



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO EN ARTES VISUALES

*Interpretación del triángulo semiótico de Charles S. Peirce en la
producción escultórica en madera de José Luis Morales Jurado*

La madera como material lúdico en el arte contemporáneo

tesis que para obtener
el grado de maestro en artes visuales

presenta José Luis Morales Jurado

director de tesis
Maestro: Francisco Javier Tous Olagorta

México D.F., mayo 2011





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

In memoriam

de mi padre Epifanio Morales Gutiérrez, †
mi hermano Manuel Morales Jurado, †
y mi maestro Juan Francisco Moyao Pérez †

A mi madre Justina Jurado Garnica



Interpretación del triángulo semiótico de Charles S. Peirce en la producción escultórica en madera de José Luis Morales Jurado

La madera como material lúdico en el arte contemporáneo



Introducción ▶ 15

Capítulo 1. La escultura en madera en la segunda mitad del siglo XX ▶ 25

1.1 Antecedentes ▶ 27

1.2 La tradición escultórica en madera en México, una breve semblanza ▶ 30

1.3 El siglo XX y el cambio en la propuesta artística a través de la madera ▶ 33

Capítulo 2. La madera, elemento eficaz para la creación artística ▶ 43

2.1 La selección de la madera y su intervención ▶ 45

2.2 La madera, elemento eficaz en la creación ▶ 49

2.3 La transformación artístico-tecnológica de la madera ▶ 51

2.4 La madera como materia prima en la obra artística tridimensional de tres escultores contemporáneos ▶ 54



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Capítulo 3. La relación semiótica de Charles S. Peirce

con la creación artística ▶ 71

3.1 El encuentro del triángulo semiótico con la creación artística tridimensional ▶ 73

3.2 El representamen o signo y la obra artística tridimensional ▶ 87

3.3 El objeto y la obra artística tridimensional ▶ 90

3.4 El interpretante ▶ 94

3.5 La semiótica de Charles S. Peirce en el ámbito pedagógico ▶ 97

3.6 Algunas consideraciones ▶ 103

3.7 La teoría semiótica de Peirce, óptima para enseñar a analizar una pieza escultórica ▶ 212

Capítulo 4. Propuesta experimental de obras escultóricas y su interpretación personal de acuerdo al triángulo semiótico de Charles S. Peirce ▶ 123

4.1 Propuesta basada en el triángulo semiótico de Charles S. Peirce y su aplicación en el modelo empleado para la interpretación de las esculturas: "Eslabón", "Meteorito", "La entrada" y "Valorando". ▶ 129

- 4.1.2 Interpretación/aplicación del triángulo semiótico de Charles S. Peirce a la esculturas "Gusano letrina Koto", "Gusano luna L.A./A.L.", "Viveros", "Proyecto i, Moy", "La idea", "Tableta C. H." y "De mente abierta". ▶ 139
- 4.1.3 Propuesta experimental basada en el triángulo semiótico de Charles S. Peirce y su aplicación en el modelo empleado para la interpretación de las esculturas: "3 Mujeres", "Boca arriba", "Corazón fuerte" y "Comando esperma ". ▶167
- 4.1.4 Propuesta experimental basada en el triángulo semiótico de Charles S. Peirce y su aplicación en el modelo empleado para la interpretación de las esculturas: "Teos I", "Huevos" y "Teos II". ▶ 181
- 4.1.5 Propuesta experimental basada en el triángulo semiótico de Charles S. Peirce y su aplicación en el modelo empleado para la interpretación de las esculturas: "Dios no juega a los dados" y "ADN". ▶ 189

4.2 Propuesta experimental basada
en el triángulo semiótico de Charles
S. Peirce y su aplicación en el modelo
empleado para la interpretación de la
obra de: David Nash y Jorge du Bon.
Una selección. ▶ **197**

Conclusiones ▶ 211

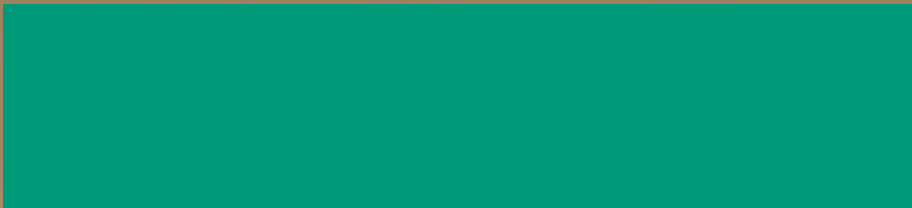
Anexo 1 ▶ 217

Curriculum vitae de José Luis Morales Jurado

Anexo 2 ▶ 227

Otras once obras de José Luis Morales Jurado

Bibliografía ▶ 285



Introducción





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



Todo lo que aparece frente a nosotros, todo lo que percibimos, es producto del proceso mental, pero no somos conscientes de ello.

*Charles S. Peirce*¹

¹ Peirce, Charles S. *El hombre, un signo*. Barcelona, Editorial Crítica, 1988. Título original: *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Cambridge, Harvard University Press, 1965. Peirce, Charles S. p. 42

Introducción

El interés por el pensamiento de Peirce se ha incrementado de manera notable a lo largo de los últimos años, y ha llegado a ser considerado como el más profundo y original pensador americano.

Ahora bien, ¿cómo ligar estos conceptos al trabajo escultórico de los artistas que analizaremos en este estudio?, justamente porque la triada de Peirce permite leer el concepto contenido en una obra escultórica, sin que resulte una interpretación fría y razonada, sino apegada al auténtico sentir de su creador y a la experiencia de vida que lo llevó a realizar tal pieza.

El mismo triángulo semiótico mencionado puede plantearse de otra manera: concepto, tiempo y espacio; considerando a la materia ya no como un elemento primordial.

El modelo de Charles Anders Peirce, habla del *representamen*, el objeto y el interpretante; lo que lo convierte en un

modelo de triángulo que permite analizar, leer una obra; pero no realizarla. La realización debe ser un asunto fenomenológico. Peirce dice que fenomenología es igual a faneroscopia; esto se refiere a que ya que el fenómeno semiótico se define como la cooperación de tres instancias, cada una de ellas puede estar presente en la mente del intérprete:

- 1) El signo mismo, en cuanto percibido está presente en los sentidos, por ende, en la mente.
- 2) El objeto, que se conecta al signo de tal manera que está presente en la mente que realiza una actividad perceptora (con la condición de que el intérprete haya internalizado las instituciones de la significación de una determinada comunidad).
- 3) El interpretante considerado en su particularidad, aquí y ahora, es decir en tanto que determinación de la mente del intérprete, puede estar objetivado por esa misma mente.

Vemos entonces que ya no se trata de estudiar un fenómeno "común" sino la "tricoexistencia" (el término es

de Peirce) de tres fenómenos. Ahora bien, cada uno de ellos es digno de una faneroscopía (también un término peirceano), es decir de un análisis en términos de pertenencia a una de las tres categorías. De esto se desprende que todas las posibilidades teóricas de descripción de los fenómenos semióticos resultarán de las posibilidades de combinar los elementos de la descomposición de cada uno de los tres fanerones, es decir, de aquellos fenómenos de los que se ocupa la faneroscopía, buscando describir y fijar sus elementos “indescomponibles” en cada grupo o categorías, teniendo en cuenta determinaciones constitutivas de la tríada.²

El modelo de Peirce sirve sin duda para “leer” una pieza de arte, no para realizarla. El objetivo principal de este trabajo consiste en comprobar la funcionalidad del modelo peirciano, atendiendo a las vivencias del artista y a la imagen que resultó de tales experiencias. Este estudio pretende asimismo decodificar, mediante el uso del triángulo semiótico de Peirce la obra de arte tridimensional

² Véase. Roberto Marafioti, *Charles Sanders Peirce, el éxtasis de los signos*, Biblos, Buenos Aires, 2004. pp. 73-76.

de tres escultores: José Luis Morales Jurado, Jorge du Bon y David Nash, con un doble propósito, pues además de probar las cualidades semióticas del triángulo de Peirce, se busca abordar la predilección de estos autores por la madera como material para desarrollar su potencial creativo.

Para tales fines nos basaremos, entre otras fuentes bibliográficas y de Internet, en el libro *Leer a Peirce hoy* de Gerard Deledalle, que gracias a la traducción del original en francés a cargo de Lía Varela, nos permite comprender con claridad el pensamiento de este filósofo. Para abordar el trabajo del escultor David Nash y el posterior análisis de su obra, tomamos como fuente la página Web del Centro de Arte y Naturaleza de la Fundación Beulas Huesca y en el libro *Historia de un arte. La escultura. La*

aventura de la escultura moderna en los siglos XIX y XX, de Antoinette Le Normand-Romain.³

En lo concerniente a la obra de Jorge du Bon, se acudió directamente al Museo de Arte Carrillo Gil con el fin de obtener material documental, fotográfico y hemerográfico acerca de su biografía y obra, ya que recientemente se expuso en dicho museo obra del escultor mexicano. En cuanto a la obra que se analiza en esta tesis, se basa en 18 esculturas en madera, creadas entre 1997 y 2005; algunas de ellas expuestas en espacios públicos como la Casa Frisac, la Casa de

³ Le Normand-Romain, Antoinette et al. *Historia de un arte. La escultura. La aventura de la escultura moderna en los siglos XIX y XX*, Carroggio, España, 1986.

Cultura de Tlalpan, en instalaciones del Metro y en los Vive-ros de Coyoacán, entre otros sitios.

Antes de pasar al primer capítulo es necesario esbozar las etapas a seguir. Inicialmente haremos una breve reseña histórica acerca del camino por el que ha transitado la escultura en madera, enfocándonos principalmente en el giro que se dio en la segunda mitad del siglo XX, cuando se re-toma con fuerza el trabajo tridimensional basado en dicho material, aunque ya sin el matiz religioso característico del inicio de la historia del arte. Posteriormente y a manera de semblanza, conoceremos a los artistas de quienes se pre-tende "leer" su obra. En un tercer momento abordaremos más a fondo la relación semiótica de Charles S. Peirce con la creación artística. Llegaremos entonces al punto medular de este trabajo, en el capítulo 4, consistente en la interpre-tación de la obra de los tres escultores ya mencionados: David Nash, Jorge du Bon y José Luis Morales Jurado por medio del triángulo semiótico de Peirce; para dicha inter-pretación o lectura se considerarán ámbitos que compren-den tanto la sociología, como la historia, la estética y hasta la comunicación. Con el propósito consiste de reconocer

el valor pedagógico de la semiótica en la elaboración de proyectos de trabajo durante la formación académica, así como durante la práctica profesional, pero además tiene como fin contribuir en la necesaria cultura general para el conocimiento, crítica y disfrute de la obra creativa.

A lo largo de dicho capítulo se ofrecen los pormenores metodológicos de aquellos factores que propiciaron la incorporación del análisis semiótico como el medio idóneo para la lectura de la producción escultórica aquí analizada. Para su realización resultaron fundamentales las aportaciones que sobre el campo han realizado los investigadores del Grupo de Estudios Peirceanos, así como fuentes de índole de cultura general, historia, estructuralismo, y de lingüística.

Es así que veremos cómo el análisis semiótico permite una perspectiva de conocimiento acerca de los factores que motivan una acción y sus posibles consecuencias, se diría que constituye una herramienta para descifrar o decodificar aquellos fenómenos sociales que afectan o tienen un efecto en la vida cotidiana. No se trata de construir una percepción, sino de aportar elementos verídicos que, en

última instancia, fomenten la lectura de acontecimientos sociales, entre ellos los de carácter estético y cultural, que están presentes en la vida cotidiana. A manera de conclusión, se intentará demostrar que el autor logró decodificar obras escultóricas mediante un proceso de interpretación de signos.

Es importante mencionar que este trabajo resulta del proceso de aprendizaje generado por el trabajo tanto escultórico como docente del autor del mismo, que permitió suponer como "legible" el concepto contenido en una obra escultórica. Tal revelación representó un cambio en el proceso de creación artística, pues se volvió relevante pensar en el concepto que expresarían las piezas escultóricas, para después atender a la forma-materia y por último a la técnica utilizada para su elaboración; aunque sin permitir que un razonamiento excesivo diera como resultado una obra que expresara frialdad, ajena a la intención de su creador de expresar algo mucho más auténtico; pues sin duda alguna, la obra debe ser vivida, atendiendo al sentir artista.



La escultura en madera en la segunda mitad del siglo XX



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Capítulo I





1.1 Antecedentes

El ser humano siempre ha tenido la necesidad de interpretar al mundo que lo rodea, su convivencia con la naturaleza no es pasiva, el hombre carga de significado todo cuanto sucede en su entorno; siente la necesidad de representar, de interpretar e incluso de proponer distintas maneras de descifrar todo aquello que para él es un signo. Esta actividad creadora, inherente a la condición humana, encuentra el mayor de sus causes en el arte, por medio de sus múltiples lenguajes. La escultura es una de estas voces que habla a través de la propia materia: el barro, la piedra, la madera que habitan en el mundo, tienen una textura, una temperatura, una densidad y una forma que no pasa inadvertida para el hombre, quien la observa, simplemente por el placer que da esta contemplación; pero el artista no se conforma con observarla, sino que interviene en el destino natural de dicha materia para transformarla, con el fin de que el material sea capaz de "decir".

La historia del arte nos reporta que la escultura en madera más antigua que se conoce data del año 7500 a. C. y representa a

un ídolo. Esta figura es cinco siglos más antigua que las pirámides de Egipto y fue hallada en 1880, cerca del lago Shiguir, en los Urales, junto a varias piezas de barro, hueso y piedra a las que se dató con una antigüedad de casi 2000 años.¹ Actualmente se encuentra expuesta en el Museo de Etnografía de Yekaterimburgo, Rusia. Otra muestra de este arte en sus inicios, es la célebre escultura egipcia en madera: "Cheik- el- Beled", tallada hacia el año 2750 a.C. y conservada por el Museo de El Cairo, Egipto.

"Existen también muestras de escultura en madera, situadas en espacios exteriores, que aún se conservan; como los tótems del poblado Haida, en Columbia Británica, Canadá; actualmente expuestos en el Musée de l' Homme de París, Francia; así como la gran escultura polinesia que guarda la Colección Rockefeller del Metropolitan Museum of Art, de Nueva York, EE.UU."²

¹ Fuente de Internet: <http://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/47887.exhiben-la-escultura-de-madera-mas-antigua-de.html>. Consultado el 15 de marzo de 2010.

² Fuente de Internet: www.jorgepalacios.es/.../03c_madera_material_perdurable_escultura_exteriores.html. Consultado el 10 de marzo de 2010.

Pero dejando del lado la escultura, existen numerosos ejemplos de casas, templos y barcos construidos en madera, que a lo largo de la historia resistieron el paso del tiempo, aún a la intemperie; a pesar de no contar entonces con los medios de conservación que hoy se conocen, lo que nos habla de la perdurabilidad de este material; sin embargo, casi toda la obra escultórica del pasado, elaborada en este material, se perdió.

Innegablemente cuando la mayoría de las personas eran iletradas, la escultura, al igual que otras expresiones artísticas, cumplía una función didáctica, pues se pretendía explicar por medio de este arte, ciertos acontecimientos o conceptos, sobre todo de tipo religioso; como en la Edad Media cuando se produjeron para las catedrales y monasterios cristianos “biblias en piedra”, retablos y figu-

rillas que reproducían la iconografía cristiana, principalmente en Italia y Francia.

En un inicio casi todo el arte alemán se expresaba en madera, desde las iglesias, hasta los accesorios utilizados en las ceremonias religiosas; sin embargo, el carácter perecedero de esos objetos, hizo que no pudiera conservarse más que el pequeño atril de lectura de San Rade-gundo (muerto en el año 587) en Poitiers, y la delicada puerta tallada perteneciente a San Bertoldo, en Parma, que se caracteriza por su delicada talla, de diseño geométrico en el marco y los paneles.³

El alcalde del pueblo *Cheik el beled* en árabe. Tumba de Sakkarah y tallado hacia el 2750 a C en un solo bloque de sicomoro, con brazos y antebrazos encastados: Museo Egipcio, El Cairo.⁴

³ Fuente de Internet, <http://ec.aciprensa.com/m/madera.htm>. Consultado el 10 de marzo de 2010.

⁴ Fuente de Internet. *Alcalde Cheik el beled*. www.imm93.blogspot. 26 de marzo de 2011.



I.2 La tradición escultórica en madera en México, una breve semblanza

En México hay también una gran tradición escultórica en madera, desde la época prehispánica, cuando se elaboraban instrumentos musicales, artículos de uso diario y ceremonial; pero el intento de los españoles de borrar todo signo que vinculara a la religión autóctona, hizo que muchas de esas piezas fueran destruidas; aún así, se han encontrado instrumentos como el huehuetl, los teponaztlis, e incluso objetos de guerra o de cacería como los atlatl, utilizados para lanzar dardos o piedras.

“Son pocos los artefactos prehispánicos que han podido conservarse después de cinco siglos. Afortunadamente, nuestros antepasados

buscaron la forma de proteger la madera, y hoy podemos apreciar obras como el panhuéhuatl de Malinalco, o el espléndido teponaztli que se exhibe en la Sala Mexica del Museo Nacional de Antropología.

Después de la conquista, los artesanos indígenas no sólo emplearon sus habilidades para trabajar la piedra y los metales, sino que también las aplicaron en la madera; esta actividad fue conjuntada con la tradición española de la ebanistería. Ejemplo de este sincretismo es el artesonado que luce el templo de San Francisco, hoy Catedral

de Tlaxcala, con su enorme cantidad de vigas totalmente ensambladas.

La talla en madera siguió utilizándose desde entonces, sobre todo en los tiempos de auge económico. En el siglo XVIII los talladores tuvieron gran actividad en el labrado de los retablos barrocos que aún se aprecian en los templos católicos del país. Durante el porfiriato muchos propietarios de grandes casas contrataron ebanistas y escultores para realizar diseños de lujo en las enormes puertas de sus zaguanes. Las ciudades de México y de Puebla, entre otras capitales, lucieron leones, escudos de armas, dragones y muchos otros motivos que hablaban de la alcurnia de cada familia. En Tlaxcala no

se preservan tantas puertas de ese tipo, pero sí vale la pena admirar, entre algunas, la del Ayuntamiento, del siglo XIX, y la que ostenta la Secretaría de Turismo, de comienzos del siglo XX.”⁵

Más tarde, con la llegada de los españoles y la imposición de la fe católica, la madera tuvo un papel importante en las obras de arte religiosas como los retablos y las esculturas estofadas, que representaban a los principales personajes de la nueva religión. En el periodo Barroco y en el posterior Churrigueresco, los retablos se fueron haciendo cada vez más complejos como podemos observar en la Catedral de la Ciudad de México y en la iglesia de la misión franciscana

..
5 Fuente de Internet: <http://www.mexicodesconocido.com.mx/interior/index.php?p=nota&idNota=3937>. Consultado el 28 de marzo de 2010.

en Xochimilco; entre otros importantes recintos⁶. La independencia de México ocurrió durante el período romántico en el mundo. Todas las artes, teniendo su base en la Europa occidental, pasaron por cambios que transformaron la manera de ver y sentir en todo el mundo. Los héroes de la Independencia Mexicana, Miguel Hidalgo y Costilla, José María Morelos y Pavón y muchos otros, quedarían para siempre emblematisados con cientos de esculturas hechas en piedra, madera y posteriormente bronce para siempre.

En México la escultura se fue convirtiendo en un arte público, todas las plazas o jardines exhiben esta clase de obras que conviven en estrecha relación con la arquitectura y el paisaje. Se habla in-

cluso de una Escuela Mexicana de Escultura que no nació con la pintura mural del México postrevolucionario, sino posteriormente; pues es un hecho que el Estado Mexicano no patrocinó a los escultores en la misma medida en que lo hizo con los muralistas.⁷

⁶ Véase, *Ibid.*

⁷ Véase. Luna Arroyo, Antonio. *Panorama de la escultura mexicana contemporánea*. INBA, México, 1964.

1.3 El siglo XX y el cambio en la propuesta artística a través de la madera

La escultura en madera continuó teniendo transformaciones a lo largo del mundo y a través del tiempo. Hasta finales de la Segunda Guerra Mundial, muchas de las grandes personalidades de la escultura de vanguardia del primer tercio del siglo, continuaron su trabajo sin una marca tajante en su propuesta artística; pero fue en la segunda mitad del siglo XX cuando se dio un resurgimiento del interés escultórico por este material y predominó la heterogeneidad en el arte.

