliminación de asperezas, rebabas y soldadura; con las diferentes soldadoras: eléctrica, acetileno, soplete y cautín son otros tanto medios, algunos indispensables.

Para elaborar el insecto ovalado fosilizado en lámina negra, en repujado y soldadura a modo de caparazón con volumen metálico, se siguió una ruta; primero se proyectó el diseño en papel para luego abordarse el volumen con cartón en una sola pieza a base de curvas y dobleces, ya armado el cuerpo con los cortes y uniones necesarios, se procedió a desplegarlo quedando en el plano una forma irregular, la misma sirvió para ser usada como plantilla y ser trasladada a la lámina negra calibre 18 y cortar ésta al igual que la plantilla.

La tarea no fue sencilla, por los cortes internos en la lámina difíciles de efectuar que al final se lograron. Se continuó con el martillado, aprovechando los diferentes tipos con sus características, el de globo para redondear áreas grandes y formar la concavidad de la placa, los de punta para hacer canales, texturizar, redondear y remarcar la diferencia de superficie, pero el martillado deformaba la lámina, y se hacía necesario elaborar una estructura metálica con varilla de 3/8, soldada con electrodos, para sobre ella martillar la lámina, el impacto del martillo desoldó la estructura y por otra parte las rebabas de la soldadura se imprimieron en la lámina. El simple martillado no dio la solución.

El manejo de la soldadura con electrodo fue complicado por no haberse practicado antes; la estructura se soldó y desoldó más de una vez, pero al no ser visible ésta y quedar oculta bajo la lámina, no afectaba tanto el acabado como su funcionalidad, de este modo quedó oculta. Otra complicación fue soldar cada corte de la lámina para poder integrarla; los motivos eran varios, desde la regulación de la corriente, si era muy elevada se llegaba a perforar la placa, si el espacio entre una parte y otra era muy separado, no se alcanzaban a integrar.

Aparte de la soldadura eléctrica se empleó la de acetileno, con el manejo del electrodo y del alambre como medio para soldar. Se expone que para un uso efectivo no es suficiente un semestre, sino una práctica continua, debido a las características de la herramienta, donde influye la captura del electrodo con el

manera, la distancia de éste sobre la lámina al momento de aplicarlo, el voltaje, el vidrio oscuro de la careta, la eliminación de escoria del material soldado, la punta del mismo electrodo.

En caso de la soldadora de acetileno ocurre otro tanto, el punto exacto del oxígeno con el acetileno reflejado en el color de la flama, tamaño de ésta y en el sonido que produce la llama. Sin embargo pese a las dificultades, y defectos de las piezas, creo que éstas son buenas como ejercicio y como primera experiencia, con los elementos aplicados.

La segunda pieza es una serpiente de cascabel (oroboro), devorándose a sí misma en lámina, y madera. Para su factura se siguió una ruta similar a la pieza anterior, con el diseño de la figura en papel y cartón para abordar el volumen. El límite interior de la figura circular se desarrolló con una serie de placas rectangulares curvadas y unidas a un eje, y la parte externa en una sola pieza en forma de canal texturizado. La figura se integró mediante la soldadura de cada placa unida al eje del cuerpo, en cuya terminación se incorporaron los crócalos del reptil, en madera, para estos entrar al hocico del reptil. La cabeza se formó con estructura de alambrón.

El procedimiento para el lomo del animal se efectuó mediante el apoyo de una estructura circular hecha con varilla soldada sobre una solera de 2 pulgadas, y el proceso de martillado para dar la redondez, con varilla se formaron los relieves o canales, con la incorporación de textura a modo de escamas. La parte interior se formó con placas tipo, sobrepuestas. Con respecto a la cabeza se hizo la síntesis en línea, para seguir la forma con alambrón. Los crócalos se formaron con madera blanca, tallando cada sección en relación a los trece niveles del supramundo.

Las placas seccionadas se cortaron de manera regular con cizalla y la unión de cada una de las partes se realizó con ambas soldadoras. Pese a la diferencia de material en esta pieza, hay un logro mayor en el resultado por la integración de

cada segmento que la conforman, tanto de metal como madera. La madera por otra parte, se talló de manera independiente al taller, sin asesoría, sus condiciones y características leñosas ofrecieron dificultades que al final fueron resueltas.

Es una realidad la falta de habilidad técnica y práctica en los diferentes terrenos, no solo del metal, para el atisbo de soluciones prácticas y agilizar los procesos en su realización. El manejo de cada taller para la realización de una propuesta integral, requiere de una práctica constante y de un periodo mayor de tiempo para el proceso de maestría que se persigue, sin embargo el tiempo empleado ha sido efectivo.

ANÁLISIS DEL PROCESO DE RESINA

Ejecución y herramientas de las áreas optativas

En *Medios no Convencionales* es importante destacar el manejo de materiales como la resina, silicón y yeso. Sobre la pieza de metal en forma de un insecto fosilizado se le efectuó molde, con concha de yeso para su mejor resistencia. El molde se efectuó con silicón empleado para sellar vidrio, a partir de pequeñas secciones de tela (manta de cielo) sobreponiéndola manualmente una capa sobre otra, con el silicón untado previamente hasta formar una capa gruesa y resistente al tacto y a la temperatura, adquiriendo una forma de agarre y una gran resistencia sobre el metal. Sobre el molde de silicón se hizo la cubierta de yeso para impedir la deformación de la pieza y para darle resistencia. La resina se vertió después en el cuenco para obtener el positivo encapsulando ex votos de latón a modo de milagros religiosos.