En los años setenta se dio un gran replanteamiento de la concepción estética en la escultura, el Pop Art se dispuso a exaltar los objetos domésticos y los modelos publicitarios, para situarlos en las galerías de arte con propuestas como las de los escultores estadounidenses Claes Oldenburg (nacido en 1929); George Segal (1924-2000) y Duane Hanson (1925-1996). Los minimalistas, en cambio, utiliza-

ban elementos sin contenido, por eso explotaban la idea del Readymade⁸ de un modo mucho menos anecdótico que los artistas Pop, atendiendo a sus implicaciones estructurales, más que a las temáticas.

“Ya hemos visto cómo a los minimalistas les atraía la repetición pura y simple como una manera de eludir las interferencias de la composición racional. Juntar los elementos sin ningún realce ni terminación lógica, excluye cualquier idea de centro o foco al que las formas apuntan o construyen (...)

⁸ La única definición de readymade que se publicó alguna vez bajo el nombre de Marcel Duchamp (“md”, más bien), descansa en el *Diccionario abreviado del surrealismo* de André Breton y Paul Éluard, de 1938, y dice: “Un objeto ordinario elevado a la dignidad de obra de arte por la simple elección de un artista.” Fuente de Internet: <http://letraslibres.com/pdf/12157.pdf>. Consultado el 2 de abril de 2010.

La importancia simbólica de un espacio central, interior del que deriva la energía de la materia viva, a partir del cual se desarrolla su organización como los anillos concéntricos del tronco de un árbol que año tras año van acumulándose hacia afuera a partir de su núcleo; había desempeñado un papel fundamental en la escultura moderna.”⁹

A partir del siglo XX los escultores retomaron el material como tal y buscaron sus diversas posibilidades, lo que dio lugar a escuelas específicas que pretendían prescindir de la figura humana como medio de expresión. La Arte povera italiana recurrió a materiales de deshecho ajenos a la tradición escultó-

⁹ E. Krauss, Rosalind. *Pasajes de la Escultura Moderna*. Trad. de Alfredo Brotons Muñoz, Ediciones Akal, España, 2002. p. 248.

rica, como trapos, productos desechables y residuos de todo tipo. El Body Art encontró en el propio cuerpo humano el soporte de la obra artística, tanto pictórica como escultórica.

Duchamp (Francia, 1887-1968), Miró (España 1893-1983), Giacometti (Suiza, 1901-1966), desarrollaron estilos muy personales, que influyeron en los movimientos plásticos de sus sucesores. Alexander Calder (Estados Unidos 1898-1976), sembró el antecedente de la escultura cinética. Jorge Oteiza (España 1908-2003) y Eduardo Chillida (España 1924-2002) incorporaron elementos naturalistas a la plástica esquemática. Henry Moore (Inglaterra 1898- 1986) ubicó su obra dentro del organicismo, dio más importancia a la fuerza que a la belleza convencional, permitiendo que fuera el propio material el que le indicara el ca-

mino que habría de seguir para crear su obra.¹⁰

Para Sir. Herbert Read¹¹, Henry Moore es el escultor supremo que “obtiene la forma sólida como si estuviese dentro de su cabeza; la piensa, sea cual sea su tamaño, como si la encerrase completamente en el hueco de su mano”¹², para tal afirmación se basa en la idea de que las figuras reclinadas de Moore tienen una particular con el espacio y el entorno que ocupan.

“Figura reclinada en madera”,
Henry Moore, 1935-1936. 48
x 89 x 38 cm.¹³



¹⁰ V. Le Normand-Romain, Antoinette et al. *Op.cit.*

¹¹ Sir Herbert Edward Read (1893-1968) fue un inglés, filósofo político, poeta, anarquista y crítico de literatura y arte. Realizó más de mil escritos acerca de diferentes áreas del pensamiento. Véase. Fuente de Internet <http://www.kirjasto.sci.fi/hread.htm> Consultado el 20 de abril de 2010

¹² Cf. E. Krauss, Rosalind. *Op. cit* pp. 152,153.

¹³ Fuente de Internet. <http://www.xtec.es/~jarrimad/contemp/moore.html>. Consultado el 20 de abril de 2010

Picasso (España 1881-1973) introdujo la descomposición geométrica como un nuevo lenguaje y buscó mediante las concavidades incorporar el vacío como elemento escultórico. El Cubismo incorporó sus composiciones a la madera mediante el collage o de manera figurada pintándolo en sus cuadros.

El espíritu independiente de Brancusi (Rumania 1876-1957) de raíces campesinas y ebanista, pretendía trascender la apariencia de las cosas para llegar a su esencia, para ello utilizó el recurso de eliminar detalles y simplificar las formas. Aportó nuevos valores al arte moderno; el respeto a la materia y la búsqueda de formas primordiales, desnudas de todo elemento anecdótico, como en sus columnas sin fin.

Alexander Calder sin duda contribuyó con su singular idea de que los objetos

son libres y gracias a sus estudios de ingeniería, aportó movilidad a la escultura. Eduardo Chillida dio elegancia a sus estructuras de corte arquitectónico, trabajadas en diversos materiales como el hormigón, el hierro, el acero y desde luego, la madera.

Sin duda otros notables escultores modernos prefirieron entre los materiales a la madera, como Archipenko (Rusia 1887-1964), Barlach (Alemania 1870-1938), y el finlandés Virkkala (nacido en 1915). El aprecio por esta materia prima, por su textura, condujo a muchos artistas figurativos, incluyendo a William Zorach (Lituania 1887-1966), Chaim Gross (Austria 1904-1991), Robert Laurent (Estados Unidos 1890-1970), y José de Creeft (España 1884-1982) a trabajarla. Algunos artistas abstractos como Louise Nevelson (Rusia 1899-1988), sintieron por la

madera tal fascinación que los llevaron a crear composiciones grandes e intrincadas. Sin embargo, son pocos los escultores del siglo XX que han elegido a la madera como material exclusivo.

El Expresionismo exploró el aspecto más comunicativo de la talla no europea, recurre al primitivismo y a la madera pintándola para transmitir con mayor energía su agresividad.

El Constructivismo ensambló maderas usadas o industrializadas, combinándolas con otros materiales no considerados como nobles, como el poliéster. Tendemos a pensar que el acto de averiguar cómo es que algo conlleva a proponer un modelo que represente a tal entidad, así que los constructivistas, al construir modelos abstractos, pretendían representar la organización de la materia.¹⁴

Maderas pintadas – “Royal Tide I”, 1960
y “Blanca vertical agua”, Louise Nevelson 1972.¹⁵

¹⁴ Véase *Teixidó i Camí*, Josepmaria; Jacinto Chicharro Santamera *La talla. Escultura en madera*. Pramón Ediciones, S. A. España, 2005.

¹⁵ Fuente de Internet. www.sanfranciscosentinel.com/?p=4294. consultado el 20 de abril de 2010.



En la segunda mitad del siglo XX las exposiciones pasaron a formar parte de la vida cotidiana de las principales ciudades del mundo, lo que trajo como consecuencia la excesiva comercialización y la vulgarización de las expresiones artísticas. La escultura sufrió una revolución radical que venía ya dando algunas notas en ciertos escultores desde mediados del siglo anterior, quienes tendieron a la experimentación con nuevos materiales y otras técnicas que dieron lugar a un manejo distinto de los recursos expresivos.

Gotthold Lessing, el poeta alemán más importante de la ilustración, ya había tratado de fijar en su libro *Laocoonte, o de los límites de la pintura y de la poesía*, una ley estética de carácter universal que sirviera como guía para los artistas con el fin de medir sus

expresiones, al plasmar sus sentimientos en la obra, lo que constituye una de las reglas del modelo neoclásico. Decía que la escultura, a diferencia de otras disciplinas artísticas, se relaciona con el despliegue de cuerpos en el espacio, lo que lo separa de otras formas artísticas que se relacionan más bien con el tiempo como la poesía; sin embargo, puesto que el objeto escultórico tiene una naturaleza estática, pareciera que la escultura es menos adecuado de los medios para representar el despliegue del tiempo a través del movimiento

“pero Umberto Boccioni, el artista futurista más intensamente dedicado a la reformulación del estilo escultórico, no pensaba lo mismo. Para él, el problema consistía en cómo fundir dos medios distintos de ser de los que el objeto partici-

paría por igual. El primero de estos modos al que Boccioni llamaba "movimiento absoluto" afectaba a la esencia estructural y material del objeto; lo que podría decirse que son sus características intrínsecas. Al segundo modo lo llamaba "movimiento relativo" del objeto, con lo que designaba la existencia contingente del objeto en el espacio real en tanto, cuanto el espectador cambia de posición en relación con el objeto y lo ve formar nuevos agrupamientos con los objetos de su entorno."¹⁶

Para simbolizar la síntesis de los modos absoluto y relativo de ser de un objeto de arte, Boccioni expuso la necesidad de crear "un signo", con la finalidad de representar dicha "continuidad".

"Desarrollo de una botella en el espacio",
Umberto Boccioni, bronce, 1912.¹⁷



¹⁶ E. Krauss, Rosalind. *Op. cit.* pp. 52, 53.

¹⁷ Fuente de Internet: carbularte.blogspot.com/2009_02_01_archive.html Consultado el 16 de abril de 2010.

A finales de los cuarenta, algunos arquitectos, pintores y escultores mexicanos iniciaron un debate para definir lo que sería el arte en ese momento. Si los grandes episodios del arte universal se caracterizaron por la integración, en México a mitad del siglo se discuten y construyen obras en colaboración a lo que se ha llamado "movimiento de integración plástica", mediante el que los artistas buscaron el camino a través de un trabajo interdisciplinario.

En el presente la escultura pasa por una renovación profunda, mientras que algunos escultores se mantienen como partidarios de la figura, muchos otros buscan ofrecer una imagen del hombre desde un ámbito mucho más racional y estructurado. Existe una nueva figuración expresionista, un neorrealismo, una influencia dadaísta y diversas tendencias constructivistas.

Algunos artistas conciben hoy sus obras, no de manera aislada, sino con la conciencia de que han de estar integradas en el orden completo de nuestra experiencia. Las esculturas en madera eran tan abundantes en épocas de antaño como lo son hoy en día, sabemos que este arte data de

tiempos inmemorables y que las técnicas para trabajar un pedazo de madera han ido cambiando conforme a las distintas necesidades escultóricas de cada artista. La materia sigue siendo un elemento determinante, el propio material está cargado de expresividad, y en especial la madera que permite la talla directa mediante la cual el escultor habrá de conquistar una forma inédita.



La madera, elemento eficaz
para la creación artística



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.

Capítulo 2





2.1 La selección de la madera y su intervención

La escultura en madera no debe encasillarse en el concepto de talla, pues también pueden hacerse esculturas en este material mediante reciclajes, ensambles, tensiones y todo aquello que proponga la imaginación.

La madera es un material muy apreciado por los escultores por sus propiedades físicas, como sabemos, existen muchos tipos de madera que pueden ser tratados de muy distinta forma, aprovechando sus diversas texturas y colores naturales o incluso agregándoles pintura y otras diversas técnicas de intervención para transformarla.

El distinto diámetro que presenta cada árbol, sin lugar a dudas es también un factor determinante al seleccionar la madera con la que se realizará cada obra, pues no es lo mismo trabajarla con una sola pieza, que unir distintos trozos del material.

La madera se talla mediante un proceso de desbaste y pulido, con el propósito de darle una forma determinada, es así que el artista debe conocer a fondo el material que utilizará para su obra, con el fin de que sea capaz de obtener los resultados esperados. En la escultura en madera, el conocimiento y manejo de las propiedades tales como el contenido de humedad, densidad y secado, son fundamentales.

El árbol es la base de la escultura en madera; pero mientras que a la biología le interesan sus procesos bioquímicos y funciones, el arte se basa en su apariencia, textura, forma y color; pero también en cuestiones semióticas como la longevidad de un árbol, e incluso características sagradas que le sean atribuibles. Las características naturales del árbol pueden modificarse por intervención del artista que pretende con el material elegido, "significar" alguna experiencia humana. El olor, el brillo, la densidad, la temperatura, la elasticidad; se convierten en algo más, en un medio para expresar. Por ejemplo, un "defecto en la madera" que originalmente podría considerarse como una característica indeseable, estéticamente tiene un valor intrínseco, perte-

neciente al propio “lenguaje” del material que puede ser aprovechado por el artista con un sentido conceptual.

Para Henry Moore por ejemplo, los troncos son como fluidos en transición, la dirección de las vetas da una sensación de continuo movimiento. Al ser la madera un material orgánico, está relacionada con la vida y sus procesos, se trata de un material cálido y noble con el que el artista llega a establecer una relación profunda; incluso se puede decir que existen emociones humanas más factibles de ser expresadas por medio de una obra en madera, que en plástico, metal o piedra.¹⁸

Durante el proceso de talla la madera va “revelando” paulatinamente su es-

¹⁸ Véase. *Henry Moore, la escultura*. (con comentarios del artista). Ediciones Polígrafa SA, Barcelona, 1981.

tructura interna, permitiendo manipular el material con facilidad, una vez que se domina la técnica. La obra escultórica es resultado concreto de un proceso de reflexión producto de experiencias de vida, por ello en muchas culturas la escultura en madera ha representado un triple papel: psicológico de autoafirmación, sociológico de identificación tribal y político de estratificación social; aunque hoy en los museos sólo prevalece el factor estético.¹⁹

Este proceso de significación de la obra tampoco se queda sólo en el artista, sino que se extiende hasta el espectador, quien al contemplar ciertas obras, puede evocar resonancias de sus propias vivencias. “Quizá sea la visión infantil mas que la racional, la que se

¹⁹ *Teixidó i Camí, Josepmaria; Jacinto Chicharro Santamera. Op. cit.*



acerca a la comprensión primigenia de la imagen".²⁰

Cada bloque de materia encierra un universo de esculturas posibles, artistas como Jorge Du Bon confirman que una escultura no es ajena a la materia prima que la constituye; para este escultor, el corazón de la materia rige naturalmente el proceso creador y es su manera de trabajar la madera a modo de disección, lo que caracteriza su trabajo.

--
20 *Ibid.* p.10

2.2 La madera, elemento eficaz en la creación

La creación de las piezas escultóricas presentadas para este trabajo de tesis fue impulsada por vivencias, por momentos anecdóticos expresados a través de la madera, que es sin duda un material idóneo para ello por ser cálido, por pertenecer a un organismo vivo y porque está en constante cambio, ganando y perdiendo humedad.

En dichas obras está implícito el símbolo, aunque no con la intención de aludir a la corriente simbólica, sino que se trata de una consecuencia que tuvo su origen en la experiencia del aprendizaje inicial como escultor; en el que la búsqueda artística estaba supeditada a lo que el propio material proponía, más que a una intención de estructurar las piezas.

Se dice que un artista no debe trabajar sólo con inspiración, sino con oficio, pero éste se refiere a cuánto se co-



noce el material, a los criterios que es necesario adquirir para poder manipularlo; la inspiración en cambio viene de la mano del trabajo, cuando se establece un diálogo con el material y así van surgiendo nuevas ideas que se transforman en propuestas. Podemos concluir entonces que hay una relación dialéctica entre la obra, el objeto y la materia. En un capítulo posterior haremos la interpretación del mensaje, idea o anécdota contenida en las esculturas mencionadas mediante su lectura por medio del triángulo de Peirce.

2.3 La transformación artístico-tecnológica de la madera

Sin duda alguna, una parte fundamental de la relación entre el artista y el material que constituye la obra escultórica, es la técnica; gubias, tornos, *rauters* y hasta el esmeril con cadena de motosierra; aportan distintas maneras de resolver un proceso escultórico.

El *rauter* por ejemplo, permite hacer distintos esgrafiados, lo que también afecta la forma de la obra; dan una *epidermis* a la escultura; mientras que el torno propone una forma que puede ser modificada aún más por otra herramienta.

Dependiendo de lo que se quiera decir con una obra, las piezas pueden ser elaboradas de manera individual o formar una escultura a partir de varias unidades, lo que permitirá al espectador, por ejemplo, convertirlas en obras "transitables" caminando a través de ellas o modificando su posición; lo que da pauta también a la instalación.

Como común denominador, los escultores que eligen a la madera como material para su expresión artística, prefieren no darle un acabado, sino que consideran que la madera debe ser madera y lucir como tal; por ello el acabado se convierte en otro elemento fundamental de la obra escultórica; mayoritariamente estos artistas recurren al uso de la cera para dar simplemente un efecto de brillo a la escultura, lejos de buscar la exquisitez en su materia prima, mediante el uso de selladores o lacas que dan a la naturalidad de esta materia un acabado plástico.

La naturaleza de la madera presenta características que son muy aprovechables para el trabajo escultórico, como las rajaduras y hendiduras que enriquecen la forma artística. Un acabado orgánico, que se consigue por ejemplo al quemar

la madera, permite que las aristas se boleen. El escultor Marian Zidaru (nacido en 1956), de origen rumano y quien decidió junto con su esposa Victoria, llevar una vida apartada y casi ascética que le imprime un particular misticismo a su obra, tiene algunas piezas quemadas que sugieren una especie de intento de "desaparición" de las mismas.²¹ El color de carbón negro que el quemado da a la madera, vuelve a la pieza más interesante. Aunque no se puede detener el quemado con alguna laca o selladores, se sabe que esta técnica sirve también para conservar la pieza, pues evita que la polilla entre en el material.

La madera ofrece características muy particulares que determinan la técnica con que habrá de ser trabajada, como

..
²¹ Véase Fuente de Internet www.absolutearts.com/marianzidaru. Consultado el 20 de abril de 2010

textura, color, olor; propiedades, todas con las que se puede “conversar” y por supuesto crear.



Detalle de “Los Lores”, Marian Zidaru, 2009²²

²² Fuente de Internet. http://www.absolutearts.com/cgi-bin/portfolio/art/your-art.cgi?login=marianzidaru&title=Lords_Detail-1244221050t.jpg. Consultado el 20 de abril de 2010

2.3 La madera como materia prima en la obra artística tridimensional de tres escultores contemporáneos

Como dice la conocida frase de Picasso: “La inspiración existe, pero tiene que encontrarte trabajando.”²³ Hay un diálogo con el material que él mismo permite y gracias al cual surgen formas inéditas de intervenirlo. A una madera nueva, recién cortada, de aserradero, se le puede intervenir con un soplete una de sus caras, con la mera intención de ver qué sucede, qué nos responde la madera. Esto es sin duda, lo importante de la inspiración, el diálogo que el artista establece con el material durante el proceso de surgimiento de su obra.

A continuación analizaremos esta relación en la obra escultórica en madera de tres artistas contemporáneos: David Nash, Jorge du Bon y José Luis Morales Jurado

²³ *Sic.*

David Nash

Nació el 14 de noviembre de 1945 en Reino Unido. Ha trabajado en todo el mundo con la madera, los árboles y el entorno natural durante 35 años. Estudió en el *Kingston College of Art* y posteriormente un posgrado en el *Chelsea School of Art*. En 1999 fue nombrado miembro de la *Real Academia de las Artes* y en 2004 su trabajo se reconoció con la Orden del Imperio Británico.²⁴

Este escultor ha explorado de manera incansable las posibilidades de la forma en la madera, experiencia que lo ha llevado a dar un gran valor a la interacción humana con el mundo natural y sus procesos, incluso ayudó a reforestar un bosque del que era propietario su padre, lo que le permitió conocer las distintas maderas, mismas que constituirían la base de su trabajo. Ha dado gran importancia también a la educación artística, por lo que desde 1970 se dedicó al trabajo docente.

²⁴ Fuente de Internet. <http://arteenlared.com/espana/exposiciones/esculturas-de-david-nash.html>. consultado el 20 de abril de 2010.

Expuso por primera vez en forma individual en 1973 en York, en el Queen Elizabeth Hall; pero su obra se conoce a nivel internacional a partir de 1980, cuando expuso en Nueva York y Venecia.