Los instrumentos y herramientas son comunes, palanganas y palos de madera para mezclar la resina, medios para catalizar, mezclar y verter ésta, así como para el preparado de yeso en amplias cantidades, elaborando las llaves para evitar el desfase de registro, tijeras para el corte de la tela, guantes. La toxicidad del material y la lentitud de uno de los fraguados, hizo necesario el uso

del ventilador para eliminar el aire contaminado cautivo en el taller que tardó en eliminarse.

Con respecto a las piezas de *Ideas y Conceptos en la Imagen*, se aplicaron también materiales como papel, madera, cartón, barro, alambre, con herramientas simples como estiques, pinzas, tijeras, cautín, martillo, en técnica de attrezzo con pasta de papel, polvo de barro, barro mezclado con arena de mármol, y polvo de ladrillo, pegamento blanco y engrudo. Las uniones de rostros a la base de madera con espárragos, tuercas y rondanas.

Para este efecto no bastó el tiempo en el aula-taller, sino de tiempo extra y actividad foránea para apoyar el proceso de producción, donde se siguió una dinámica externa de mayor independencia, al no haber prejuicio por el dominio o la carencia de práctica con el material, la técnica o el uso de instrumentos. El manejo conceptual y material se cubrió de manera objetiva con gran libertad, mediante el ajuste de los temas específicos indicados por el maestro de *Ideas y Conceptos en la Imagen*.

La última asignatura optativa sirvió para elaborar ejercicios planimétricos y en volumen. Una parte del proceso de semestre se efectuó extramuros, para realizar las piezas relacionadas con el proceso de maestría. La situación propició que la realización de las piezas fueran a corto plazo y se emplearan materiales no convencionales y mixtos, en este sentido determinados por el alumno, mediante piezas figurativas, sintéticas, a partir de temas acordados. Se marca la ficha técnica de las obras realizadas en los diferentes talleres de la maestría, *Talleres de Experimentación I, II, III, IV* así como dos optativas.

3.4 OBRA ESCULTÓRICA REALIZADA

El número de 6 piezas planteadas en la reprogramación se cubrió con siete; así mismo se elaboraron ejercicios de mayor efectividad en la integración, para completar 9 en los periodos vacacionales.

PIEZA 1 FRUTO, SEMILLA

-Taller de Experimentación Plástica I (Talla en piedra)

Dimensiones: 58x36x23cm (alto, ancho, espesor)

Técnica: Talla directa en piedra

Material: Piedra (cantera de Guanajuato)

Maestro: Francisco Javier Tous Olagorta

Inicio: 2008. Terminación: 2010



Proceso: El trabajo de talla directa en piedra en el primer semestre implicó trabajar de modo directo con piedra, cincel y maceta, sin usar herramienta eléctrica, ni neumática. Se siguió un proceso gradual de planeación, elaboración de bocetos, localización del material y ejecución, terminando la parte de desbaste y definición de la forma y el acabado en el mes de noviembre, sin concluir la pieza debido a la falta del aditamento de metal, resina u obsidiana por incorporar, la talla en cantera quedó al 90%. El mismo primer semestre sirvió para iniciar bocetos y maqueta de la segunda pieza. El primer semestre del taller de escultura en piedra sirvió para dar inicio a una talla en mármol. La pieza quedó inconclusa al 65% y se terminó en el último semestre que se retomó el taller.

PIEZA 2 APAREAMIENTO

-Taller de Experimentación Plástica II,
Optativo y Medios
no Convencionales I

Dimensiones: 80x50x30cm
(alto, ancho, espesor)

Inicio: 2009. Terminación: 2009

Técnica: Repujado en metal

Material: Lámina negra, resina

Maestro: Luis Octavio Gómez Herrera



Proceso: Se inició el trabajo de metal sin haberlo trabajado antes, en un proceso gradual de planeación, elaborando plantillas para ajustarlas al boceto y laminar mediante martillado, la ejecución cubrió una parte del proceso, el otro se continuó con el molde y el ensamble. La pieza inconclusa se terminó extramuros. El mismo semestre sirvió para iniciar los bocetos y plantillas de una segunda serie que se conformaba por órganos.

PIEZA 3 TIEMPO, ESPACIO

-Taller de Experimentación
Plástica III (Escultura),

Talla en piedra

Dimensiones: 28x59x33cm
(alto, ancho, espesor)

Inicio: septiembre 2009.

Terminación: 2010

Técnica: Talla directa en piedra

Material: Piedra, rosa mexicano

Maestro: Kioto Ota Okuzawa



Proceso El tercer semestre del taller de escultura en piedra sirvió para el iniciar con la talla de piedra muy dura, rosa mexicano, en Xochimilco. La pieza quedó inconclusa al 60% y se terminó a fines del 2010.

PIEZA 4 INMOLACIÓN

-Taller de Experimentación

Plástica IV (Escultura en piedra)

Dimensiones: 34x48x24cm

(alto, ancho, espesor)

Inicio: 2008. Terminación: 2010

Técnica: Talla directa en piedra

Material: Piedra, mármol blanco

Maestro: Francisco Javier Tous Olagorta



Proceso: El trabajo inconcluso de talla directa en mármol del primer semestre, se concluyó en este periodo, e implicó acabar la pieza con cincel, maceta y martillo neumático, así como su alisado y pulido con esmeriles y lijas.

PIEZA 5 OROBORO (AUTOFAGIA)

Taller Optativo y Medios

no Convencionales II (Metales)

Dimensiones: 60x41x10cm

Inicio: 2008. Terminación: 2008

Técnica: Repujado en metal

Material: Lámina negra, madera

Maestro: Luis Octavio Gómez Herrera



Proceso: Se inició el trabajo elaborando boceto a través de plantillas, ajustándolo al boceto mediante recorte y martillado, para su posterior soldadura en una forma íntegra serpentina. El proceso de talla en madera se realizó extramuros.

PIEZA 6 DEVORADOR DE MILAGROS

-Optativa. Medios no Convencionales (Metales)

Dimensiones: 14x46x34cm (alto, ancho, espesor)

Inicio: 2009. Terminación: 2009

Técnica: Mixta

Material: Lámina negra, resina

Maestro: Luis Octavio Gómez Herrera



Proceso: A partir de una pieza de autoría propia se realizó molde de silicón con concha de yeso para obtener positivo e incorporar piezas de metal en la resina de color traslúcido.

PIEZA 7, 8, 9 CICLOS DE LA LUNA

Optativa. Ideas y Conceptos en la Imagen

Dimensiones: A-65x40x25cm,

B- 65x40x25cm, C-65x40x25cm

Inicio: 2009. Terminación: 2011

Técnica: Mixta

Material: Metal, resina, tela

Maestro: Miguel Ángel Aguilera Aguilar



Proceso: Conjunto de tres piezas, realizadas con modelado, moldeo y vaciado en resina, la propuesta se elaboró en plastilina mediante tres rostros diferentes para conformar el conjunto. Hubo cambio del material reciclado inicial por el de resina.

Durante el proceso se plantearon otra serie de piezas como práctica, unas se abordaron en las áreas de taller, optativas y extramuros, como parte del proceso, otro de modo distinto completó el proceso, se acota como parte de la maestría por formar parte de ella. Es el caso de las cactáceas, serie abordada con secciones y dobleces de lámina, unida por conexiones de espigas roscadas con tuerca y rondana, se agrega imagen; la otra es una serie de rostros elaborados con moldes, los positivos de resina se integran con espigas roscadas, con tuercas y rondanas, sobre madera, cubiertas de tela.

PIEZA 10, 11, 12 ÓRGANOS

Serie cactáceas (tres piezas)

Dimensiones: A- 60x17.5x17.5cm,

B- 67x17.5x17.5cm, C- 73x17.5x17.5cm

Inicio: 2009. Terminación: 2010

Técnica: Mixta (Corte de lámina, conexiones, modelado, molde)

Material: Lámina galvanizada, resina, espigas roscadas

Maestro: Luis Octavio Gómez Herrera



Proceso: La Propuesta se inició en el taller de metales y se concluyó dos años mas tarde, son tres torres hexagonales en forma de órgano (cactácea), de medida diversa, en el remate hay un feto de cera encapsulado en resina, las piezas tienen

iluminación interior y van soportadas por bases de metal, se continuaron en fecha posterior a la culminación de la carga académica (2010) la producción ha sido continua.

Se han terminado dos piezas más, un **fósil** negro de obsidiana grabada al chorro de arena o *sand blast*, que descansa sobre una base de cantera blanca a modo de apareo. Artesanos de Nopalillo y grabadores de vidrio apoyaron en su realización.

PIEZA 13 DUALIDAD

Dimensiones: A-12x46x32cm

Inicio: 2009. Terminación: 2011

Técnica: Mixta

Material: Obsidiana sobre cantera



Proceso: Conjunto de dos piezas, realizadas a partir de la talla de obsidiana con disco de diamante, grabado en las dos superficies en sand blast, el motivo es un caparazón de tortuga con inscripciones de crócalos en su parte superior e inferior, colocada sobre cantera blanca, el contraste entre el blanco y el negro dieron lugar al título, para su realización fue necesario el apoyo de artesanos y otro personal.

PIEZA 14 IDEALISTA

Optativa. Ideas y Conceptos en la Imagen

Dimensiones: 52x26x9cm

Inicio: 2009. Terminación: 2010

Técnica: Mixta

Material: Atrezzo (cartón, alambre, barro, papel, poliuretano)

Maestro: Miguel Ángel Aguilera Aguilar



Proceso: Pieza con forma de piedra, ahuecada, en cuyo interior descansa una cabeza humana de 12cm estilizada. Las dos formas se elaboraron con cartón que fue recubierto con papel, barro, cemento, poliuretano y color. El alambre soldado se anexo para dar la apariencia de jaula, la forma ovalada de la cabeza puede ser movida en el interior de la pieza mayor.