Es considerado uno de los fundadores del Land Art, o Arte de la Tierra; movimiento artístico surgido en los Estados Unidos en la década de los 60, cuya propuesta se basa en que el paisaje y la obra de arte están íntimamente relacionados, pues las esculturas no sólo se "colocan" en un sitio determinado, sino que el propio paisaje es el medio para su creación; de este modo la obra erosiona en condiciones naturales, permaneciendo sólo en la memoria y en las impresiones fotográficas o videos que han dado testimonio de su existencia.

Su trabajo más conocido es "Boulder", iniciado en 1978 en una montaña del Norte de Gales y que consiste en una gran esfera de madera, la cual viajó probablemente hasta el océano Atlántico, siguiendo el curso de los arroyos y los ríos. Este hecho confirma el estrecho vínculo entre la escultura y el paisaje, pues aunque no se sabe con precisión cuál es su ubicación actual, es un hecho que la obra surgió de la naturaleza para finalmente volver a ella.

Pero Nash también realiza esculturas que permanecen en el paisaje; por ejemplo, el anillo de fresnos, "Ash Dome", que plantó en 1977 con la finalidad de que llegara a formar una especie de domo.

Este artista muestra predilección por las formas universales de la geometría: el cubo, la esfera y la pirámide; lo que

nos lleva a pensar que Nash no permite que sea la propia madera quien dicte la identidad definitiva de la escultura, sino que la elección de la forma influye directamente en el resultado de la obra. Entre sus creaciones hay otro grupo que no están expuestas a la naturaleza y al exterior, sino que se relacionan con distintos ambientes arquitectónicos, y muchas de sus creaciones son de gran formato.

Con respecto a las técnicas que utiliza, podemos decir que ha dado un enfoque diferente a la talla al utilizar sierra de cadena y soplete, también hay piezas a las que aplica un quemado parcial para producir ennegrecimiento. La familiaridad que tiene con su material, nos remite al arte popular; sin embargo, cualquiera que conozca su trabajo, sabe que éste tiene un mensaje profundo y que en su arte se fusionan conceptos antiguos y modernos.

"Three Humps" 2008. Secuoya carbonizada.
Formada por tres piezas²⁵



²⁵ Fuente de Internet. http://farm5.static.flickr.com/4112/4846224582_158deabe19.jpg, consultado el 26 de agosto de 2011.

Se le reconoce como a un estudioso de la morfología del árbol y de los cambios que éste sufre con la intervención humana, él mismo ha declarado que trabaja la madera “con la satisfacción de modelar algo vivo”. Ha destacado que el alto componente de agua que contiene un árbol, y que supone más del treinta por ciento de su peso total, hace que tarde dos años en tomar su forma definitiva; proceso durante el cual la madera sufre una contracción paulatina, misma que el artista aprovecha para crear formas irregulares. “Yo tomo el árbol prestado, lo trabajo y después, si quiero, al cabo de un tiempo puedo devolverlo a la tierra para que ésta lo absorba y empiece de nuevo su ciclo vital” .²⁶

²⁶ Declaración a la agencia EFE poco antes de inaugurar esta tarde su exposición en la Galería Álvaro Alcázar de Madrid. Fuente de Internet: <http://arteenlared.com/espana/exposiciones/esculturas-de-david-nash.html> consultado el 20 de abril de 2010.



Entre los sitios en los que ha recogido su material está un “hospital” para árboles enfermos en Barcelona, aunque también ha viajado hasta California para recoger árboles y llevarlos a su taller, ubicado en una antigua iglesia construida en medio de la naturaleza, al norte de Gales.

Nash asegura que a pesar de llevar trabajando durante muchos años la madera, siempre encuentra cosas nuevas durante el proceso de creación. Su trabajo ha pasado de la intervención directa sobre el territorio, a constituirse como “escultura biológica”, realizada sobre el proceso de descomposición orgánico, tala y carbonización de los grandes árboles.

Mediodía en la columna Coburg.²⁷

²⁷ Fuente de Internet. <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ef/Coburg-Hofgarten-Column.jpg>. Consultado el 26 de marzo de 2011

A través de la obra de este escultor podemos ver claramente la comunicación que existe entre el ser humano y la naturaleza por medio de un arte que cuyo lenguaje integra los procesos vivos, este tipo de trabajo exige una cierta manipulación de la naturaleza, pero también de la interacción con ella; Nash sin duda, ha tenido que emprender largas caminatas para elaborar sus obras en un paraje natural, a este respecto, es interesante analizar el esfuerzo físico que a diferencia de otros artistas, realiza el escultor para crear una pieza.

“Cragh and cave”. Madera de abedul.²⁸

²⁸ Fuente de Internet. <http://www.flickr.com/photos/yssculpture/4678974872/in/photostream/>. Consultado el 20 de abril de 2010



La presencia humana interviene en el paisaje, pero a la vez el hombre vuelve al entorno natural; al respecto comenta Nash en una entrevista:

“Se molesta mucho la gente. En la década de 1970, el movimiento ecologista estaba empezando, y me di cuenta de la sensibilidad de los habitantes urbanos con respecto al medio ambiente, tienden a opinar que la naturaleza se encuentra mejor sin el ser humano, que es visto como un parásito. El mensaje es: “¡No tocar!” Si usted vive en una zona rural agrícola, verá a gente tocando el suelo todo el tiempo, es parte de su sustento. En mi contacto con la naturaleza hay un diálogo. Parte de la cuestión está en que la naturaleza realmente está muy bien cuando un ser humano está al cuidado de ella y vive con ella.”²⁹

Nash dice también que en su escultura no hay chamanismo, ni creencias espirituales de ningún tipo, pero que sin

²⁹ *Arte Vida Real: Una conversación con David Nash por Juan Grande* Fuente de Internet <http://www.sculpture.org/documents/scmag01/dec01/nash/nash.shtml> Consultado el 12 de abril de 2010

embargo es innegable la vida que existe en la madera y que dialoga tanto con el artista como con el espectador, la escultura para Nash crea un lenguaje que nos conecta a la calidad del espíritu humano: "Esto no se hace por ritual, se hace simplemente sentido común".³⁰

La técnica de quemar la madera en el trabajo escultórico, nos enlaza al proceso primordial de la regeneración que sin duda se vincula también a la experiencia humana, el árbol mismo simboliza el ascenso y el descenso, el ciclo de la vida. La tierra soporta al árbol y a las esculturas de Nash que cambian a la par que el entorno natural en que habitan.

³⁰ Arte Vida Real: Una conversación con David Nash por Juan Grande
Fuente de Internet <http://www.sculpture.org/documents/scmag01/dec01/nash/nash.shtml> Consultado el 12 de abril de 2010.

"Este escultor ha evolucionado de la intervención directa en el terreno al trabajo de la pieza como "escultura biológica", concebida y realizada sobre el proceso de floración, descomposición, tala, erosión y carbonización de grandes árboles como robles, tejos o secuoyas. Investiga la morfología del árbol, las características naturales de su madera, así como las mutaciones producidas en ella por la mano del hombre. Las esculturas de madera de Nash están realizadas manteniendo la armonía entre el material, los elementos y el lugar de donde proceden y donde se ubican. Estos son los puntos básicos que definen y determinan la extensa producción

de Nash, presente en museos de Estados Unidos, Europa y Asia.”³¹

Nash interviene las formas del paisaje, toma parte de su transformación, colabora con la naturaleza. La suya es una obra viva en dos sentidos, pues trabaja con materia orgánica viva, los árboles, y porque sus creaciones no se plantean como acabadas, sino que evolucionan y se desarrollan como fruto de su acción sobre la naturaleza.

La mayoría de sus acciones son registradas fotográficamente y de esta manera circulan por museos y galerías. Si bien tiene obras de carácter efímero, controla otras a través de los años bajo contratos que pueden abarcar hasta treinta años.

³¹ Fuente de Internet: <http://www.cdan.es/cdan-P6a.asp?idNodo=1773>. Consultado el 12 de abril de 2010.

Jorge Du Bon

Escultor mexicano 1938-2004 que nació en el Distrito Federal. Estudió Arquitectura en la Universidad Nacional Autónoma de México y posteriormente en el Instituto de Urbanismo en París, Francia; hizo también un posgrado de arquitectura en la Universidad de Harvard.

Ha expuesto su obra en numerosas exposiciones tanto individuales como colectivas en lugares como la Escuela de Artes Visuales de Nueva York, E.U., el Museo Rijks Kroller-Müller, de Holanda; el Museo de Arte Moderno de Toluca, el Museo de Monterrey y actualmente su obra reside en las colecciones del Museo de Arte Moderno de la ciudad de México y del de Nueva York; así como en el Museo de Arte Contemporáneo y

el Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca y en la Fundación Guggenheim.

Su trabajo ha sido reconocido en diversas ocasiones, como en 1960 cuando obtuvo el primer premio del Concurso Internacional de Arquitectura, organizado por el Centro Cultural de Sinaloa; dos años más tarde obtuvo mención honorífica en la bienal de París, Francia; en 1964 se le otorgó el segundo premio de la Bienal de México y en 1971 obtendría el primer premio en el mismo certamen. Fue distinguido también, en tres ocasiones (1965, 1969 y 1979) con la beca Guggenheim y el Gran Premio de Escultura de Middelheim.³²

Su obra ha tenido poca difusión en México, sin embargo, su talento ha sido reconocido internacionalmente. Sus

esculturas monumentales se pueden apreciar en ciudades como Bruselas; Los Ángeles; Madrid; París; Seúl y en el principado de Andorra, donde incluso se imprimieron sellos postales para conmemorar sus esculturas de madera en el Valle de Valira.

Sin título (4),
Jorge du Bon³³



³² Fuente de Internet: http://museofedericosilva.com.mx/home/expos.asp?cve_expo=24. Consultado el 23 de marzo de 2010

³³ Fuente de Internet: http://museofedericosilva.com.mx/home/expos.asp?cve_expo=24. Consultado el 23 de marzo de 2010

La experiencia cosmopolita de du Bon se manifestó en el hecho de que, a diferencia de otros artistas mexicanos, no tomó partido por el nacionalismo, de hecho consideraba que los países estaban separados por fronteras falsas. Estuvo alejado de México durante varias décadas, pero regresó a principios de los años 90, invitado por Matías Goeritz y participó con ejemplos de su obra en la Ruta de la Amistad y en la Unidad Plateros de la ciudad de México.

También su gran amigo, el pintor Francisco Toledo, lo invitaba frecuentemente a Oaxaca, en cuya capital realizó una de sus series magistrales, consistente en enormes troncos de árbol a los que extraía el corazón de madera. Al igual que a Marian Zidaru, a du Bon se le considera una especie de místico de la escultura por su insistencia en que fuera

el propio corazón de la madera, el que se expresara por sí solo y por la seriedad con que abordaba su trabajo: "Yo no creo en la creación exclusivamente emocional. El arte debe ser riguroso. El artista solo puede encontrar su libertad en la disciplina."³⁴

Su trabajo enlaza a la naturaleza y al arte de manera indisoluble, por medio de una técnica notable, siempre mostró



que para él cada obra representaba una nueva aventura a partir de la perforación de la materia.

"Rigor orgánico",
Jorge du Bon³⁵

³⁴ Fuente de Internet: <http://www.museosdemexico.org/museos/index.php?idMuseo=51&idMenu=8&Tipo=7&idExposicion=624&TipoMenu=2&Historico=1> Consultado el 4 enero de 2010

³⁵ Fuente de Internet, http://museofedericosilva.com.mx/home/expos.asp?cve_expo=24. Consultado el 23 de marzo de 2010

Jorge du Bon niega una escultura ajena a la materia prima que la constituye; para él, el corazón de la materia rige naturalmente el proceso creador y su manera de trabajar la madera, a modo de disección, es una de las características más impresionantes de este artista; del tronco que iba a trabajar no quitaba nada, hacía cortes y conservaba las articulaciones claves, con lo que logró un desplazamiento de las partes para revelar la estructura interna de cada pieza.

Como lo comentara el crítico de arte Jorge Reynoso: "con Du Bon la materia no se crea ni se destruye, sólo se transforma, como el principio de la física. Creo que esto se convierte en una metáfora del trabajo de Jorge: la voluntad de extraer el corazón del material y dejar que hablara por sí solo. Y en esto se

fue radicalizando hasta que al final lo que pretendía era dejar intocada la materia prima. Si usaba una placa de acero quería simplemente colocarla en un punto de apoyo y dejar que tomara la forma que le viniera en gana. Fue una especie de místico del respeto por la esencia de la materia prima."³⁶

Este artista desafortunadamente era escasamente conocido en México y sin embargo diseminó su obra de carácter monumental por el mundo. Mexicano de origen y francés por residencia nunca se interesó en la cuestión de la identidad y los nacionalismos. Mantuvo un aire de innovación en todo momento y

³⁶ Palabras tomadas del video realizado en mayo de 1994 por Elías Levin Rojo con motivo de la exposición "Jorge du Bon. Esculturas recientes" preparada por el Museo Carrillo Gil. Fuente de Internet: <http://www.jornada.unam.mx/2004/10/24/sem-angelica.html> Consultado el 23 de marzo de 2010

la voluntad de hacer un arte ajeno a la retórica oficialista. Sostenía que:

“Una casa normal es una habitación muy pobre para el espíritu. Uno puede alojar su cuerpo en una casa pero ¿el espíritu dónde? Las esculturas son estuches para el espíritu.”³⁷

José Luis Morales Jurado

Originario del Distrito Federal. Productor Artesanal en Ebanistería por la Escuela Nacional de Artesanías. Pasante de la Maestría en Artes Visuales Postgrado en Artes Visuales, Escuela de Artes Plásticas. Interesado en el trabajo en madera de David Nash y de Mariane Zidar; así como en el del mexicano Jorge

Du Bon. Inicialmente busqué acercarme a este material como carpintero, ebanista y posteriormente como escultor. La madera es idónea para realizar una obra por ser cálida, pertenecer a un organismo vivo y por que está en constante cambio ganando y perdiendo humedad. En cuanto a las técnicas que utilizo, estas son muy variadas, van desde ensamblados, esgrafiados, torneados, talla directa, incrustado, incrustación de objetos y hasta quemado.

Considero que la obra puede ser “leída”, “interpretada”, mediante un recurso semiótico como el triángulo de Pierce; ya que está conformada no sólo con madera, sino con una carga anecdótico-emocional que la convierte en un símbolo común para otros “lectores” que pueden ver reflejada en ella sus propias experiencias.

³⁷ Fuente de Internet: <http://www.jornada.unam.mx/2004/10/24/sem-angelica.html> Consultado el 28 de marzo de 2010



La madera es un material digno que ha recobrado un papel de protagonista en el mundo de la escultura, poseedora del espíritu propio de los seres vivos, es capaz de dialogar tanto con el artista como con el espectador. El triángulo semiótico de Peirce ha servido para explicar esta relación a los alumnos y para ayudarlos a que mediante este recurso didáctico, den forma a una plataforma conceptual que les permita explorar la relación que existe entre aquello que quieren decir con su producción artística y los recursos emocionales y técnicos que deben encontrar para decirlo.

En el cuarto capítulo de esta tesis se explicará más a detalle en qué consiste la producción escultórica que se analiza y el modelo utilizado para leerla.

Las piezas aquí analizadas no son figurativas, aluden a la figura humana, principalmente al corazón y al cerebro, están esgrafiadas con el fin de referirse a estos órganos que están relacionados con el amor que sin duda interfiere, transforma, motiva. Yo creo que todos los artistas aparte de hablar de su patología, hablan del amor como elemento creador.



Ante la frialdad de la razón, surge la necesidad de que las obras estén planteadas por la ética, la sinceridad, la honradez, la honestidad, la autenticidad; están permeadas de eso; sin embargo el trabajo evolucionó a partir del conocimiento del modelo de Charles Sanders Peirce, en el que se habla del representamen, el objeto y el interpretante; entonces descubrí una empatía con lo que yo hacía, dicho modelo semiótico es bueno para analizar, para leer una obra, pero no para realizarla, pues esto último está ligado a la emoción, a las vivencias, a la experiencia humana.

A continuación analizaremos a detalle el modelo Peirceano.



La relación semiótica de Charles S. Peirce con la creación artística



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Capítulo 3





3.1 El encuentro del triangulo semiótico con la creación artística tridimensional



Charles Sanders Peirce nació en Cambridge (Massachusetts, USA) en 1839. Fue un filósofo y físico norteamericano. Pertenecía a una de las familias más destacadas del entorno intelectual, social y político de Boston; hijo de Sarah y Benjamin Peirce, profesor de astronomía y matemáticas en la Universidad de Harvard. Aunque Charles se graduó en química en dicha universidad, nunca logró tener una posición académica permanente a causa de su difícil personalidad, tal vez maniaco-depresiva.

Charles S. Peirce ³⁸

³⁸ Fuente de Internet: <http://askbluey.com/Image?q=Charles+Sanders+Peirce+Bibliography> Consultado el 24 de abril de 2010.

Desarrolló su carrera profesional como científico en la *United States Coast Survey* (1859-1891), trabajando especialmente en astronomía, en geodesia y en medidas pendulares. Tras retirarse en 1887, se estableció con su segunda mujer, Juliette Froissy, en Milford, donde murió de cáncer después de 26 años de escritura intensa y prolífica. No tuvo hijos.³⁹

Su obra se diferencia de la de Saussure⁴⁰ porque no se ocupa tanto del funcionamiento de la lengua, sino de aspectos más generales, del modo en que el hombre conoce la realidad. Sintió siempre un profundo interés por la filosofía y por la lógica, a las que se introdujo principalmente a través de la obra kantiana.

³⁹ Véase Deledalle, Gerard. *Leer a Peirce Hoy*. Col. El Mamífero Parlante. Ed Gedisa, España 1996. pp. 17-19.

⁴⁰ Lingüista suizo nacido en 1857, maestro de C. Bally y A. Séchehay quienes publicaron su *Curso de lingüística general* en 1916, una síntesis de sus tres últimos años como profesor extraída a partir de los apuntes de clase. A pesar de que la repercusión de dicha obra no fue inmediata, sí resultó decisiva para el desarrollo de la lingüística en el siglo XX. Fuente de Internet: <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/saussure.htm>, consultado en enero de 2011.

Peirce dice que un signo es una representación mental, a través de la cual alguien puede conocer los objetos de la realidad, y que consta de tres componentes:

El objeto, que es la “porción” de la realidad a la que se puede acceder a través del signo.

El representante o signo, que consiste en la representación de algo, no es el objeto en su totalidad; sino uno o varios aspectos de dicho objeto.

El interpretante que es el signo que el representante produce en la mente de la persona: por ejemplo, al escuchar la palabra “pájaro” todos comprendemos de qué se está hablando, pero la variedad de pájaros que puedan representarse en cada persona habrá de ser diferente en cada caso; por lo tanto, el interpretante ha de relacionarse con los conocimientos y saberes comunes de una cultura determinada.

Tanto el representante (representamen), como el interpretante, son entidades mentales, intangibles. Se trata de

operaciones simbólicas que realizamos con el objeto de comprender el mundo que nos rodea.

Peirce sostiene además que el conocimiento es inferencial, lo que significa que un signo remite a otro signo y este a otro y así sucesivamente. Por ejemplo, si vemos la calle húmeda, inferimos que ha llovido. No niega la existencia del mundo, sino que rechaza la posibilidad de conocerlo independientemente de los signos.⁴¹

Ahora analicemos más a fondo la teoría peirceana de la significación o semiótica y la doctrina de las categorías y los conceptos o faneroscopía; teoría que a pesar de tener fama de ser demasiado compleja, puede resultar bastante comprensible si de entrada aceptamos que

⁴¹ *Op. cit.*

el ser humano concibe al mundo como lleno de signos.

Peirce fue un hombre complejo y nada convencional, rozó en ocasiones la extravagancia, por lo que no faltó quien lo tildara de loco; tuvo siempre dificultades para sujetarse a convenciones o ideas preestablecidas, pero su vida estuvo estrechamente ligada a la creatividad y a la ciencia. Su pensamiento abarcó los ámbitos más diversos, incluso en algunos campos se le ha considerado como "padre", como en el caso de la semiótica; asimismo se le considera fundador del pragmatismo.

Este pensador nos dice que el hombre actúa porque cree en la eficacia de su acción, en este caso "creencia" no significa "fe religiosa", sino un "hábito mental" que determina nuestras acciones, y el ra-

zonamiento dependerá entonces, como la acción, de dicho hábito mental.⁴²

El hombre primitivo, tenía sin duda conciencia de los signos cuyo significado estaba ligado a la subsistencia, señalaban peligros, lugares de caza y hasta decesos, pero conforme la sociedad se fue haciendo más compleja el signo siguió otros caminos tanto de expresión como de decodificación.

Uno de los primeros pensadores que abordó el asunto de los signos fue Aristóteles, pero la primer ampliación en este campo de estudio la debemos a Leibniz, quien llevó las funciones matemáticas a nuevos campos significantes. Posteriormente filósofos ilustrados como Locke y Condillac fundamentarían la semiótica en la gramática.⁴³

La semiótica apunta a la manera en la que la verdad se expresa y se da a conocer por medio de los signos, pero

⁴² Deledalle, Gerard. *Op. cit.* p.27.

⁴³ Fuente de Internet: <http://personal.telefonica.terra.es/web/mir/ferran/semiotica.htm>. Consultado el 4 de mayo de 2010.

a la vez se interesa en investigar los medios a través de los cuáles se emplean éstos.

“Comprende tres ramas: 1) el estudio de las condiciones necesarias que cuentan para que un signo sea tal (gramática semiótica); 2) el restablecimiento de los criterios para considerar que algo es verdadero por medio de inferencias de y a través de los signos (lógica crítica), y 3) la determinación de las condiciones para la comunicación y el desarrollo de los signos (retórica universal).”⁴⁴

“La búsqueda de Peirce combina una tendencia taxonómica propia de la época con el descubrimiento de la centralidad semiótica como ámbito científico desde el cual comprender la producción humana y la manera de ejercitar el pensamiento.”⁴⁵

Pese a que todos los grandes pensadores, aunque no lo hayan hecho explícitamente, se hayan interrogado acer-

⁴⁴ Deledalle, Gerard. *Op. cit.* p. 72

⁴⁵ Deledalle, Gerard. *Op. cit.* p. 73

ca del problema de la significación, generalmente se coincide en distinguir dos fuentes de la semiótica contemporánea: Ferdinand de Saussure (Suiza 1857-1913) y Charles Sanders Peirce. El primero relacionó la lingüística con los signos, identificando a las palabras como entidades mentales que representan aquello que nombran; mientras que Peirce planteó una doctrina acerca de las características del signo que sostiene los siguientes preceptos:

- Algo tiene alguna cualidad
- Algo está en relación con algo existente
- Algo debe ser comprendido o incluso traducido por algo⁴⁶

⁴⁶ *Ibid.*

Como quiera que sea, es indudable que el signo no es producto de la naturaleza, sino de la creatividad humana, por lo tanto el estudio de esta disciplina debe enfocarse a las formas en las que un objeto puede ser calificado como un signo.

Si consideramos que la creatividad es una característica central de la razón humana, que puede y debe ser desarrollada en cualquier persona, deduciremos entonces que el hombre es creativo por naturaleza, tiende a crear, a buscar diferentes maneras de "hacer". Peirce se admiró y se preguntó constantemente por esta capacidad que ha suscitado preguntas relacionadas con la manera en que llega el ser humano a producir una obra de arte, en cómo llega su inteligencia a descubrir algo que cambiará el curso de la historia, cómo puede conjugarse la novedad con lo que ya existe,

dónde radica la originalidad de la creación humana, dónde reside el valor de lo creado.

El término "creatividad" aparece como tal alrededor de 1950. El Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española define a esta voz como: capacidad de "creación", es decir de "hacer lo que antes no era".⁴⁷ Es cierto que las habilidades personales influyen en la capacidad de crear de las personas, al igual que otros factores como el ambiente, la educación o los conocimientos de que se dispone en cada época; sin embargo, no determinan su capacidad creativa.

"Peirce se sitúa cerca de esas características comúnmente aceptadas acerca de lo creativo cuando

señala que la capacidad de crear es la capacidad de introducir nueva inteligibilidad en el universo. Para Peirce todo cuanto existe es un signo, pues todo aparece como capaz de manifestar algo para un tercero, todo es capaz de ser interpretado como significativo. También el hombre y su pensamiento son signos. ¿En qué consiste la realidad de la mente? -se pregunta Peirce- El ser humano entendido como un signo está hecho para crecer, está -como todos los signos- radicalmente abierto, sujeto a una dimensión continua y temporal, siempre inacabado, necesitado continuamente de crecimiento en tanto que ha de buscar un fin."⁴⁸

⁴⁷ Fuente de Internet: <http://buscon.rae.es/draef/SrvltGUIBusUsual>. Consultado el 27 de abril de 2010.

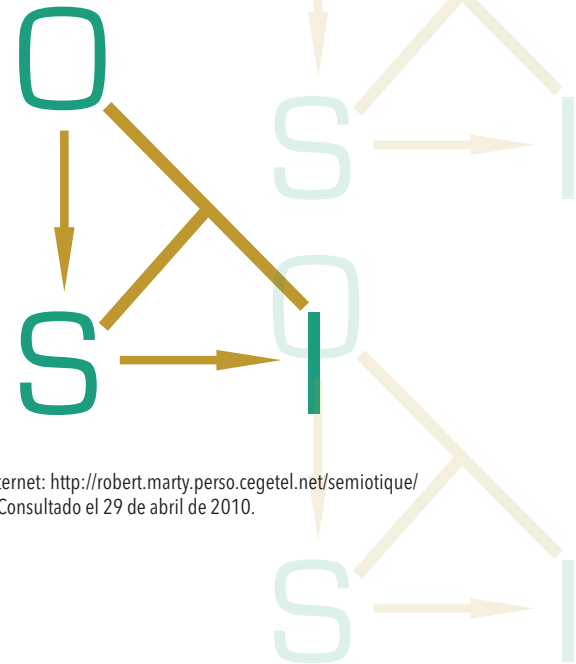
⁴⁸ Fuente de Internet. Sara S. Barrena, profesora de la Universidad de Navarra. <http://www.neuronilla.com/content/view/391/86/>. Consultado el 27 de abril de 2010.

Lo creativo es para Peirce lo nuevo, ideado a través de la “abducción” que no es sino un fogonazo, un acto de intuición que no debe confundirse con el conocimiento infalible; sino que se trata más bien de una hipótesis, generada por la lógica y escogida entre varias razones. El punto de partida del arte o de cualquier investigación consiste para Peirce la obtención de dicha hipótesis, que desde luego, deberá ser proseguida por otros procesos que la comprueben o la descarten.

Peirce nos dice que todo signo es triádico, es decir que necesita la cooperación de tres instancias que son: el signo S (lo que representa), el objeto O (lo que se representa) y el interpretante I que produce su relación. Esta cooperación se obtiene mediante el juego de dos determinaciones sucesivas del signo S por el

objeto O y del interpretante I por el signo S de manera que I está determinado por O a través de S. Dada su naturaleza triádica, este proceso de interpretación es infinito, de manera que el proceso es susceptible de repetirse innumerables veces.

Esto puede resumirse en el siguiente esquema⁴⁹:



⁴⁹ Fuente de Internet: <http://robert.marty.perso.cegetel.net/semiotique/preg38.htm>. Consultado el 29 de abril de 2010.

Esta relación triádica consta además de tres categorías a las que Peirce denomina: primeridad, segundidad y terceridad. Estas categorías yacen detrás de todo pensamiento humano, y de hecho, detrás de todos los procesos del universo, tanto inorgánicos como orgánicos.⁵⁰

Primeridad: se refiere a la "cualidad" del signo al modo de significación de lo que es tal como es, sin referencia a otra cosa.

Segundidad: es el "efecto", al modo de significación de lo que es tal como es, con respecto a algo más, pero sin referencia a un tercer elemento.

Terceridad: representa al "producto". El modo de significación de lo que es.⁵¹

⁵⁰ Peirce, Charles, S. *El hombre, un signo*. Barcelona, Editorial Crítica, 1988. Título original: *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Cambridge, Harvard University Press, 1965. PEIRCE, Charles. Parágrafo CP 8.328, 1904

⁵¹ *Ibidem.*

“La Primeridad de por sí no es una cualidad concreta (como, por ejemplo, la sensación del color y la forma de una manzana que quizás estuviéramos percibiendo en este momento). No es más que una mera posibilidad, sin partes definibles, sin antecedentes ni consecuencias. Es simplemente lo que es, sin que alguien sea plenamente consciente de la cualidad que es. Peirce se refiere a la Primeridad como pura libertad, espontaneidad, originalidad, la posibilidad de que acontezca algo nuevo. Es, por ejemplo, cuando en el instante en que alcanzo a percibir un libro azul sobre la mesa, lo que veo, aún (todavía) sin consciencia de lo que veo, es sencillamente una mancha de cierto color antes de que la haya clasificado como una forma rectangular de color azul, y sin que la haya denominado ‘libro’. Es nada más una cualidad, sin conexión con todo lo demás que hay a su alrededor. Es sólo una posibilidad que, en algún momento futuro, quizás pueda formar parte de una clasificación determinada de manera que entre en interrelación semiótica con otros signos posibles”.

Para Peirce es en la significación donde se sienta la base del conocimiento, esto coincide con la teoría judeo-cristiana del mundo creado y controlado por un dios con tres manifestaciones. Estas reflexiones no son casuales, pues Peirce fue un lector cuidadoso de la explicación bíblica del origen del universo.

Podemos decir que en la vida cotidiana las tres categorías de los signos podrían ser traducidas de la siguiente manera:

-sentimientos

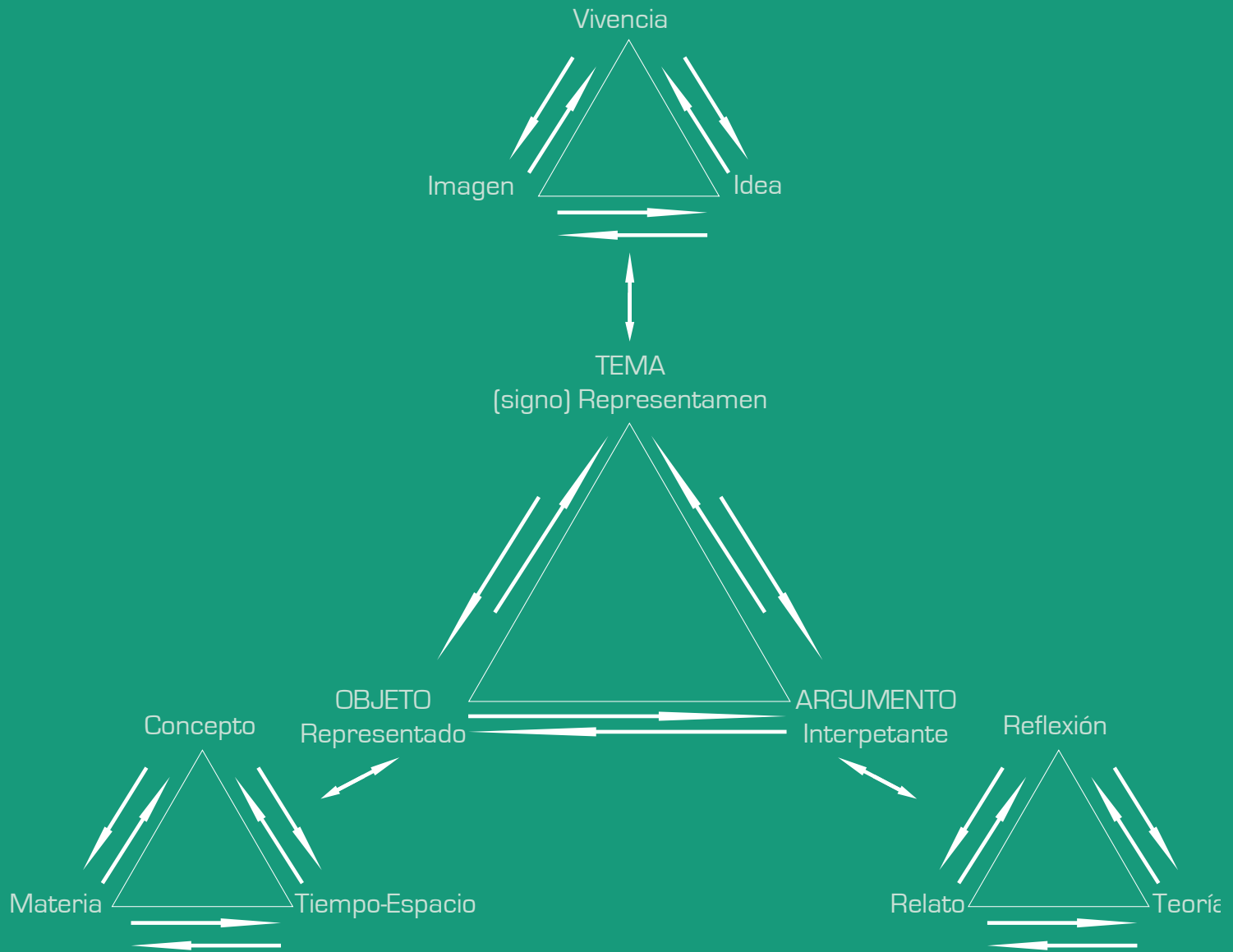
-reacciones-sensaciones

-pensamientos

Relaciones que se presentarán siempre en triadas, ya que como señalamos anteriormente, la razón es una facultad humana que tiene que ver con la capacidad de adquirir hábitos, de permitir las generalizaciones, y de reconocer las continuidades.

En la escultura, como en cualquier otro arte, la relación triádica adquiere una particular dimensión cuando es utilizada para "leer" una obra escultórica, ya que ésta es producto no sólo de una búsqueda estética, sino de las vivencias y reflexiones del artista, que se conjuntaron en una voluntad de forma y en la elección de un material que sirviera como medio para conseguir tal objetivo.

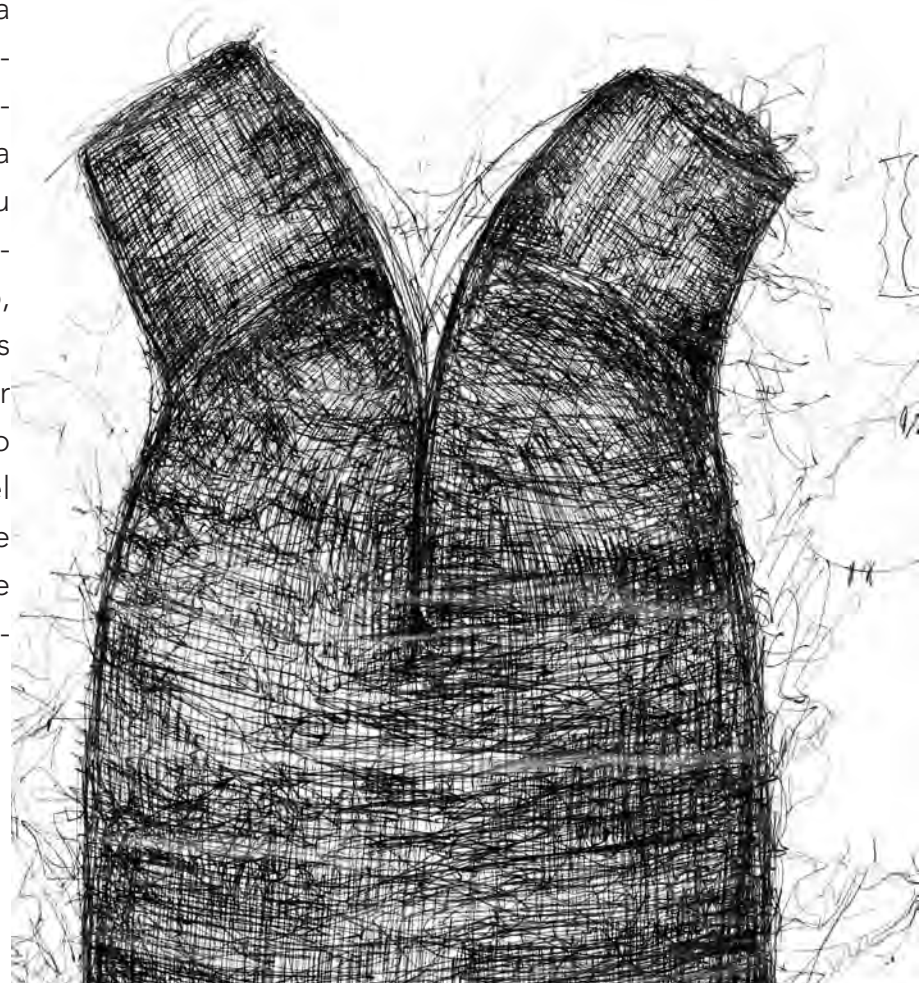
Cada material tiene sus propias características, pero en especial la madera, su organicidad, constituye una propiedad ideal para significar las distintas experiencias humanas, tanto emocionales como racionales, que el artista desea transmitir. Es por ello que es posible hacer una lectura triádica de una obra de arte, capaz de multiplicarse en infinitos triángulos semióticos, como se muestra en el siguiente esquema:



En estas figuras podemos apreciar la manera en que la relación semiótica triádica puede organizarse para leer una creación artística, en este caso, escultórica.

El primer triángulo habla de una vivencia del artista que le genera una idea, y a su vez, esta idea se verá plasmada en una imagen; esta triada puede repetirse nuevamente para representar ahora la relación que existe entre un tema que el creador desea abordar en su obra, dicho tema dará lugar a un argumento que será reflejado en un objeto, por ejemplo, en una escultura. Entre los dos triángulos descritos puede existir además un vínculo, es decir que uno no es excluyente del otro, sino que por el contrario, la relación triádica se puede reproducir de manera infinita, siempre produciendo como resultado una se-

miosis; así que lo mismo ocurre con los otros dos triángulos que relacionan un concepto, el tiempo-espacio y la materia o una reflexión con la consecuencia de una teoría y finalmente la generación de un relato. Ahora analicemos más a detalle los distintos elementos que integran al triángulo peirceano.



3.2 El representamen o signo y la obra artística tridimensional

La interrelación entre el representamen, el objeto y el interpretante es pues, contundente, ya que a partir de estos tres elementos se pone en marcha el proceso de la significación. El representamen determina a su interpretante. Todo signo es representamen, pero no todo representamen es un signo. Peirce explica:

“Un signo es un representamen que tiene un interpretante mental. Es posible que haya representámenes que no sean signos. Así, si una flor de girasol, al girar hacia el sol exactamente de la misma manera, y de hacerlo con la misma capacidad reproductora. La flor de girasol sería un representamen del sol. Pero el pensamiento es el principal modo de representación, cuando no el único.”⁵²

⁵² Deledalle, Gerard. *Leer a Peirce Hoy*. Col, El Mamífero Parlante. Ed Gedisa, España 1996. p. 78

El signo encierra tanto lo sensible como lo inteligible, es por ello que el lenguaje es una de las mejores muestras de cómo funciona el representamen, una palabra conecta a todos los usuarios de una lengua en una misma imagen, emoción o vivencia. Esta experiencia resulta de gran utilidad en la docencia en arte, pues cuando se invita a un alumno a hacer una lectura de la pieza artística que ha creado, él mismo descubrirá que dicho objeto no es sólo materia o forma, sino que se trata de un signo; es decir de algo que representa una vivencia, por medio de un objeto, que es la pieza artística, y que será a la vez decodificada por un interpretante, el espectador, quien experimenta una nueva vivencia a partir de la observación del signo que el artista ha creado.

Esto resulta particularmente interesante en la escultura, pues dada su condición

tridimensional, el signo se multiplica para ampliar su lectura, y como ya se ha mencionado; la madera es un material que debido a su naturaleza orgánica permite significar con gran fluidez las vivencias humanas mediante distintas técnicas de intervención.

Cada quien dará una diferente significación al signo, según sus propias experiencias de vida. El representamen es percibido tanto por los sentidos, como por la mente.

“La percepción que una abeja tiene de una flor diferirá de la del hombre debido a la diferencia en la amplitud de la capacidad perceptiva, pero la coerción que brinda el *objeto dinámico* para cada uno, será la misma. La diferencia en la amplitud de la luz emanada por la

flor determinará el contraste visto en el *objeto inmediato* del signo por parte de la abeja y del hombre. En un caso se tratará de un signo para succionar y en otro caso se tratará de algo que evoca la belleza. El perfume o el color de otras flores.”⁵³

En conclusión, un signo o *representamen* debe cumplir algunas condiciones para que pueda ser considerado como tal. En sus términos más generales, un signo debe representar algo en algún aspecto, para algún intérprete, para que pueda ser tomado como signo. Esta es la condición triádica.