PIEZA 15 CRISOL DE EMANCIPACIÓN

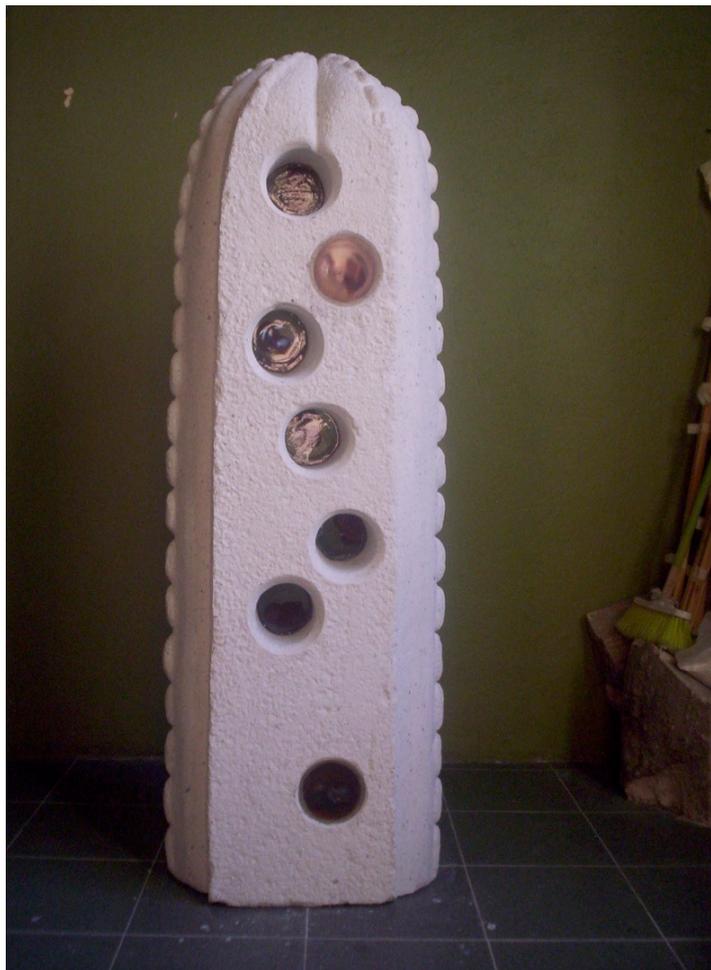
Dimensiones: 150x35x50cm

Inicio y terminación: 2010

Técnica: Talla directa

Material: Cantera de Tezoantla

Material: Piedra, cera, resina, pintura acrílico



La última pieza que cierra el proceso es una escultura en cantera blanca adquirida en Tezoantla, mide 150x35x50cm, la obra se cinceló en forma de cactácea, está perforada por círculos de 10cm de diámetro en su parte más estrecha, de un extremo a otro, en los huecos quedaron 13 fetos de cera de diferente color, capturados en resina. La pieza entra en el proceso del Centenario y Bicentenario patrio, se expuso en el *Cuartel del Arte* de la ciudad de Pachuca y forma parte de la colección del Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo.

En general, el trabajo descrito corresponde al proceso efectuado dentro de la producción del plan de maestría, en los talleres de la Academia de San Carlos, ENAP Xochimilco, áreas optativas y extramuros. La propuesta de siete piezas se sobrepasó a más del doble, en parte, debido al apoyo de artesanos y personal externo (soldadores, carpinteros, alumnos y ex alumnos) a los cuales agradezco infinito por apoyar en completar la serie mediante su trabajo de moldes y bases, el catálogo con la última pieza acotada dice:

*Resulta casi imposible no advertir dos grandes ausencias: la destrucción de los pueblos y de la herencia del pasado mesoamericano, durante el genocidio llamado “la conquista”, y el largo infierno de la colonia, mortero del mestizaje. Dos piezas aventuran un acercamiento tangencial: **Crisol de emancipación** de Gabriel Téllez... un austero monolito (cactus en erección) con incrustaciones, porta un aparato simbólico de números y colores que remite a los cuatro elementos (en el sentido presocrático del término), las razas y la gestación del ser humano. Escultura orgánica, alegoría pétrea, cálida resonancia del ciclo vital, llena un hueco de los planos históricos que precedieron a la emancipación... Blackaller E. R. (La Mirada y la Historia, Hidalgo 2010).*

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

El panorama general con respecto a los objetivos planteados en la propuesta de maestría se han cubierto de modo satisfactorio en los tres terrenos: Con respecto al capítulo I, referido a la investigación en la entidad del estado de Hidalgo, concretamente en Pachuca, la actividad fue ardua y efectiva, concluyendo en la necesidad de desarrollar la investigación en los diferentes terrenos del arte, en la necesidad de reforzar la enseñanza artística, en este caso la escultura. La relación del estudiante con su contexto, propiciará un mercado de arte local. Involucrar a las instituciones como parte de esa labor, es tarea que fortalecerá al productor y al medio social.

Sin embargo falta abundar en el proceso de las artes visuales locales y continuar el proceso de investigación en cada uno de los diferentes terrenos, así como del proceso actual. Se buceó en diversos materiales para dar solidez al documento de maestría, la investigación firme fue avalada por información de primera mano mediante invitaciones, trípticos, catálogos de exposiciones, material bibliográfico, investigación de campo y entrevistas fue relevante para asentar las condiciones artísticas hasta el año 2000. Esto cubre parte del proyecto de maestría que como documento es importante en el contexto hidalguense.

En relación a la propuesta del taller multidisciplinario del capítulo II, se tiene confianza en su efectividad, debido a la experiencia personal efectuada durante un año de trabajo previo, de 1989 a 1990, efectuado en el *Taller de Experimentación Gráfica y Plástica –TEGP-* en la ciudad de Pachuca de modo independiente a los centros de educación artística; con el acuerdo y compromiso propio, así como el de jóvenes creadores interesados en producir. El presente lo avala el programa de trabajo efectuado en la maestría. Si el resultado fue una generación que superó la pausada tradición artística, para salir adelante, el presente tendrá un respaldo mayor en la enseñanza artística.

Instituciones encargadas de la enseñanza artística, como El Instituto de Artes de Hidalgo, de la Universidad Autónoma de Hidalgo y la Escuela de Artes de Hidalgo se verán favorecidas. La licenciatura en artes en la entidad es joven, y hay que solidificarla para que proporcione mejores frutos. La necesidad de continuar el estudio y la práctica regular en el arte, con la investigación, análisis, propuesta y desarrollo en los diferentes campos visuales, es esencial.

Con respecto a la producción de obra personal, mediante los talleres, seminarios y áreas optativas, a través de la práctica constante, con la experimentación y la actividad extra académica, aunada al juego y la teorización durante el proceso, han proporcionado los elementos que conforman el resultado del capítulo III. Al mismo tiempo, dicha experiencia personal con el ejercicio grupal, retribuyeron en un resultado sólido. No es aventurado afirmar que la práctica grupal ha influido en el crecimiento personal y en el avance y crecimiento colectivo mediante el intercambio de experiencias, la comunicación, así como la diversidad de profesiones y actividad de cada uno de los alumnos, brindan en general una visión más amplia.