⁵³ Véase Deledalle, Gerard. *Op. cit.*, p. 79

3.3 El objeto y la obra artística tridimensional

Podemos decir que el objeto es el producto terminado de la semiosis, pues el representamen requiere del objeto para ser leído por el interpretante. En el proceso semiótico, el objeto sufre una especie de desdoblamiento, ya que encierra al significante y al significado.

“El signo no es la copia de su objeto sino que representa al objeto como un embajador representa a su país en una nación extranjera. Por lo tanto el objeto “determina” al signo en cierto sentido, pero sin poner su marca en él.”⁵⁴

Aunque el interpretante no es consciente de este proceso perceptual, el artista o el estudiante de escultura, una vez que ha aprendido a leer su propia obra y la de otros artistas mediante el triángulo peirceano, puede de antemano tener la intención de manipular el objeto u obra escultórica para significar alguna experiencia personal; sin embargo, nunca podrá controlar toda la capacidad simbólica de su objeto que sin duda mostrará para distintos interpretantes innumerables facetas.

Un signo puede a su vez tener varios objetos, por ejemplo en una serie de obras escultóricas que pueden ser leídas de manera individual, pero que al decodificarlas, en su conjunto darán lugar a un nuevo representamen. El objeto puede entonces estar constituido por una colección o por una totalidad de partes. Es

⁵⁴ Véase Deledalle, Gerard. *Op. cit.* p. 94.

importante observar que en todos los casos el objeto tiene una cualidad conocida, es decir que muy probablemente distintos interpretantes darán un mismo significado al objeto, pues reconocen en él alguna característica que los lleva a elaborar disquisiciones similares.

Peirce distingue dos clases de objetos, inmediato y dinámico:

“Objeto inmediato que se presenta tal como el signo lo representa, y cuyo ser depende de su representación en el signo. Está “dentro” del signo, y es el aspecto del signo lo que lo hace apropiado para representar al objeto dinámico.

Objeto dinámico que es la realidad en sí misma, la cual logra por diversos medios determinar al signo para que represente.”⁵⁵

A partir de esta clasificación, podríamos decir que el objeto tiene un potencial indeterminado pero capaz de determi-

⁵⁵ *Ibid.*, p. 79

nación en todo momento. Surge así el principio de "Primeridad" que para el autor equivale a una especie de llamada o destello. Posteriormente surge la "segundidad" que consiste en una reacción y la "terceridad" que corresponde a la elucubración del interpretante, gracias a que es capaz de adquirir hábitos, de permitir las generalizaciones.

Estas tres categorías ontológicas que Peirce dice haber fundamentado en las ideas de Kant, podemos decir que corresponden a los sentimientos (primeridad), reacciones-sensaciones (segundidad) y pensamientos (terceridad). Esta relación se manifiesta nuevamente a manera de una triada como en el caso del signo.⁵⁶

⁵⁶ *Ibid.* p. 53

En la teoría de Peirce, los fenómenos mentales evolucionan según la tendencia universal de todas las cosas hacia la generalización; las ideas son generalizaciones de sentimientos. Volviendo a la obra escultórica, es de fundamental importancia que el escultor tenga en cuenta estas generalizaciones al elaborar su pieza, pues sin duda interferirán en la manera como su objeto será leído por el interpretante.

Como vimos anteriormente, la función del signo es representar y para ello se apoya en el objeto; aunque sin lugar a dudas un mismo signo puede tener varios objetos, es decir que por ejemplo, en una pieza escultórica podemos leer tanto su forma, como el material en que dicha forma fue trabajada o incluso la dimensión de la pieza; todos estos aspectos constituirán al objeto. Quizá in-

cluso podríamos decir que el signo guarda un precepto o una explicación susceptible de manifestarse a través del objeto.

Otro aspecto interesante que podemos analizar con respecto al objeto en una obra artística, se relaciona con el título de ésta, que sin duda predispondrá al interpretante a buscar en la pieza pistas que se relacionen con el mismo. Es así que en una obra escultórica el objeto podrá consistir en una frase, en una palabra, en el material, en la forma o incluso en la propia idea del artista. El objeto puede consistir en una totalidad o en una colección de partes.

El objeto es pues lo existente y tiene características propias, independientes al representamen y al interpretante.



4.4 El interpretante

Peirce define al interpretante como "el propio significado de un signo (...) no necesita tener un modo de ser mental". No se trata entonces de un signo propiamente dicho, sino de un "cuasisigno".⁵⁷

Mientras que el objeto es lo existente, el interpretante es la ley, es el resultado de un análisis.

En el caso de la escultura, como en el de otras artes, el interpretante puede estar representado por dos personajes fundamentales: el espectador y el propio creador.

Se plantea entonces esa interrogante que ha persistido desde siempre en el camino del arte: ¿hay una realidad o toda interpretación de una obra artística está sujeta a las elucidaciones del interpretante?, tomando en cuenta que dichas disquisiciones necesariamente se relacionan con las vivencias propias de cada individuo y que darán un sentido

⁵⁷ *Ibidem*

diferente a su visión de una pieza escultórica, a la decodificación del signo.

“La realidad de los signos reposaría sobre la determinación que el objeto realiza sobre el signo. En otras palabras, si el reenvío referencial va del signo al objeto, el enlace causal que lo determina va en sentido inverso, del objeto al signo.

Nos encontramos con que es preciso afirmar que hay una Realidad cuyo ser no depende de nuestras representaciones, y que la noción misma de realidad es inseparable de su producción en el interior de la semiosis. A esto llama Peirce Objeto Dinámico.”⁵⁸

En el trabajo docente con estudiantes de escultura, el triángulo semiótico resulta particularmente útil para que los alumnos reflexionen tanto en su propio proceso creativo como en las relaciones semióticas que llevaron a otros artistas a crear sus obras. El papel del interpretante resulta

⁵⁸ Fuente de Internet: <http://www.unav.es/gep/JornadaArgentinaBravari.html>. Consultado el 8 de abril de 2010.

fundamental al ser asumido por el novel escultor que se verá frente a la encrucijada de “leer” lo que está implícito en las obras, de ir más allá de las formas.

Sabemos que el arte tiene una dimensión social que perfila alcances históricos, es decir que la humanidad genera a la par de su devenir en la historia, un patrimonio artístico que atestigua la manera de sentir, pensar y proceder humano y del cual sin duda el estudiante de escultura debe tener conciencia.

Ya con este marco conceptual, la siguiente fase de la investigación permite conocer las nociones semióticas aplicadas a mi trabajo escultórico.

3.5 La semiótica de Charles S. Peirce en el ámbito pedagógico

Desde el ámbito pedagógico, en la enseñanza de las artes visuales la incorporación de los diferentes procesos discursivos resulta esencial, pues contribuyen a la articulación formal y conceptual de proyectos de trabajo durante el desarrollo académico. El impulso a las transdisciplinas en el país se generó a finales de los años noventa del siglo pasado, bajo una de sus premisas: “La transdisciplinariedad no persigue el dominio de varias disciplinas, sino la apertura”.⁵⁹

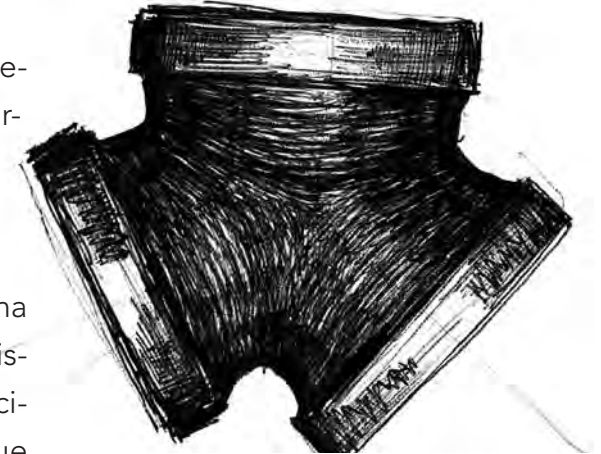
Siguiendo esta perspectiva de apertura, la utilización del discurso semiótico en el conjunto escultórico realizado para esta investigación, obedece en buena medida a un fin didáctico, con el propósito de proveer a tal discurso de herramientas que le sean consustanciales, tanto en el terreno

⁵⁹ Lima de Ferreitas, Basarab Nicolescu y Edgar Morin formaron parte del comité de redacción de la *Charte de la transdisciplinarité / Carta de transdisciplinariedad*, adoptada en el Primer Congreso Mundial de Transdisciplinariedad, Convento da Arrabida, Portugal, 2-6 noviembre 1994, artículo 3º, p. 2.; Edgar Morin codirigió el Centro de Estudios Transdisciplinarios de la Escuela de Altos Estudios Sociales, de París, en 1973, cuando concibe *El método*, considerada su obra más importante, mientras que Nicolescu es autor del *Manifiesto of Transdisciplinarity*

académico como en el ejercicio del campo creativo. Cabe señalar como ejemplo reciente la promoción realizada por el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), que con el título: "Aprendiendo a leer el arte" ha sido utilizada para la difusión de la obra de Gil J. Wolman (París, 1929 – 1995), en la exposición "Soy inmortal y estoy vivo", exhibida en el recinto barcelonés, con una duración de siete meses (4 de junio de 2010 – 9 de enero de 2011).⁶⁰

En este contexto, ya E. H. Gombrich apuntaba: "Si queremos comprender la historia del arte haremos bien en recordar, siquiera por un momento, que las artes y las letras constituyen, verdaderamente, una misma familia".⁶¹

La triada concebida por Charles S. Peirce representa una opción para el ejercicio de interpretación y lectura, en vistas de que: "La semiótica constituye hoy un ámbito disciplinar amplio y heterogéneo debido en gran medida a que



⁶⁰ Fuente de Internet: Promoción electrónica enviada por la Revista *Exit*, www.exitmail.net, *Gil J Wolman. Soy inmortal y estoy vivo*, Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2010, Textos de Frédéric Acquaviva, Kaira M. Cabañas y Gil J Wolman. Ediciones en catalán/castellano y en inglés. Consultado en junio de 2010

⁶¹ E. H. Gombrich, *La historia del arte*, Editorial Debate, Madrid, España, 2002, p. 53

su objeto, los procesos de significación o de semiosis, exigen prácticas teórica y metodológicas de carácter interpretativo que favorecen una gran diversidad de perspectivas y acercamientos".⁶²

La semiótica ha sido empleada en el análisis de la creación estética, especialmente por investigadores europeos, desde las décadas de los años setenta y ochenta del siglo XX; en este campo resalta el trabajo de Simón Marchán Fiz con su estudio *Del arte objetual al arte de concepto* (1960-1974), así como los ensayos publicados por el Grupo de Estudios Peirceanos, organización en la que participan académicos de las universidades de Oviedo, Navarra, Complutense, de España y de otras latitudes en América Latina; dentro de los que debe mencionarse a Sara Barrena y Wenceslao Castañares.

Aquí en México, se cuenta con las investigaciones de Raymundo Mier, profesor e investigador de la Universidad

⁶² Fuente de Internet: Wenceslao Castañares Burcio, *Semiótica*, p. 1
<http://www.ucm.es/info/per3/profesores/wcastanares/SEMIOTICAS3.pdf>, Consultado en junio de 2010

Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, donde ha impartido el módulo "Discurso, código, signo y significado"; mientras que, en la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH) ha sido profesor de la materia "Semiótica y Simbolismo"; además, están las investigaciones realizadas por especialistas de la Universidad Iberoamericana, publicadas en la revista electrónica Razón y palabra, foro abierto a especialistas iberoamericanos en semiótica.

Por otro lado sobresalen las aportaciones que en este rubro han realizado personalidades como Umberto Eco y Gaetano Berruto (Italia), Roland Barthes (Francia), A. J. Greimas (Lituania/Francia), y Eliseo Verón (Argentina).

El estudio semiótico de Peirce aplicado a la investigación, propone uno de



los caminos menos ensayados en México para llegar a la decodificación/interpretación/lectura de la obra escultórica aquí estudiada, a partir de un análisis novedoso, cuya utilidad representa uno de los propósitos centrales de la investigación, como medio para una exploración exhaustiva.

El especialista de la Universidad Complutense de Madrid (UCM), Wenceslao Castañares Burcio⁶³ aconseja la "colaboración" entre la semiótica peirceana y la semiología del lingüista ginebrino Ferdinand de Saussure:

⁶³ Doctor en Filosofía por la UCM, con la tesis *El signo: problemas semióticos y filosóficos*, autor de *La semiótica de C. S. Peirce y la tradición lógica*, presentado en el Seminario de Estudios Peirceanos, en 2000, así como de *La semiótica de Peirce*, ensayo publicado en la revista *Anthropos*, en 2006, coordinador del máster en Análisis sociocultural de la comunicación y el conocimiento, en la UCM, y miembro del Grupo de Estudios Peirceanos.

"Estamos ante tradiciones que parten de principios diferentes y no siempre compatibles. El examen de dichos principios permite y exige una elección entre teorías en función de criterios epistemológicos precisos (...) En cualquier caso, la colaboración entre ambas no sólo es posible y deseable, sino, sobre todo, necesaria."⁶⁴

En sentido estricto, no existen paralelismos entre la triada del modelo de Pierce: Signo/Representamen, Objeto e Interpretante, con el código que involucra a las tres dimensiones expresivas de la obra escultórica: Largo, Ancho y Profundidad. Estas últimas permiten representar una idea,

⁶⁴ Fuente de Internet: Wenceslao Castañares, *La semiótica de C. S. Peirce y la tradición lógica*, Universidad de Navarra, <http://www.unav.es/gep/Castanares.html>, 21 de octubre 2000, última actualización 9 de noviembre de 2009, p. 11, consulta realizada en abril de 2010

un sentimiento, una condición, y todas aquellas posibilidades de las que dispone la comunicación o un discurso; es decir, el signo no equivale al largo, el objeto al ancho, y la profundidad al interpretante.

En todo caso, la naturaleza de las correspondencias es aquí analizada. En principio, se parte de la idea en semiótica que define: "Una escultura es un signo, pero también puede constituir un icono; es decir, representa algo que es necesario interpretar".⁶⁵

Conviene plantear dicha precisión por motivos metodológicos, del análisis y reflexión. La exploración semiótica se articula, entre otros aspectos, cuando

el conjunto de piezas que son analizadas parten de un denominador común: la madera, que representa el soporte material en todos los casos; así como la necesidad expresiva, tanto de sentimientos como de emociones e ideas, que constituyeron su detonante; esto es, el deseo por conjugar la experiencia en la producción de piezas tridimensionales, con el propósito de entablar un diálogo que tenga la capacidad de reproducirse. Como ya se ha dicho, uno de los fundamentos que guían el discurso semiótico lo constituye la comunicación, y con el convencimiento de que el quehacer artístico representa uno de los medios que propician ese "instinto" de interacción, de comunicación, el conjunto escultórico de la investigación tiene como sustento la transmutación de vivencias personales en estas piezas.

⁶⁵ Asunción Herrera y Teresa Honrubia, *Dos "signos": Peirce y Morris*, Temas de Disseny, Universidad de Oviedo, España, 1991, p. 157

3.6 Algunas otras consideraciones

Para continuar con el estudio de la escultura como un signo, consideraremos ahora las piezas realizadas para este estudio entre 1991 y 2005, y comenzaremos diciendo que dicho conjunto escultórico no está unificado por tendencia alguna, como ocurre por ejemplo con la obra de Hans (Jean) Arp (Estrasburgo 1886 – Basilea 1966) cuyo “talante poético le permite mantener sus formas materiales –y sin embargo abstractas– a medio camino entre una alusión figurativa y su origen aleatorio”,⁶⁶ en el conjunto de esta investigación, cada una de las piezas alude a figuras identificables, pero construidas desde la imaginación, el desdoblamiento, la reiteración, lo emocional y, sobre todo, desde las posibilidades lúdicas de la madera, mediante la talla directa.

Dentro del conjunto escultórico puede advertirse el influjo de autores pertenecientes a diversas tendencias –Duchamp, Moore, Brancusi, Arp, Calder, Zidaru, Du Bon, Nash–, no

⁶⁶ Antoinette Le Normand-Romain, Anne Pingeot, Reinhold Hohl, et. al., *Historia de un arte. La escultura. La aventura de la escultura moderna en los siglos XIX y XX*, Op. cit., p. 146

obstante, su presencia ocurre más en términos formales que conceptuales, de ahí que resulte improcedente adjudicar al conjunto su pertenencia a un movimiento o tendencia en exclusiva.

Sin embargo, no se trata de una producción híbrida ni hipermoderna/posmoderna, cada una de las piezas cuenta con un sustrato conceptual y formal; tampoco se inscriben en el modelo de la mercadotecnia, que busca prevalecer en el país, aun con sus limitaciones.

Si bien existe un predominio manual, de la talla en madera, durante el proceso no se omitieron elementos ni herramientas que propiciaron el encuentro entre las motivaciones o detonantes de la escultura, tales como esgrafiados, ensamblajes, quema de la madera, e incluso la incorporación de objetos, sin que

estos conformen collages, en sentido estricto.

Durante el desarrollo de las piezas, el diálogo procesual con la madera juega un papel importante, lo que permite que la materia con todos sus atributos también proponga vías, opciones, alternativas, acaso mediante la relación dialéctica entre proceso y resultado; mientras que el primero corresponde al creador, el segundo apela al espectador en palabras del escritor argentino César Aira, para quien el desarrollo procesual tiende a: "descongelar el mundo, hacerlo fluir en una operación sin fin".⁶⁷

En la dinámica procesual se encuentra otro de los sentidos fundamentales que atañen a la semiótica y a las aportacio-

⁶⁷ César Aira, *Alejandra Pizarnik*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, Argentina, 2004, p. 10

nes de Peirce, junto a ésta resaltan dos de los hilos conductores del pensamiento peirceano: la lógica normativa y su definición de signo, con base en estas nociones se articula el objetivo de la investigación.

“La lógica es para Peirce la ciencia normativa del razonamiento. “Es la teoría del pensamiento deliberado. Decir que cualquier pensamiento es deliberado es implicar que es controlado con vistas a hacerlo conforme a algún propósito o ideal. Se reconoce visualmente que el pensamiento es una operación activa” (...) La lógica es la ciencia de las cosas cuyo fin es representar algo, es decir, de todo signo (...) la lógica como ciencia normativa se divide en tres partes, que se definen en relación a las categorías y

que son acordes a la idea de que no hay pensamiento sin signos y que la lógica en sentido general no es sino una semiótica.”⁶⁸

En este marco vale la pena recordar que tanto la ética como la estética representan ciencias normativas junto con la lógica.

Acorde con Umberto Eco (Alessandria, Italia, 1932) autor de estudios en semiótica sobre las relaciones de la creación artística y los medios de comunicación, entre los que se cuenta: *Semiótica y filosofía del lenguaje*, *Función y signo: la semiótica de la arquitectura*, *Signo y Los límites de la interpretación*, así como de la novela *El nombre de la rosa*, puede decirse que la teoría semiótica de Peirce

⁶⁸ Sara Barrena, *La lógica considerada como semiótica. El índice del pensamiento peirceano*, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 2007, pp. 16, 17

enfatisa la capacidad humana de la interpretación, cuando el filósofo estadounidense define que “no tenemos ningún poder de pensamiento sin signos”, y un signo o *representamen*: “es algo que está en lugar de otra cosa no como sustituto sino como representación de... algo (material o mental) en alguna medida o capacidad, y crea en la mente del intérprete un nuevo signo (más desarrollado) que llama *interpretante*”.⁶⁹ Para Eco:

“Peirce fue redescubierto principalmente en la segunda mitad del siglo (XX), y es su aspecto semiótico el que fascinó a los europeos (a propósito, ese aspecto fue el menos considerado entre los pocos felices que estudiaron a Peirce en Estados Unidos). Peirce fue estu-

diado porque el enfoque estructuralista semiótico había privilegiado el modelo lingüístico, y Peirce fue consciente de la enorme variedad de signos que nosotros producimos y usamos (...) lo que sucede en la Mente, sea lo que sea, aun una danza de pequeños gnomos, se sitúa para alguna otra cosa. Esto es la definición de signo, o del proceso semiótico, desde los tiempos antiguos. Por lo tanto, la Mente es un asunto semiótico.”⁷⁰

Así, la manera en que interactúan signo/representamen, objeto e interpretante puede equipararse a una relación procesual, en la medida en que cada signo

⁶⁹ Fuente de Internet: <http://www.monografias.com/trabajos37/semiotal/semiotal2.shtml>, consulta realizada en abril de 2010

⁷⁰ Fuente de Internet: Cho-Min Hong, David Lurie y Jiro Tanaka, entrevista con Umberto Eco, publicada originalmente en *The Harvard Review of Philosophy*, primavera 1993, Harvard University, Revista *Observaciones Filosóficas*, <http://www.observacionesfilosoficas.net/umbertoeco.html>, consulta realizada en junio de 2010

es generador de nuevos signos. El doctor Castañares de la Universidad Complutense de Madrid así lo explica:

“Los efectos que los signos producen, es decir los interpretantes, pueden ser (y en la comunicación deben ser) a su vez signos. Contemplada desde el punto de vista “pragmático” (lo que inevitablemente nos lleva a situarlo histórica y socialmente), la semiosis es un proceso de límites inciertos porque supone siempre una acción anterior que explica y justifica el sentido que los signos adquieren en los procesos comunicativos, pero además, está abierto hacia el futuro, es decir, hacia los efectos que puede producir en otras mentes. En otros términos, la semiosis es

“ilimitada” o “ad infinitum”. Tales procesos no constituyen, sin embargo, un círculo vicioso (lo que por otra parte conduciría al solipsismo y, por tanto, a la incomunicación), sino un proceso en el que es posible la novedad y el “crecimiento” del conocimiento. La semiosis es ilimitada justamente por su carácter social y comunicativo, pero también, porque permite saber lo que se ignoraba.

En los procesos concretos de semiosis confluyen, pues, dos elementos; un elemento preexistente de carácter colectivo: una regla de interpretación; y, en muchas ocasiones, un elemento innovador que pertenece a la experiencia de los

individuos pero que, gracias al carácter social de las reglas de interpretación de los signos, resulta comunicable y en cuanto tal, universalizable.”⁷¹

La relación entre las humanidades y el arte sigue siendo uno de los preceptos dentro del ámbito pedagógico de las artes visuales, aún en nuestros días, y esa combinación resulta uno de los propósitos de la investigación. Para Julios Greimas –lingüista francés de origen lituano, Lituania, 1917- París, 1922– la teoría semiótica presenta “la relación fundamental entre el sujeto que conoce y el objeto conocido”, el cual debe precisar las condiciones de “producción de sentido”. El trabajo artístico, en última instancia, constituye un medio para

la comunicación, mediante la construcción de “sentido” en su trabajo. Y este sentido es el que habrá de explorarse a continuación.

Debe apuntarse, no obstante, que corresponde al semiótico y filósofo Charles W. Morris (Colorado, 1901-Florida, 1979) ser el “punto de partida” en el análisis semiótico del campo estético. Morris fue el primero en referirse al proceso artístico como proceso de signos, pero a partir de las propuestas de Peirce:

“Morris delimita tres áreas de aplicación para el estudio de los signos. A lo que Peirce llamaba gramática y que estudia las relaciones de los vehículos de signos entre sí, Morris lo llama sintaxis; a lo que Peirce llama dialéctica, Morris lo llama semán-

⁷¹ Fuente de Internet: Wenceslao Castañares, *La semiótica de C. S. Peirce*, *Op. cit.*, p.7, consulta realizada en abril de 2010

tica. A lo que Peirce llama retórica, Morris lo llama pragmática.

Quedan así las tres ramas de la semiótica: sintaxis o el estudio de las relaciones de coherencia entre los signos; la semántica o el estudio de las relaciones que corresponden entre el vehículo de signo y significados y objetos, y pragmática: relaciones de uso entre los vehículos de signo y los usuarios o hablantes.⁷²

Sin hacer una separación a rajatabla entre ambos modelos, pese a que autores de literatura especializada se han inclinado por la terminología de Morris, el análisis sugerido por la triada peirceana, además

⁷² Fuente de Internet: Tanius Karam, *Introducción a la Semiótica*, <http://www.portalcomunicacion.com/ESP/pdf/aablec/18pdf>, profesor e investigador del Departamento de Cultura, de la Universidad de la Ciudad de México, consulta realizada en mayo de 2010

de que permite llegar a la decodificación de los signos, representa la opción metodológica de la inferencia, fundamental para los objetivos, tanto didácticos como empíricos de la investigación.

Peirce opinaba que: "Todo es signo en cuanto que todo puede mediar y llevar ante la mente una idea, todo aparece como capaz de manifestar algo para un tercero".⁷³ Y la escultura es un signo que significa cuando "está en relación con las condiciones de su producción y su interpretación, en definitiva con el uso comunicativo que de él se hace".⁷⁴ De ahí que, como advierte el propio Wenceslao Castañares: "un signo sólo

⁷³ Fuente de Internet: Sara F. Barrena, *Los hábitos y el crecimiento: una perspectiva Peirceana*, *Op. cit.*, consulta realizada en abril de 2010

⁷⁴ Fuente de Internet: Wenceslao Castañares, Charles Sanders Peirce. Razón e invención del pensamiento pragmatista, *Revista Antrhopos*, núm. 212, pp. 132-139, <http://www.unav.es/gep/Casta%FlaresAnthropos.html>, página actualizada el 14 de noviembre 2007, consulta realizada en junio de 2010

llega a serlo realmente cuando produce un interpretante”⁷⁵.

A partir del análisis peirceano, un signo se basa en una relación de tres componentes: “El representamen: la forma que toma el signo (no necesariamente material); un interpretante: no es un intérprete, sino más bien el sentido que se hace al signo; y un objeto a lo que el signo se refiere”.⁷⁶

Con base en lo expresado hasta este momento, el signo peirceano no debe asumirse como una estructura unitaria, sino como uno de los elementos que configuran un sistema de significados, el proceso del conocimiento humano:

⁷⁵ Fuente de Internet: Wenceslao Castañares, *La semiótica de C. S. Peirce*, *Op. cit.*, p.7, consulta realizada en abril de 2010

⁷⁶ Fuente de Internet: http://htmlrincondelvago.com/semiotica_2html, consulta realizada en junio de 2010.

“Los signos como los pensamientos, están conectados unos con otros y, además, son comunicables. De hecho sin comunicabilidad no hay representación. Pero dado que, contrariamente a lo que mantuviera Descartes, no existen ideas innatas ni es posible la “intuición” en sentido estricto, un pensamiento surge de otro pensamiento o, lo que es lo mismo, un signo nace de otro signo. La génesis de los signos y su desarrollo sólo puede estar regida por las leyes de la inferencia, es decir, por la deducción, la inducción y la abducción.”⁷⁷

Los signos representan propuestas o indicios cuya función consiste en comunicar ideas, cualesquiera que sean sus fines, y estos son presentados o elabo-

⁷⁷ Fuente de Internet: Wenceslao Castañares, *La semiótica de C. S. Peirce y la tradición lógica*, *Op. cit.*, p.6, consulta realizada en abril de 2010

rados a través de códigos. A diferencia del modelo dual del lingüista Ferdinand de Saussure: significado/significante, la propuesta peirceana incluye a un tercer elemento: el interpretante. Debe añadirse, entonces que "para Peirce, los signos de cualquier lenguaje no se reducen a su función denotativa (mostrar el mundo) sino que tienen un rol eminentemente cognitivo (conocer el mundo).⁷⁸

Para puntualizar, como explica el propio Wenceslao Castañares: el término semiótica es derivado de *semeion*; es decir: signo, indicio, síntoma.⁷⁹

Puede concluirse que el discurso semiótico ha sido empleado sobre todo en el

campo de la comunicación, a los analistas mediáticos corresponde la primacía en este recurso, entre ellos sobresalen los propagandistas y publicistas. Sin embargo, su utilidad es reconocida por sociólogos, historiadores y críticos; de ahí que su valor puede muy bien aplicarse en el campo de las artes visuales, como lo han mostrado especialistas de la talla de Umberto Eco y Roland Barthes, por citar dos ejemplos representativos, mencionados líneas arriba. Por lo cual aquí son sugeridas algunas fuentes bibliográficas adicionales, que contribuyan a su conocimiento y puesta en práctica.



⁷⁸ Fuente de Internet: María Elena Bitonte, *Sentido, argumentación y comprensión. Recorridos pragmáticos*, II Jornadas "Peirce en Argentina", Consultado de septiembre de 2006, p. 1, <http://www.unav.es/gep/IIPeirceArgentinaBitonte.html>, consulto realizada en abril de 2010

⁷⁹ Fuente de Internet: Wenceslao Castañares, *Semiótica*, <http://www.ucm.es/info/per3/profesores/wcastanares/SEMIOTICAS3.pdf>, p. 1, consulta realizada en junio de 2010

3.7 La teoría semiótica de Peirce, óptima para enseñar a analizar una pieza escultórica

La reflexión acerca del signo ha ido cambiando con el proceso de culturización humana, las disciplinas semióticas han tenido importantes exponentes entre los que evidentemente destacan Ferdinand de Saussure⁸⁰, Charles Morris y Peirce, sin embargo, estos autores tienen un enfoque distinto; para el primero la lingüística es una ciencia que permite analizar al signo dentro del seno de la vida social; mientras que para Peirce el fenómeno de la significación se relaciona con la combinación de tres instancias. Umberto Eco⁸¹ ha intentado hacer una síntesis de ambas posturas, aunque no con total éxito, pues Saussure se basa en una teoría binaria (significado/significante) fundamentada en el lenguaje y Peirce se apoya en una base triádica (objeto/

⁸⁰ Lingüista suizo nacido en 1857, maestro de C. Bally y A. Séchéhaye quienes publicaron su *Curso de lingüística general* en 1916, una síntesis de sus tres últimos años como profesor extraída a partir de los apuntes de clase. A pesar de que la repercusión de dicha obra no fue inmediata, sí resultó decisiva para el desarrollo de la lingüística en el siglo XX. Fuente de Internet: <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/saussure.htm>, consultado en enero de 2011.

⁸¹ Semiólogo y escritor italiano nacido en 1932.

signo/interpretante) cimentada en la filosofía. Actualmente los estudios de semiótica comprenden tanto el lenguaje como a los signos.

“La concepción peirceana del signo se muestra más potente que sus rivales binarias. La noción de interpretante nos remite a las normas sociales compartidas que hacen posible la simetría en el proceso de producción y en el de interpretación; mientras que, en las concepciones binarias, nada nos remite a una intersubjetividad indispensable para cerrar felizmente el proceso comunicativo.”⁸²

Peirce emplea una técnica clasificatoria, para él un signo siempre está en relación con algo, por lo que para decodificarlo es necesario hacer operaciones cognitivas. Este ejercicio resulta idóneo en el campo de la enseñanza de artes visuales, pues la triada peirceana sirve como una especie de mapa para que los alumnos puedan descifrar como espectadores el trabajo de otros artistas; pero también para ayudarlos en su propia búsqueda, ya que una pieza artística no puede eludir a su creador y en reciprocidad, el creador puede indagar sobre sí mismo al analizar su propia creación; pero sobre todo, investiga acerca de la experiencia humana a través de ese signo que es la pieza artística; de ese indicio, de esa señal.

Hay otra hipótesis que presenta a la semiótica como una metodología para las

⁸² Fuente de Internet: <http://personal.telefonica.terra.es/web/mir/ferran/semiotica.htm#npr2>, consultado en enero de 2011.

ciencias humanas, cuando Saussure habla de semiología parte de la idea de un sistema constituido por un conjunto de relaciones entre signos.

“La lengua es un sistema de signos que expresan ideas y, por esa razón, es comparable con la escritura, el alfabeto de los sordomudos, los ritos simbólicos, las formas de cortesía, las señales militares, etc. Simplemente es el más importante de dichos sistemas. Así, pues, podemos concebir una ciencia que estudie la vida de los signos en el marco de la vida social; podría formar parte de la psicología social y, por consiguiente, de la psicología general; nosotros vamos a llamarla semiología (del griego $\sigma\eta\mu\epsilon\iota\omicron\nu$, “signo”). Podría decirnos en qué consisten los signos, qué leyes los regulan. Como todavía no existe, no podemos decir cómo será; no obstante, tiene derecho a existir y su lugar está determinado desde el punto de partida.”⁸³

⁸³ Citado por Umberto Eco. *Tratado de semiótica general*. Editoriales Nueva Imagen y Lumen. Traducción de Carlos Manzano. Título original: *A theory of semiotics*. México, 1978, pp. 43 y 45.

El problema de utilizar con estudiantes de artes visuales una teoría semiótica basada en la lingüística como la de Saussure radica en que las obras no son creadas en términos de lenguaje, considerando a la lengua como nomenclatura, es decir, como un catálogo de nombres y palabras que simplemente designan a las cosas o estados del mundo.

La diferencia fundamental que existe entre Saussure y Peirce, está en que el primero trata de simplificar los elementos que constituyen al signo, mientras que Peirce multiplica sus categorías y explora el tema con mayor profundidad. La obra y figura de Saussure sin embargo es mucho más reconocida, por lo que la presente tesis persigue también la finalidad de divulgar entre los estudiantes la valiosa aportación de Peirce al mundo de la semiótica.

“El concepto saussuriano de “signo” como entidad de doble faz (*significante* - *significado*) ahondó sin duda una polémica que entre los lingüistas se había iniciado muchos años antes. Recordemos que en el ambiente científico en que se movía Saussure, Peirce era desconocido, en consecuencia las ideas del teórico norteamericano no influyeron en la polémica lingüística europea de esa época.”⁸⁴

No se trata tampoco de minimizar las ideas de Saussure, quien tuvo una decisiva participación en la discusión acerca de lo que en definitiva debía llamarse

..
⁸⁴ Fuente de Internet: <http://www.altillo.com/EXAMENES/uade/teocomunic2/teocomunic22008peircesaussure.asp>, consultado en enero de 2011.

“signo”, pues a su parecer no se trataba de una mera cuestión terminológica, sino que el asunto tocaba la naturaleza y los componentes mismos del fenómeno; aunque hay quienes critican sus ideas argumentando que están impregnadas de “psicologismo”, es decir, de carecer de un sostén objetivo.

La teoría de Peirce puede dar cuenta de cualquier sistema de signos, tanto lingüísticos como no lingüísticos y a la vez establece las relaciones lógicas del signo mediante la relación triádica. Para este pensador todo lo que está en el pensamiento son signos, a esto se refiere su concepto de faneroscopía. Para Saussure en cambio la semiología estudia los signos en el seno de la vida social, pues la lingüística forma parte de la semiología y la lengua es un fenómeno social.

El testimonio de la escritura cobra valor cuando es interpretado y cada idioma tiene un sistema fonológico propio apoyado con signos gráficos de diferente complejidad según cada idioma, pero con la misma intención de representar, de ser un signo.

Otro importante filósofo y semiótico estadounidense es Charles Morris, quien llamó a la semiótica “la ciencia de los signos” que para él tienen tres dimensiones:

- 1 Semántica en la que los signos se relacionan con los objetos a que son aplicables.
- 2 Pragmática, el signo está en relación con el interpretante.
- 3 Sintáctica, relación de los signos entre sí.⁸⁵

Morris fue el primero en referirse al proceso artístico como proceso de signos y su obra *Fundamentos de la teoría de los signos*, expone que “S es un signo de D para I en la medida en que I tome en consideración D en virtud de la presencia de S.”⁸⁶ Esta frase nos remite a la propia definición de Peirce: “Un signo, o representamen, es algo que está para alguien en lugar de algo, en algún respecto o ca-

⁸⁵ Fuente de Internet: <http://tdd.elisava.net/coleccion/5/herrera-es>, consultado en enero de 2011, consultado en enero de 2011.

⁸⁶ *Ibid.*

pacidad” .⁸⁷ Ambas definiciones nos llevan al triángulo semiótico; sin embargo entre las dos teorías existen también profundas diferencias como el hecho de que aunque:

“Morris interpretó a Peirce en clave conductista por lo que las teorías de ambos tienen poco en común; en segundo lugar, la división triádica de Morris no se corresponde exactamente con la de Peirce y, por último, el tratamiento lineal o modular de los componentes lingüísticos va en contra de la relación irreduciblemente triádica que Peirce atribuye a cualquier proceso de semiosis.”⁸⁸

Es así que entre las teorías semióticas estudiadas la de Peirce ha resultado más útil en la labor didáctica con los estudiantes de arte, pues resulta idónea para hacer un análisis de los componentes intelectuales y emocionales que llevan a la creación de una pieza artística aún sin la plena conciencia o intención del creador.

⁸⁷ *Idem.*

⁸⁸ Fuente de Internet: <http://www.unav.es/gep/LinguisticaRunnquistNubiola.html>, consultado en enero de 2011.

Todo artista necesita pulir y desarrollar conocimientos técnicos que le ayuden a elevar su capacidad creativa, sin embargo tales conocimientos no necesariamente conllevan a la conformación del artista, existe un conjunto de valores, creencias y actitudes que son internalizados por los estudiantes y que van construyendo su identidad.

El proceso creativo no es un camino en línea recta, cada artista tiene una propia búsqueda y debe seguir sus propios pasos y para ello habrá de elaborar también un método propio. El camino de la creación es múltiple, tan flexible y cambiante como lo sean las situaciones que debemos enfrentar. Es común entre los artistas oponer la inspiración al método, como si la primera se tratara de algo mucho más espontáneo, puro y por lo tanto auténtico; pero los aspectos técnicos y la disci-

plina de trabajo son también fundamentales en el quehacer artístico.

El artista debe encontrar la mejor manera de expresar sus emociones, de entenderlas pasándolas por el tamiz del intelecto. La creatividad está relacionada con la capacidad del individuo de pensar situaciones que son comunes, desde una óptica distinta y manifestarlas con una propuesta que más que nueva es profundamente personal.

La creatividad requiere a veces de una precondición de rigor para romperla, para soltarse, repensar las propias ideas de manera distinta; sin embargo la creatividad está basada también en la disciplina, es decir, las nuevas ideas no surgen de la nada, sino de un conocimiento existente. Es así que los estudiantes de arte deben adquirir dos cualidades apa-

rentemente contradictorias: disciplina y creatividad, la mano debe ser libre para crear, pero también la mano debe ser diestra y esto sólo se consigue repitiendo el ejercicio mediante una disciplina de trabajo incansablemente.

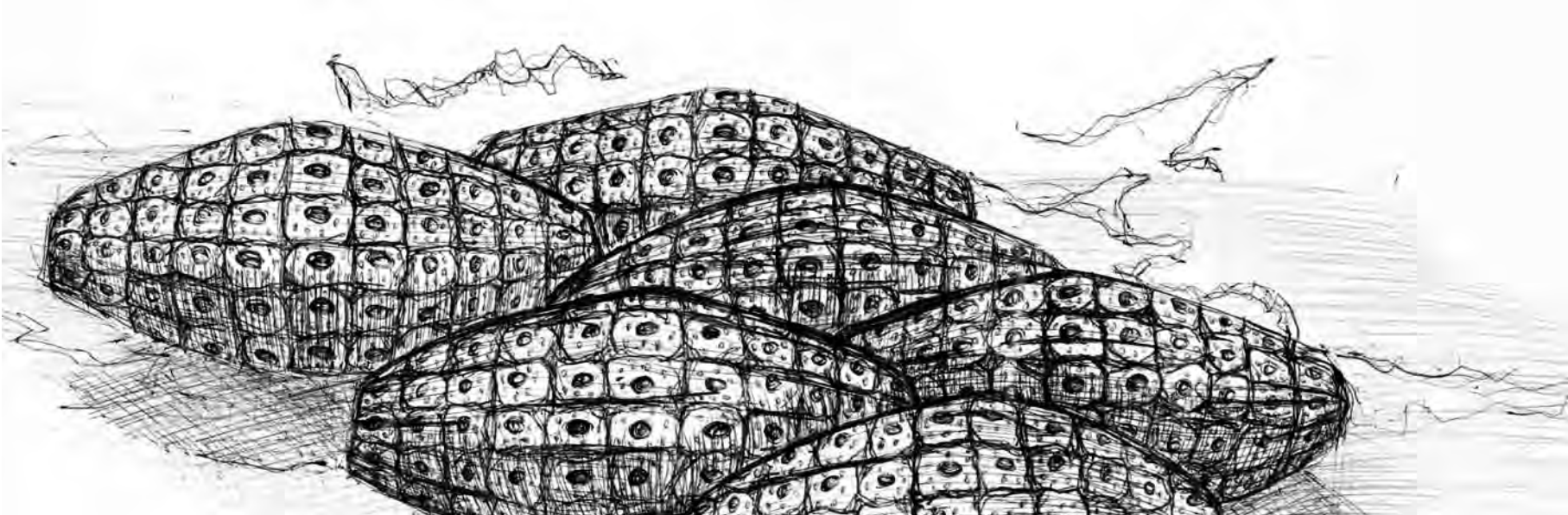
Cada individuo al nacer recibe de su grupo social un sistema de símbolos y significados (la cultura) que intentan explicar una realidad común que surge de lo interno y que lo hace en consecuencia compartir acciones con los otros miembros del grupo. Tal relación conforma también lazos afectivos que son transmitidos a su vez a través del lenguaje, que es una materia viva, en continua transformación gracias a la aportación de las nuevas generaciones.