Las deficiencias para completar la maestría también se pueden numerar, y de hecho han sido acotadas en cada parte abordada. Destaco sin embargo la de mayor peso: la amplitud y diversidad de la propuesta, en suma ambiciosa, donde posiblemente (y me lo hicieron saber algunos maestros y compañeros) cada capítulo podía ser motivo de un tema diferente de maestría; sin embargo el apoyo y la paciente atención de mi tutor y director de tesis, con la de mis maestros, respaldaron el proceso.

Una de las metas personales en la realización de la maestría, fue aprender y beber de cada uno de mis maestros (siempre tienen algo o mucho por aportar) y creo se ha conseguido un buen resultado.

FUENTES DE CONSULTA

FUENTES DE CONSULTA

La divergencia de fuentes de consulta se aplicaron de modo particular, en relación a cada capítulo, apoyada por material bibliográfico, alguno de escasa circulación, otro de edición interrumpida, otro más de primera mano y de edición caser limitada, así como el referente de la práctica artística y docente personal en distintos espacios educativos desde hace más de 15 años en la entidad de Pachuca, Hidalgo, cuyo proceso cerrado se ha ido transformando paulatinamente. Otras vías fueron el material visual y auditivo de las artes visuales locales y foráneas, con el material escrito en alguna revista y el periódico, así como el proyectado en la televisión local.

Para el capítulo I como ya se citó, se trabajó con la escasa bibliografía del lugar donde Víctor Manuel Ballesteros, doctor en Historia de México, fue puntal con sus publicaciones históricas y artísticas de la entidad. Otros autores sirvieron de soporte teórico como el de tecnología y diseño prehispánico de Oscar Flores Salinas, con el de Eli de Gortari; también el de investigadores y arqueólogos como Piña Chán, Alfredo López, con los anotados en la bibliografía.

Fue indispensable para el primer capítulo, el catálogo del historiador de arte cubano Juan Antonio Molina Cuesta, con su publicación de artistas locales, la publicación es única en la entidad pese a sus limitaciones en relación al arte hidalguense. Se trabajó aparte, con material acumulado por más de quince años, de exposiciones, actividades culturales y sitios de producción (talleres artísticos institucionales, independientes y del propio artista) artístico o artesanal.

El capítulo II se completa y da respuesta al capítulo I, abordado desde el terreno de la enseñanza artística de la escultura, mediante el análisis de la situación actual a través de sus dos únicas vías formales como el *Instituto de Artes* de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo y la *Escuela de Artes* del estado de Hidalgo, del Consejo estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo, Para la actualización y superación en el segundo caso, con la influencia de la apertura y

programa de un taller multidisciplinario. El III refleja con la experiencia del taller de la maestría, rubros básicos que sustentan el capítulo marcado.

El taller Multidisciplinario se refuerza de la experiencia y sustento de la estructura de los talleres de la ENAP y del programa del Instituto de Artes de Hidalgo, partiendo del análisis para el posible establecimiento de un taller con variante de aplicación de trabajo o multidisciplinario como lo requiere la escultura posmoderna. Se confía en la experiencia personal y el antecedente previo del *Taller de Experimentación Gráfica y Plástica* de Pachuca, que influyó en el cambio de la propuesta tradicional local de hace dos décadas, por una de mayor envergadura, tarea ardua, dado el carácter hermético del arte en la entidad.

Para su efecto en la maestría, sirvió de base el sustento pedagógico de diferentes autores como Evelyn Prado y Ramón Ferreiro, así como Arthur D. Efland, sobre todo el último por su experiencia en la docencia artística, con una visión posmoderna. En los primeros casos la escuela constructivista es el puntal, como trata de serlo en diferentes instituciones educativas del estado, para superar el rezago que ha dejado la enseñanza escolástica y conductista.

El Capítulo III y último, referido al proceso de producción, se aborda con la actividad de los diferentes talleres en la Academia de San Carlos en el terreno de escultura. El título de *El Juego de lo permanente, Una propuesta escultórica experimental, docente y de investigación* se avala con la experiencia personal y la bibliografía regular de escultura, con la alimentación de la obra visual de museos y espacios múltiples. Los libros claves corresponden a Juan Acha, Itzel Vargas, Mario Monteforte, Rudolf Wittkower, Lucie Smith y Alejandrina Escudero entre otros.

La maestría aportó durante el proceso, otra serie de autores en el plano teórico como Baudrillard, Prada, Wölfflin, Gubern, Walter Benjamín, Susan Sontag con otros autores recomendados por los maestros.

ÍNDICE DE IMÁGENES

IMÁGENES

En general el material fotográfico, dibujo, esquemas, las realizó el autor de modo distinto. En el caso de las imágenes de escultura urbana en la ubicación directa donde ésta se encuentra, tanto de la ciudad de Pachuca, como de la ciudad de México y sirven para la apertura de capítulo las fotografías:

- 1- **Monumento de los Insurgentes.** Obra de Carlos Bracho en Ave. Juárez y Ave. Revolución, Pachuca, Hidalgo, p. 2.
- 2- **Semilla.** Obra de José Hernández Delgadillo, ubicada en el Parque Ecológico de Cubitos en Pachuca, Hidalgo, p. 10.
- 3- **Estación No 1 (Las Alcayatas).** Obra de Ángela Gurría, en Periférico y San Jerónimo, p. 108.
- 4- **El discóbolo.** Obra clásica, copia en yeso utilizada como medio didáctico en la Academia de San Carlos, p. 161.