El estudiante de arte al iniciarse en este campo cuando entra a la universidad

entra en una nueva dinámica de socialización; a través de sus colegas, maestros y compañeros, va construyendo su identidad como artista. Es quizá en el momento de su primer exposición individual cuando se reconoce como creador, pues este evento significa un esfuerzo serio, tanto de exploración personal como de trabajo, y mediante el reconocimiento de sus pares o colegas, irá también interesándose en profundizar en el análisis de su propia obra.

Frente a la concepción diádica del signo de Saussure que desliga la lengua de toda realidad extra-lingüística, Peirce ofrece un modelo mucho más integrador., aunque no hay que olvidar que estos dos modelos son fruto de dos enfoques muy distintos, con objetivos también muy distintos. No es que Saussure negara la existencia de lo extra-lingüís-

tico, sino que no le parecía relevante para hacer el análisis del signo. Ante esta situación, para el proyecto que sigue esta tesis se decide adoptar la semiótica de Peirce cuya definición del signo y su concepción de semiosis constituyen un modelo más flexible que permite analizar una pieza artística como signo desde una perspectiva que va más allá de un mero análisis lingüístico.



Propuesta experimental de obras escultóricas y su interpretación personal de acuerdo al triángulo semiótico de Charles S. Peirce



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



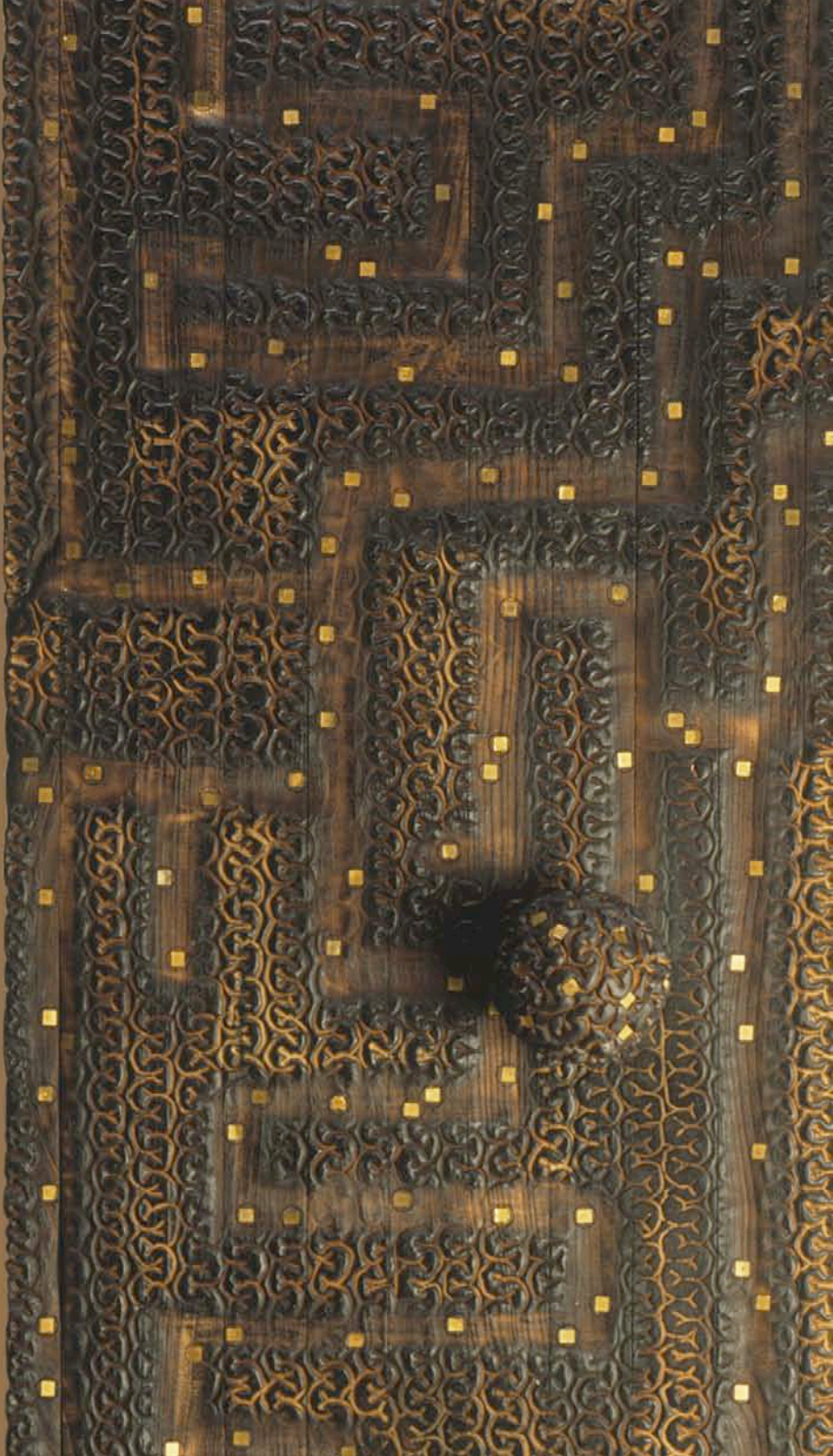
UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Capítulo 4





*Hay elecciones que se toman por buenas razones
y otras que se toman, por buenas pasiones.*

Paolo Fabri⁸⁹

89 Director del Laboratorio Internacional de Semiótica en la Universidad IUAV de Venecia, Italia.

Como toda labor en proceso, la definición de los elementos que conforman esta propuesta experimental se desata a partir de una organización estructural, como sigue. *Vivencia*: El proceso que se emprende para el desarrollo del quehacer artístico parte invariablemente de vivencias y experiencias, las cuales conforman un segmento del imaginario cotidiano, y para el trabajo artístico algunas de esas *Imágenes*: representan las *Ideas*: que darán cauce a un *Tema*: el cual será anecdótico, pero que además hable también de los personajes involucrados en la vivencia. Este es uno de los motivos que propiciaron la utilización de la madera, que es el material más cercano al ser humano: es cálido, perteneció a un organismo vivo, está en constante cambio; cuando lo trabajas aparecen cosas que no esperabas.

La selección del tema constituye una decisión deliberada, resulta el detonante de la idea, de la imagen que se convierte en signo, y éste es transformado en el **Objeto**. Plásticamente el objeto cuenta con una **Argumentación**: cuyo código responde a dos elementos sustanciales: la **Materia**: que será utilizada y su desarrollo **Conceptual**: a través del cual la argumentación adquiere la consistencia material y

formal para hacer del signo una acción que interactúe con el espectador, con el otro, que desencadene la comunicación.

Dentro de esta dinámica, la interacción es continua y permanente en cada una de sus fases. La **Reflexión**: permite calibrar la pertinencia del argumento o **relato**, y éste es desatado por medio de la **Teoría**: que forma parte del proceso académico y de la experiencia propia. Se trata de un continuo **Espacio-Tiempo**.

Debe decirse que este modelo no opera de manera rígida, como si se tratara de una estructura arquitectónica inamovible; empero, cada uno de los elementos que lo componen pueden estar presentes implícita o tácitamente. Así, pues, hablamos de un proceso discursi-

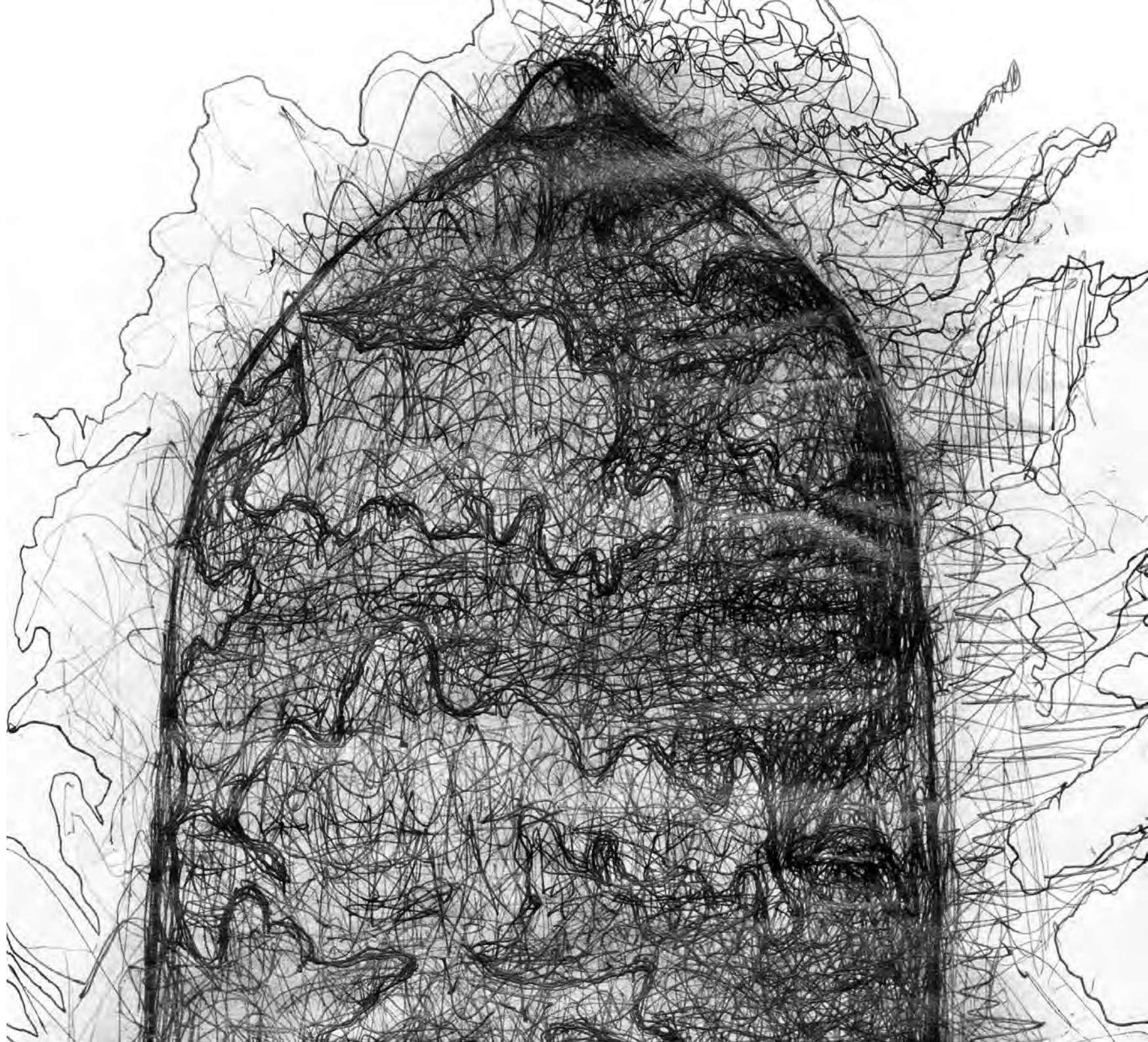
vo, con la intención de generar un desarrollo integral, en cuyo planteamiento el interpretante es sugerido a manera de argumentación:

“El que la semiosis sea necesariamente una relación triádica implica que no pueda entenderse el objeto sin el signo ni sin el interpretante, y a éste, sin su relación con los otros dos. Y puesto que la semiosis es fundamentalmente acción, la mejor forma de definir el interpretante es el de efecto de esa acción. Con ser importantes las otras innovaciones que Peirce introduce, es posiblemente ésta la de mayores consecuencias. La primera de ellas tiene que ver con nuestra referencia a Wittgenstein. Lo que el signo significa está en relación con las condiciones de su producción y su

interpretación, en definitiva, con el uso comunicativo que de él se hace.”⁸⁹

El discurso semiótico ha sido empleado sobre todo en el campo de la comunicación, a los analistas mediáticos corresponde la primacía en este recurso, entre ellos sobresalen los propagandistas y publicistas. Sin embargo, su utilidad es reconocida por sociólogos, historiadores y críticos; de ahí que su valor puede muy bien aplicarse en el campo de las artes visuales, como lo han mostrado especialistas de la talla de Umberto Eco y Roland Barthes.

⁸⁹ Fuente de Internet: Wenceslao Castañares, *Charles Sanders Peirce. Razón e invención del pensamiento pragmático*, Revista *Anthropos*, núm. 212, pp. 132-139, <http://www.unav.es/gep/Casa%FlaresAnthrpos.html>, consulta realizada en junio de 2010



4.1 Propuesta basada en el triángulo semiótico de Charles S. Peirce y su aplicación en el modelo empleado para la interpretación de las esculturas: "Eslabón" *, "Meteorito", "La entrada" * y "Valorando"

Lo importante no es que la obra trascienda o que dure cuatrocientos años; sino precisamente el mismo proceso de hacerla, el hecho de concebirla, de armarla, de construirla: ese es el proceso del arte.

Es como el resultado del esfuerzo por mejorarse uno y purificarse como ser humano.

Juan Francisco Elso ⁹⁰

* Ver anexo 2

⁹⁰ J. F. Elso, citado en *La obra de Juan Francisco Elso: Notas para una cosmología americana*, Rachel Weiss, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, p. 125

Al principio de la carrera, en el trabajo escultórico trataba aspectos figurativos, según las formas sugeridas por la madera en rollo; por ejemplo, una raíz y lo que ésta proponía es lo que realizaba. El proceso comenzaba con el descubrimiento.

Posteriormente se dio el cambio, cuando formulaba el concepto de lo que quería decir para luego resolver el problema, de qué formas y qué material utilizaría. Así, el apoyo en la realización de cuatro proyectos, el primero de los cuales consistió en la elaboración de una caja de cristal, permitió reconocer la importancia de un desarrollo conceptual en el trabajo: saber qué decir para después reconocer qué y cómo hacer, y viceversa. Este fue el inicio del descubrimiento del triángulo peirceano. Estas son las piezas con las que se inicia el proceso discursivo aplicado al estudio, las cuales

constituyen un punto de partida. *Eslabón* (1992), *Meteorito* (1992), *Valorando* (1991), y *La entrada* (1996) son las que permiten explorar el ámbito semiótico, así como la propuesta equivalente que he desarrollado, con base en las aportaciones peircenas, la cual aquí se presenta.

Hay que decirlo en primer lugar: las cuatro piezas aluden a vivencias y necesidades expresivas.

Meteorito

Técnica: Talla directa en madera

Material: Fresno y eucalipto

Medidas: 65 cm x 65 cm x 48 cm

Año: 1992

La idea surge con el deseo de trabajar sobre madera en descomposición, pero aún no se contemplaba la noción del arte efímero y sus implicaciones, tanto formales como conceptuales.

Para su realización existe, entonces, una conciencia de la materia y, en consecuencia, de la técnica, la cual fue aprendida tanto empírica como formalmente, esto último durante el desarrollo académico en la UNAM.

En términos conceptuales, se fijó la tarea de acometer la materia con el propósi-

to de evitar los accidentes propios de la madera: hendiduras y grietas. La madera deberá transformarse, en el momento en que se eliminan aquellas propiedades que resultan naturales en un medio que se encuentra en descomposición.

Así, pues, se cuenta con tres denominadores del desarrollo procesual: Materia,



técnica y concepto. La forma o imagen se perfila una vez que son eliminados por completo los accidentes presentes en el fresno, que se utiliza para la realización de la pieza.

“Meteorito” se trata de un ensamblaje: la figura que constituye un huevo y la base en la que se incrusta para la cual también se realizó talla directa; sin embargo, esta base conserva la mayor parte de las propiedades de la materia, sólo se adecuó para efectuar el ensamblaje y en este caso se trató del eucalipto.

La interacción entre vivencia, imagen/ forma e idea, en el desarrollo procesual marca una de las claves del trabajo; es decir, el proceso es dinámico, en “Meteorito” fue la materia y sus propiedades las que propiciaron tanto la resolución técnica como el concepto.

En tanto, la forma e idea están ligadas justo al concepto, el cual se desarrolla como tema para llegar al objeto, y éste durante el proceso se explica a través de un argumento.

Si bien la materia fue la generadora conceptual, no puede omitirse que “Meteorito” posee el influjo formal de la obra realizada por Constantin Brancusi (1876-1957), pues, se decidió por una forma ovoide, que constituye una de las constantes en la trayectoria del escultor rumano:

“Las obras primerizas de Brancusi justifican la regla de que las formas más sencillas comunican el máximo de connotaciones de significado. Cuando más cerrada y unitaria es una forma, tanto más “mundo” se encierra en ella. *La Musa dormida*

(1909-1910) se ha erosionado hasta una casi perfecta forma de liso huevo, y en su redondez se expresa el sueño del universo, el completo sopor no alterado por ninguna imagen soñada, el dormir de la Creación antes de su primer despertar.

A través de las más simples formas busca Brancusi lo esencial: no estiliza, no abstrae, pero encierra al mundo en sus componentes primordiales. Así nació el primero de sus pájaros-símbolos, *Maïstra* (piedra, alrededor de 1910, bronce pulimentado, en 1912), un indistinto Fénix que abre un nuevo capítulo histórico, un nuevo modo de concebir el objeto escultórico.⁹¹



Musa Dormida (1908)
Material: Mármol.
Medidas: 111.5 x 35 x 120 cm.
Museo: Museo de Arte. Bucarest
Autor: Constantine Brancusi⁹²

A la talla directa del fresno, se sumaron el pulido, bruñido y lijado de la materia –los mismos recursos empleados en “Eslabón”– hasta alcanzar para el ovoide una textura completamente lisa, a la que se aplicó cera de abeja y de carnauba; dicha cera fue limpiada con una tela

⁹¹ Werner Hofman, *La escultura del siglo XX*, Editorial Seix Barral, S. A., Biblioteca Breve, Barcelona, España, 1960, p. 114

⁹² Fuente de Internet: <http://www.epdlp.com/cuadro.php?id=95>. Consultado en diciembre 2010.

de algodón para quitar sus excedentes y lustrar la pieza. El propósito no buscaba dar un acabado de materia sintética al huevo, sino que éste adquiriera una vista mate; si se hubiera usado un sellador, entonces, la apariencia sería, en efecto, la de un material plástico o artificial.

Un meteorito es un fragmento de un cuerpo celeste que cae en la superficie de un astro, de ahí que el contraste de texturas y acabado entre el huevo y la base en la que se incrusta sea notable, la naturaleza de ambas piezas representa un contrapunto; de tal suerte que, entre las posibles lecturas que caben para Meteorito, la idea de un capullo o nido también laten en el ensamblaje.

Sin embargo, la apariencia de la forma ovoide puede resultar plástica o sintética a la vista del espectador, lo cual constitu-

ye un recurso metafórico o, si se quiere, de consistencia paradójica. Cuando se produce este efecto, se ha logrado uno de los propósitos considerados de antemano: la transformación de la materia procedente de un organismo vivo, pero además en descomposición, a través de un proceso técnico y conceptual.

Finalmente, la pieza resulta una tentativa por cuestionar el arte efímero, porque "Meteorito" constituye la gestación en estado latente de una forma, de una idea, de una posibilidad que se vislumbra, en cuyos linderos sólo cabe la imaginación y, también, la ciencia ficción. Un objeto que se concreta por medio de materia considerada para el desecho, más que para su reciclaje, o para procesar una obra.