En cuanto a fotografías de la obra personal, en los talleres de la escuela, en el *Taller de Piedra*, anexo de la Academia de San Carlos, en *Taller de Metales* en Academia No. 22, el *Taller de Piedra* de la ENAP, Xochimilco, así como en el propio taller del autor. Las fotos del capítulo III la obra corresponden al autor y se realizaron en su taller y el espacio del autor y se realizaron con una cámara digital Kodak EasyShare C300, que después de la toma se procesó, seleccionó y digitalizó en la computadora para su uso en el presente documento bajo los títulos:

- 1- **FRUTO, SEMILLA**, p. 141
- 2- **APAREAMIENTO**, p. 142
- 3- **TIEMPO, ESPACIO**, p. 143
- 4- **INMOLACIÓN**, p. 144
- 5- **OROBORO (AUTOFAGIA)**, p. 144
- 6- **DEVORADOR DE MILAGROS**, p. 145
- 7- **CICLOS DE LA LUNA**, p. 146

- 8- **ÓRGANOS**, p. 147
- 9- **DUALIDAD**, p. 148
- 10- **IDEALISTA**, p. 149
- 11- **CRISOL DE EMANCIPACIÓN**, p 150

Los dibujos de capítulo II, se realizaron de forma directa frente al modelo, para procesarse y retocarse en el restirador, digitalizarse en la computadora e incorporarse al documento de maestría y son:

- 1- Cruz atrial del s. XVI, adosada. Tepeapulco, Hgo., p. 38.
- 2- Picota del s. XVI, Zempoala, Hgo., p. 40.
- 3- Cristo de marfil importado de Filipinas, s. XVIII, p. 44

La tabla o gráfico N° 1 se realizó en base a la información obtenida del catálogo *Arte contemporáneo en Hidalgo*, de teórico de arte Antonio Molina.

La tabla o gráfico N° 2 se realizó en base a la documentación personal conformada por invitaciones, trípticos, catálogos, entrevistas, revistas y notas de periódico, comparada con la del Catálogo de Antonio Molina.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

- Acevedo de Iturriaga, Esther y Eloísa Uribe. *La escultura del siglo XIX. Catálogo de colecciones de la Escuela Nacional de Bellas Artes*. Cuadernos de arquitectura y conservación del patrimonio artístico. México. SEP-INBA. 1980. (Acevedo de Iturriaga, Esther y Eloísa Uribe).
- Acha, Juan. *Las Actividades básicas de las artes plásticas*. México, Diálogo Abierto, 1994.
- Acha, Juan. *Introducción a la creatividad artística*. México, Trillas, 2002.
- Amaya Guerrero, Jesús y Evelyn Prado M. *Estrategias del aprendizaje para universitarios. Un enfoque constructivista*. México. Trillas, 2002 (reimp. 2007).
- Augé, Marc. *Los no lugares. Especies del anonimato, una antropología de la sobremodernidad*. España. Gedisa, 2008 (decena reimposición).
- Báez Macías, Eduardo. *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes, Antigua Academia de San Carlos 1781-1910*. México, UNAM-ENAP, 2009.
- Ballesteros García, Víctor M. *Canto de sol Hidalgo. Tierra, historia y gente*. Gobierno del Estado de Hidalgo. México. 2006 (VVAA. Ballesteros y).
- Ballesteros, García, Víctor M. *Los conventos del Estado de Hidalgo, The Monasteries Of The State Of Hidalgo*. México, Universidad Autónoma del estado de Hidalgo, 2000.
- Barash, Moshe. *Teorías del arte, de Platón a Winckelmann*, Esp., Alianza, 1992.
- Bargellini, Clara y Elizabeth Fuentes. *Guía que permite captar lo bello. Yesos y dibujos de Academia de San Carlos 1778-1916*, México, UNAM, 1989.
- Baudrillard, Jean. *La posmodernidad, modernidad, estilo, filosofía*. México. Kairós, 2002.
- Benjamín, Walter. *Discursos interrumpidos*. Madrid, Taurus, 1975.
- Berger, John. *Modos de ver*. Barcelona, G Gilli, 1974.
- Calabrese, Omar. *Como se lee una obra de arte*. Madrid. Cátedra, 1990.
- Chomel, Martine y Jean-Gerard Sidaner. *Presencia de Hidalgo en Museos de Europa y América*. Ed. Gobierno del Estado de Hidalgo. México. 2004.

- Conde, Teresa del; et. al. *Encuentros de la historia del arte en el arte contemporáneo mexicano. Catálogo de exposición*. México, Museo de arte moderno, 1992.
- Danto, Arthur C. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo en el linde de la historia*. Barcelona, Piados, 1999.
- Efland, Arthur, Kerry Freedman y Patricia S. *La educación en el arte moderno*. España. Paidós, 2003.
- Escobedo, Helen. *Monumentos mexicanos. De las estatuas de sal y piedra*. México, CONACULTA-Grijalbo, 1992.
- Ferreiro Gravié, Ramón y M. Calderón Espino. *El ABC del aprendizaje cooperativo*. México. Trillas, 2000 (Reimp. 2007).
- Fullat, Octavi. *Filosofías de la educación. Paideia*. Barcelona, CEAC, 1996.
- Gali Boadella, Monserrat y Paloma Porraz del Amo. Catálogo *La Escultura y la UNAM*. Ed. Difusión cultural (Gali Boadella, 1991), UNAM y Museo Universitario del Chopo (1991, catálogo sin fechar).
- Gortari, Eli de. *Del saber y la técnica en el México antiguo*. México, UNAM, coordinación de humanidades, 1987.
- Gortari, Eli. *La ciencia en la historia de México*. México. Grijalbo, 1980.
- Gubern, Roman. *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*. Barcelona, 1996. Anagrama.
- Gutiérrez Becerril, Joaquín. *Autobiografía, cuatro generaciones*. México. Sin edición. 1991 (aproximadamente).
- Gutiérrez Solana, Nelly. *Objetos ceremoniales en piedra*. México, UNAM, 1983.
- Hernández Rojas, Gerardo. *Psicología de la educación*. Barcelona. Paidós, 2002.
- Jameson, Frederick. *La posmodernidad y la lógica cultural del capitalismo tardío*. Barcelona. Piados, 1995.
- Kassner, Lily. *Diccionario de escultores mexicanos del siglo XX*. México. Tomo I y II. FONCA. 1997.
- Krauss. Rosalind E. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid, Alianza, 2002.
- León-Portilla, Miguel. *Trece poetas del mundo azteca*, México, UNAM, 1978.

- Lesur, Luis. *Manual de tallado en piedra*. México, Trillas, 2006.
- López Austin, Alfredo y Leonardo López. *El pasado indígena*, México, FCE, 2010.
- López Austin, Alfredo. *Tamoanchan y Tlalocan*. México, FCE. 1994.
- Lorenzo, José Luis. *Poblamiento del continente americano, Historia de México*, México, Salvat, T. I. 1986.
- Lucie-Smith, Edward. *Art Today*. N. York, Phaidon, 2004.
- Luna Arroyo, Antonio: *Panorama de la Escultura Mexicana Contemporánea. 107 escultores*. México, INBA, 1964.
- M. Cols. Asensio. *El aprendizaje del conocimiento artístico*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1998.
- Manrique, Jorge Alberto. *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*. México, CONACULTA, 2000.
- Marchan Fiz, Simon. *Del arte objetual al arte del concepto*. Madrid. Akal, 1988.
- Molina, Juan Antonio. *Arte contemporáneo en Hidalgo. Catálogo*. México. Ed. Gobierno del estado de Hidalgo, CECAH, FOECAH, SEPH. 1998.
- Monteforte Toledo, Mario. *Las piedras vivas*. México, UNAM, Investigaciones Estéticas, 1965.
- Moreno, Salvador. *Un siglo olvidado de escultura mexicana (siglo XIX)*. México, INBA-SEP. 1972. Catálogo.
- Piña Chán, Román. *El lenguaje de las piedras*. México, F.C.E. 2001.
- Prada, Juan Martin. *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Madrid, Fundamentos, 2001.
- Rojas, Pedro. *Arte mexicano, época colonial*. México-B. Aires. Hermes, 1963.
- Rojas, Pedro. *Historia general del arte mexicano, T. I y II*, México, Hermes, 1975.
- Salinas Flores, Oscar. *Tecnología y diseño en el México prehispánico*. México, UNAM. Centro de Investigación de Diseño Industrial, 1995.
- Sánchez, Oswaldo. *Hablando en plata. El arte como inversión*. México, Océano-L, 2002.
- Sten, María. *Las Extraordinarias Historias de los Códices Mexicanos*. Ed. Contrapuntos. México, 1981.

- Tibol, Raquel. *Historia general del arte mexicano. Época moderna y contemporánea*. T. I y II. México, B. Aires. Hermes, 1981.
- Torres, Luis y Constanza Vega. *Tratamiento de madera húmeda: Estudio comparativo de dos métodos*. México, SEP-INAH. Departamento de prehistoria, 1970.
- Toussaint, Manuel: *Arte colonial en México*. México. Universidad Nacional Autónoma de México, 1990. Instituto de Investigaciones Estéticas. 5ª ed.
- Vázquez Martínez, Juan Ángel. *La función social del tlacuilo, amoxtlis y amoxcallis*. México, SEP, 1995. (Tesis premiada, Colegio Nacional de Bibliotecas).
- Velázquez, Manuel. *La función social del tlacuilo, los amoxtlis, y los amoxcallis*. México. Secretaría de Educación Pública, 1995. Serie de tesis premiadas.
- Villalobos Pérez-Cortés y Elvia Marbella. *Didáctica integrativa y el proceso de aprendizaje*. México, Trillas, 2002 (reimp. 2007).
- VVAA. *Catálogo comentado del Museo Nacional de Arte, escultura siglo XIX*, T. II. México, CONACULTA, Patronato del Museo Nacional de Arte, UNAM e Instituto de Investigaciones Estéticas. 2001. (Acevedo Esther, Jaime Cuadriello, Fausto Ramírez, María Teresa Suárez y Angélica Velásquez Guadarrama).
- VVAA. (Catálogo de exposición). *Tiempo, piedra y barro*, México, UNAM, 2003.
- VVAA. *Cuarenta siglos de arte mexicano*. T. 1 y 2. *Arte prehispánico*. México, Herrero-Promexa, 1981. (Piña Chán, Román, Paul Westheim, Alberto Ruz, Pedro Armillas, Ricardo de Robina y Alfonso Caso).
- VVAA. *Cuarenta siglos de arte mexicano*. T. 3 y 4. *Arte novohispano*. México, Herrero-Promexa, 1981 (Maza, Francisco de la, Felipe Pardinás, Juan de la Encina, Luis Ortiz Macedo, Xavier Moysén).
- VVAA. *Cuarenta siglos de arte mexicano*. T. 5 y 6. *Arte moderno y contemp.* México. Herrero/Promexa. 1981. (Rodríguez Prampolini, Ida, Justino Fernández, Carlos G. Mijares Bracho, Luis Cardoza y Aragón, Pedro de la Mora y Palomar).
- VVAA. *Escultura mexicana, de la academia a la instalación*. México, Ed. Océano, CONACULTA, INBA, Landucci, 2001 (Zavala, Magdalena. Alejandrina Escudero e Itzel Vargas, 2ª edición).

- VVAA. *Historia General de México 2*, México, El Colegio de México. Manrique, Jorge Alberto, pp. 389, 385).
- VVAA. *Historia del arte mexicano, panorámica general*. T. 3. *Arte moderno*. T. 4. *Arte contemporáneo y popular*. Ed. Emán. 2006. (Dir. Calafell Badia, Juan, Asesor Francisco Campos, Textos Augusto Nava y Víctor Palacios).
- VVAA. *Ignacio Asúnsolo, 1890 escultor 1965, Exposición antológica*. México, Imprenta Madero (MUNAL-INBA-SEP), 1985 (Tibol, Raquel, Ignacio Asúnsolo, Vito Alesio Robles y Norberto Prieto Aizpuru).
- VVAA- *La educación en el arte posmoderno*. España, Paidós, 2003 (Efland, Arthur, Kerry Freedman y Patricia Stuhr).
- VVAA. *Pintura rupestre del estado de Hidalgo*. México, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, Colección Patrimonio Hidalguense, 2002. (Acevedo Sandoval, Otilio Arturo. Manuel Alberto Morales Damián, Silvana Berenice Valencia Pulido).
- Williams, Eduardo. *Las piedras sagradas, escultura de occidente de México*. México. El Colegio de México, 1992.
- Wittkower, Rudolf. *La escultura: procesos y principios*. Madrid, Alianza, (1980) 1993. (7ª reimp.)
- Wôlfflin, Heinrich. *Reflexiones sobre historia del arte*. Barcelona, Península, 1988.
- Zavala, Magdalena, Alejandrina Escudero, Itzel Vargas. *Escultura mexicana. De la academia a la instalación*. México, CONACULTA-INBA, Segunda edición 2001.
- Diccionario de la educación*. Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A. de C.V. 1993.
- Diccionario de las ciencias de la educación*. México, Santillana, 1993.
- Mejía Rodríguez, Felipe. *Paradigmas didácticos en la enseñanza de las artes, Antología*. México. Sin año de edición, sin editorial. Fuente directa.

REVISTAS, OJO ORDENAR FORMATO APA

- El Malacate*, No. 2 Enero, 2000), 3, 4, publicación trimestral. Hidalgo, México. 2ª Época (Así registrada) de carácter artístico y cultural, salió en dos momentos diferentes, suspendida en ambos momentos, sin llegar a los cinco números en cada publicación, la tirada irregular no fue trimestral.

-*Encuentro, turismo y cultura en Hidalgo*, Hidalgo, México. Revista local de información artístico, cultural y turística, publicación bimestral salió a la luz a fines del 2003, solo aparecieron 4 números.

- Artes Plásticas, 1993; p. 101. ENAP, UNAM Exposición escultórica presentada en el Museo del Chopo durante febrero y marzo de 1991 (Revista: Artes Plásticas, 1993; 101), en donde participaron más de 200 artistas vinculados a la UNAM.

- HidalGente, Creación y debate de la realidad Hidalguense. Año 0. N° 1, 2ª quincena de febrero, 2005. Arte y Cultura, Montealegre, Roxana, p. 22.

CATÁLOGOS, INVITACIONES, TRÍPTICOS

-Catálogo. Exposición *Del Collage al ensamble, Homenaje a Enrique Hernández*, exposición presentada en la Sala de Arcos del INAH. En el Centro de Pachuca en 1989. México, CONACULTA-INBA-CCH. Gobierno del Estado, Falcó, Raúl y Antonio Luque.

-Catálogo: *Exposición Retrospectiva de Jorge Alarcón*. Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2008. Realizada en el CEVIDE y Sala J. Pilar Liconá.

-Catálogo: *La Mirada y la Historia, Hidalgo 2010, 45 Artistas*. México, Ed. Gobierno del Estado de Hidalgo-CECAH, 2010. Blackaller, E. R.

-Catálogo, *Rafael Cauduro*. México, INBA-Vid, 1995.

-*1950-1980 Catálogo de exposición*. México, CONACULTA, INBA, 1990.

-Catálogo *La escultura y la UNAM, 1991* (aprox.). México, Difusión cultural UNAM, Museo Universitario del Chopo. (Gali Boadella, Monserrat, Paloma Porraz del Amo, Elsi Martínez Hernández, Lourdes Monges) Catálogo sin fechar.

- INAH. *Anales del museo de arqueología* T. I. México. Talleres gráficos, 1934.

-Invitación-catálogo de Exposición *Del Collage al ensamble, Homenaje a Enrique Hernández*, Sala de Arcos del INAH. En el Centro de Pachuca en 1989.

-Invitación plegable. *Exposición 15 Años de la Escuela de Artes*, CECAH-Pascual, 30 de Agosto de 2007.

TELEVISIÓN LOCAL

CANAL 3 de Pachuca, Hidalgo, XHPAH-TV, Canal 3, Pachuca, Hidalgo (emisión directa semanal, entrevistas a productores de artes visuales, verano de 2005).

INTERNET

<http://sistemas.uaeh.edu.mx/dgc/calidad>

Universidad Autónoma del estado de Hidalgo. D. G. de Planeación. D. de Gestión de Calidad. Visión de la UAEH al 2010. Hgo. Agosto de 2007.