Valorando

Técnica: Talla directa en madera, manzanas mordidas y *happening*

Material: Cedro rojo, eucalipto y materia orgánica

Medidas: 84.5 cm x 80 cm x 64 cm

Año: 1991

Dentro de la trayectoria como escultor, "Valorando" es la primera pieza profesional y la última como alumno de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP). La materia ocupa, nuevamente, el lugar central para su realización. La madera utilizada formó parte de las reservas que conserva la ENAP: proveniente de diferentes partes de la Ciudad, donada, perteneciente a los troncos que en las zonas arboladas y urbanizadas por diferentes causas son retirados, los cuales al recuperarlos la universidad potencialmente

pueden utilizarse para el trabajo escultórico, por ejemplo. De esta reserva también provienen las maderas empleadas en "Eslabón" y "Meteorito".

En este caso se recurrió a uno de los eucaliptos de la reserva, se trata de una madera cuya intervención no resulta práctica; sin embargo, esta condición se convirtió en uno de los propósitos del trabajo. Y fue la forma del tronco la que permitió desarrollar la técnica que fue empleada; es decir, cuando se cortaba una de las rodajas de la madera, por medio de una motosierra, al dar la vuelta a la materia, se había generado una forma espiral. Aquí, nacieron la imagen y la idea de "Valorando". Sobre la pieza/pedestal se reprodujo una manzana, para la cual fue utilizada madera de cedro rojo; esta manzana representa una





fruta que ha sido mordida, y sólo se reproduce su centro, el mismo que contiene sus semillas.

La parte superior de la pieza/pedestal conserva una apertura, en la cual fueron colocados los centros de manzanas también mordidas, en cuyo depósito participaron los espectadores de manera espontánea, con ello se propició un happening. Después de que fue colocada la primera manzana ya mordida, la gente se dispuso a contribuir en esta suerte de *performance*.

“Valorando” se convertía, de manera inmediata, en una acción comunitaria que dio cuenta del efecto causado entre los espectadores por un objeto tridimensional, así como del happening. Hay que recordar que una de las nociones del interpretante de Peirce lo define, justo, como efecto, del cual se participa en el momento mismo de

su exhibición. La obra escultórica, se diría, hace partícipes a los espectadores de un proceso y de la vivencia, aunque dicha intervención resulte sólo del instante.

Durante la realización de la pieza ocurrió el encuentro afortunado de, al menos, dos elementos: el descubrimiento de las formas propias de la madera al intervenirla y el disfrute lúdico que representó el trabajo. En términos del procedimiento propuesto, la ruta comprendió: La *vivencia* se dio durante los hallazgos de las formas que emergían de la madera cuando era cortada con la motosierra; tanto la *imagen* como la *idea* fueron generadas por las propiedades de la materia, mientras el *tema* era desarrollado al mismo tiempo, para crear el *objeto* constituido por una pieza/pedestal y la figura de la manzana mordida, una representación que permitió invitar a un *happening* espontáneo, mediante la

instalación de manzanas naturales que eran tomadas por el público asistente, y luego de morderlas y consumirlas, estos iban colocando la fruta en el intersticio creado en el pedestal.

Aunadas a la *argumentación* están la *reflexión* y *teoría*, sobre las cuales puede decirse que “Valorando” y el *happening* que produjo, en cierto modo son una aproximación al llamado arte povera y sus efectos:

“En estas “esculturas” la esencia del material engendra la lógica del desarrollo de la obra que habrá que consumir en su presentación misma, y la creación ya no emanará de la idea sino de la experimentación directa de lo real. Los “productos” del arte povera no se representan de una ma-

nera estilizada sino que se presentan en su carácter “práctico” inmediato, con el propósito de recuperar la realidad “primaria” de la naturaleza y del hombre también. Implican, pues, una unidad nueva entre el arte y la vida, tanto para el artista como para el espectador”.⁹³

El origen y procedencia de la madera y las formas desatadas durante su intervención, así como el uso de la materia orgánica, a las que se recurrió, constituyen el núcleo de la argumentación, junto con el análisis sobre el arte povera, cuando enfatiza que el arte emerge de la “experimentación directa de lo real”.

⁹³ Antoinette Le Normand-Romain, Anne Pinget, Reinhold Hohl, et. al., *Historia de un arte. La escultura. La aventura de la escultura moderna en los siglos XIX y XX*, Op. cit., p. 278

4.1.2 Interpretación/aplicación del triángulo semiótico de Charles S. Peirce a la esculturas "Gusano letrina Koto" *, "Gusano luna L.A./A.L." *, "Viveros" *, "Proyecto i", "Moy", "La idea", "Tableta C. H." y "De mente abierta" *.

Con el propósito de hacer un contrapunto en el desarrollo de la investigación, en este apartado se ofrece el análisis de la obra a partir de los elementos que conforman la triada propuesta por el propio Peirce; mientras que, en el anterior fueron perfiladas las nociones del procedimiento experimental y en el que consiste la propuesta presentada, luego de la exploración cuidadosa sobre el discurso semiótico peirceno.

* Ver anexo 2



Proyecto i

Técnica: Ensamble, talla directa en madera y esgrafiado

Material: Nogal, caoba y clavos

Medidas: 59 cm x 14.5 cm x 14.5 cm

Año: 1999

SIGNO / REPRESENTAMEN

En esta pieza se parte de una idea deliberada, que consistió en realizar una alcantarilla o coladera, en alusión a una persona que tenía a estos objetos como tema de su trabajo y con quien se estableció una relación sentimental, pero había terminado.

La vivencia se convirtió en un acto de exorcismo creativo. Se contaba con la materia: tablas de nogal, caoba y clavos de cabeza de gota, los cuales fueron

utilizadas en ocasiones anteriores, para otras piezas.

Las tablas fueron empleadas para crear un pedestal y en su parte superior la alcantarilla; definitivamente no se buscó replicar una coladera como existe en el equipamiento urbano o de uso cotidiano en una casa habitación. El procedimiento experimental de la talla en las maderas fue el que permitió encontrar el objeto.

Sin embargo, deben considerarse un par de observaciones: una alcantarilla convencional y elaborada en madera sufre una rápida descomposición, porque el agua que corre por la misma resulta en un elemento abrasivo para esta materia cuyo proceso de degradación empieza con un fenómeno natural: la madera se hincha y pierde su forma original. De ahí el sentido irónico de esta paradoja.



OBJETO E INTERPRETANTE

Las tablas fueron ensambladas, luego de un esgrafiado realizado por medio de la talla directa sobre la materia. Fue creado un pedestal en cuya cúspide se reproduce la coladera, la cual permanece abierta mediante el sostén de un barrote también de madera, en el intersticio y sobre la alcantarilla se ensambla la réplica de un corazón humano, el cual fue elaborado con caoba.

La reproducción de este órgano cobra el efecto de una aparición, producto de un sacrificio, acaso de un abandono o quizás de una ofrenda, empero, en términos de una metáfora: todo aquello que se deposita en una alcantarilla tiene un destino incierto.

Mientras, la pieza esgrafiada que cubre las funciones de un pedestal y en

la que se han incrustado algunos clavos, obtiene las formas de una urna fúnebre y de una construcción arquitectónica, esto último se ofrece a través de una oquedad o viaducto.

En última instancia, también el objeto tridimensional puede ser leído como un monumento, a partir de la disposición de sus formas y del esgrafiado, pero con un halo irreverente, acorde con pautas culturales que asocian la figura de una alcantarilla con un depósito de materiales desechables.

Sobre el esgrafiado hay que añadir que representa una suerte de escritura críptica, más que la incisión de un dibujo, de una forma o de una imagen. "Proyecto i" constituye una torre que culmina con un objeto inverosímil e irreverente: una tapa de coladera.

Eminentemente "Proyecto i" cobra un sentido lúdico, que rompe con los convencionalismos, pero además no fue creado en el ámbito del arte conceptual, concluyen en su realización diversas tendencias del arte contemporáneo.

Debe enfatizarse, por otra parte, que la aplicación del modelo semiótico de Peirce obedece a un sistema de significación, dentro del cual resulta válida la conexión entre objeto e interpretante, que fue utilizada en esta oportunidad.





Moy

Técnica: Ensamble y esgrafiado

Material: Pino

Medidas: 129 cm x 37 cm x 15 cm

Año: 2001

SIGNO/REPRESENTAMEN

De antemano, el tema fue elegido a partir de la unión de dos órganos: cerebro y falo. Un falo cerebral cuyo poder es representado mediante una ojiva, que en arquitectura equivale a una "figura formada por dos arcos que se unen por uno de sus extremos formando punta"⁹⁴, pero que en la panoplia bélica actual constituye "la parte delantera de un proyectil, cuya sección longitudinal tiene esa forma. También nombrada cabeza de guerra, bélica o de combate, forman parte de los proyectiles utilizados en conflictos militares, y se usan para destruir vehículos o edificios"⁹⁵.

⁹⁴ (Diccionario de uso del español María Moliner, Editorial Gredos, España, 1992)

⁹⁵ Fuente de Internet: [http://wapedia.mobi/es/Ojiva_\(arma\)](http://wapedia.mobi/es/Ojiva_(arma)), consulta realizada en julio de 2010

El pino empleado para la pieza es una de las maderas más comunes para ser utilizadas en la carpintería, ya que de la familia "Pinus" provienen una gran variedad de especies, tales como el oyamel, el ocote y el abeto, entre otros.

Así pues, mediante el uso del *rauter* fue creado el esgrafiado en las dos piezas, que al unir las constituyen la figura de una ojiva; el esgrafiado se basa en el dibujo de las circunvoluciones de la masa cerebral.

Al igual que en el caso anterior, la idea es propiciada por una vivencia: el influjo de uno de los profesores en la escuela cuya presencia e instrucción resultaba ambivalente, por un lado, el reconocimiento a su experiencia y conocimientos en la escultura, pero por otro, el influjo arrollador de su labor académica; es decir, la conjunción de un talento seductor y de su autoridad, empero el grado de este último rasgo implicaba cierta sumisión y, en consecuencia, la anulación de las iniciativas personales, una de las vías que conducen a la destrucción. Durante el periodo en que la libertad creativa se construye no sólo a partir de emular al docente con capacidad, sino a través de opciones personales e inquietudes que laten desde

las perspectivas que se abren durante el aprendizaje o las que existen de manera previa. La disyuntiva, entonces, ofrecía dos opciones, declinar ante la presencia de ese “falo cerebral” o permitir el descubrimiento y también el error.

OBJETO E INTERPRETANTE

La imagen fálica ha sido representada por escultores en el pasado, dos casos representativos son el propio Brancusi con su “Narcisus Fountain”⁹⁶, así como la serie de pájaros cuyas tallas son verticales, e incluso “Maiastra” (bronce y mármol, 1910, 1912 y 1915) y “Princesa X” (mármol, 1916), y Louis Bourgeois (1911-2010), de quien a propósito del tema la crítica especializada escribió:

“Louis Bourgeois abandonó en 1948 su París natal para emigrar a Nueva York. Durante mucho tiempo consiguió escandalizar a un público que, sin embargo, se fue viciando cada vez más por sus figuras innegablemente fálicas, agresivamente sugerentes, pero a menudo dotadas de gracia y de sensualidad, sobre todo cuando están esculpidas en mármol y no en madera, material más económico que Bourgeois había utilizado antes con frecuencia.”⁹⁷

La cita anterior debe tomarse como testimonio de uno de los efectos causados por la obra de la creadora francesa, fallecida en el 2010; sin embargo, hay puntos de vista que no necesariamente

⁹⁶ Fuente de Narciso, yeso/plaster, 1910

⁹⁷ Le Normand-Romain, Antoinette, Anne Pinget, Reinhold Hohl, et. al., *Historia de un arte, Op. cit, p. 255*

se comparten, pero que finalmente en el discurso semiótico constituyen parte de las lecturas que provoca la obra de Bourgeois, de quien el libro de referencia ilustra con la pieza "Spring" (*Primavera*, 1946, 1948, 1983), realizada en bronce con pátina blanca, misma que Bourgeois reprodujo en diferentes momentos de su trayectoria.

Sobre la artista cabe añadir uno de los comentarios acerca de los detonantes y procedimientos de su trabajo, que están relacionados con el análisis semiótico de "Moy":

"(En Nueva York) prosiguió el camino que había iniciado en París y llevó a cabo sus primeras exposiciones, impregnando sus obras, en especial esculturas, de esa vena psíquica, procedente de sus traumas

personales. Plenamente consciente de esa dimensión de su obra, está sin embargo muy alejada de las representaciones literales que caracterizaban en especial al surrealismo en su relación con el inconsciente, y en ese sentido abrió una vía muy vanguardista del arte contemporáneo. Sus esculturas monumentales de arañas, construcciones oníricas, son uno de los ejemplos más conocidos."⁹⁸

Respecto de "Fuente de Narciso" de Brancusi, se trata de una obra que no se basa en la reproducción literal del mito griego, pero que en efecto reproduce un falo sobre el pedestal que habitualmente el escultor integraba a sus obras.

⁹⁸ Fuente de Internet: <http://www.foroxebar.com/viewtopic.php?t=10642>, consulta realizada en agosto de 2010

De las creaciones del escultor rumano que conforman la impronta histórica y cultural, y que constituyen una referencia innegable para el análisis discursivo de “Moy”, el historiador y analista Werner Hofmann apunta:

“(“La princesa X”)... es una expresión de la energía fálica, forma de transición entre el temprano tipo del ave (“Maïastra”) y sus posteriores versiones en composición netamente vertical.

Sin detenerse en estas formas mixtas, que combinan lo humano con lo divino, Brancusi va más allá en dos direcciones: el exterior, hacia el cenit de la pureza de las formas, y la interior, hacia la escondida inmanencia que Klee llamaba “el corazón de la creación”. Mientras que

las tallas en madera muestran las huellas de una fatigosa labor artesana, las obras en bronce y piedra ofrecen a la mirada una inmaculada perfección que no traiciona ningún esfuerzo. ⁹⁹



Título: Princess X
Técnica: Bronce pulido
Dimensiones:
61,7 x 40,5 x 22,2 cm
Autor: Constantin
Brancusi¹⁰⁰

⁹⁹ Werner Hofman, *La escultura del siglo XX, Op. cit.*, p. 132

¹⁰⁰ Fuente de Internet: <http://beingsakin.wordpress.com/author/beingsakin/page/13/>. Consulta realizada en abril de 2011

“Moy” es una figura rotunda y directa, la talla en madera habla de la condición humana acerca de la destrucción que entraña un poder que se impone a través de la fuerza, y no de la razón. Mediante la representación simbólica de un potencial daño, el objeto tridimensional se proyecta como amenaza latente de una panoplia bélica en exhibición.

En una de sus acepciones del poder, el filósofo francés André Comte-Sponville dice:

“Ése es el secreto del poder: se ejerce incluso cuando no actúa; gobierna incluso cuando no manda. La simple posibilidad de actuar (cuando es actuar sobre alguien) es ya una acción. Poder mandar es ya mandar efectivamente.

Dos sentidos, por tanto: *poder de*, y *poder sobre*. La acción posible, o la dominación real. Para distinguirlas, se puede llamar a la primera *potencia* (*potentia*, en latín), y conservar para la segunda el término de *poder*, en un sentido estricto (*potestas*). Pero a condición de no olvidar que la potencia es primaria; la *potestas* no es más que

una *potentia* particular; el poder es sólo la potencia de un hombre o de un grupo sobre otros hombres. El poder es la potencia humana que se padece o, más raramente, que se ejerce. La potencia la compartimos con la naturaleza. Sólo hay poder humano.”¹⁰¹

Entre los efectos previsibles de “Moy”, la persuasión configura una de sus posibilidades, se trata de aquella “agresividad sugerente” de la que se hablaba en el caso de la obra realizada por Bourgeois. En términos del análisis discursivo que propone la semiótica, la construcción de sentido en la pieza —persuadir— radica uno de los propósitos que hacen posible la comunicación, la interacción.

¹⁰¹ André Comte-Sponville, *Diccionario filosófico*, Editorial Paidós, Barcelona, 2005, p. 409



La idea

Técnica: Talla directa en madera, ensamble, esgrafiado

Material: Cedro blanco, encino, clavos (alcayatas)

Medidas: 125 cm x 65 cm x 55 cm

Año: 2003

Las similitudes conceptuales en estas piezas, "La idea", "Tableta C.H" y "De mente abierta", permiten un análisis compartido, pero cuyas diferencias son registradas en este apartado. En estos casos debe resaltarse el impulso metafórico que late en su origen.

SIGNO/REPRESENTAMEN

Tres elementos formales son articulados en *La idea*: ensamblaje, esgrafiado y la talla directa en madera. En cuanto al primero debe señalarse que el ensamblaje en este caso involucra la interacción de dos piezas o cuerpos, que geométricamente refieren a un cubo y a una esfera, los cuales conforman una obra integral, y la aplicación de los clavos en la esfera, más que representar un collage, se suma al proceso del ensamblaje.

Hay que decir que el cubo (que también juega el rol de soporte o pedestal) fue realizado con las tablas de una mesa en encino, del mobiliario de la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEM), la cual sería desechada.

Mientras, el esgrafiado es utilizado como mecanismo conceptual, que parcialmente se concreta a partir del trabajo realizado por medio de la talla directa, tanto en el encino como en el cedro.

Esta técnica milenaria, el esgrafiado, se asoció al trabajo pictórico y de cerámica (el término proviene del italiano *sgraffiare*-rascado; es decir, hacer incisiones o rascar con una herramienta especial llamada grafio), cuando se trata de tallas directas en escultura es común vincularla con las incisiones que implican ciertos procedimientos de la talla.

En "La idea" fue utilizado el router, herramienta conocida también como la "máquina rebajadora" que permite desbastar, cortar o ahuecar la madera; así como realizar cortes y las incisiones del esgrafiado, técnica que apela al dibujo sobre la madera, con el propósito de generar una forma; esto es, las circunvoluciones que conforman la masa del cerebro humano.

Las incisiones o los esgrafiados son uniformes, y se repiten tanto en el cubo como en la esfera, en esta última los clavos han sido incrustados, pueden representar una protección o una prolongación del cuerpo de dicha circunferencia.

El cedro es catalogado como: "árbol conífero de gran altura, de tronco recto y ramas horizontales, cuya madera es muy compacta e incorruptible"; a su vez el

encino: “es un árbol cupulífero de hojas coriáceas con los bordes con puntas que pinchan, que da como frutos bellotas, que se emplean como pasto para ganado de cerda, y son dulces y comestibles para las personas en algunas variedades, la madera es dura y compacta”.¹⁰²

La materia hace patente la naturaleza de su consistencia “dura y compacta”, prácticamente impenetrable o como se ha dicho “incorruptible”.

Según el estudio semiótico sobre la utilización de signos en el teatro a los cuerpos geométricos de la esfera y el cubo se les atribuyen los siguientes significados:

“Círculo/Esfera: Simboliza la perfección, homogeneidad, ausencia de distinción o de división (...) El movimiento circular es perfecto, inmutable, sin comienzo ni fin, ni variaciones; lo que lo habilita para simbolizar el tiempo, que se define como una sucesión continua e invariable de instantes idénticos unos a otros.

¹⁰² María Moliner, *Diccionario de uso del español*, Editorial Gredos, Madrid, 1992

Rectángulo/Cuadrado/Cubo: El cuadrado: es una figura antidinámica, anclada sobre sus cuatro costados; simboliza la detención, el estancamiento, solidificación o incluso la estabilización en la perfección. Mientras que el movimiento fácil es circular, redondeado; la detención y la estabilidad se asocian con las figuras angulosas y las líneas duras y bruscas. El cuadrado es una de las figuras geométricas más frecuentes y universalmente empleadas en el lenguaje de los símbolos. Es uno de los cuatro símbolos fundamentales, con el centro, el círculo y la cruz.

En tanto, el rectángulo: Juega un rol importante en la masonería con el nombre de cuadrado largo (...) se liga generalmente a todos los pres-

tigios atribuidos a lo dorado y tales rectángulos, llamados también "cuadrado sol", evocan la relación entre la tierra y el cielo."¹⁰³

Así, estos significados, la perfección, el antidinamismo, el sol, etcétera, representan algunos de los indicios que permiten realizar las inferencias y la decodificación de la obra.

Respecto del cuerpo que conforma el cubo, éste hace las veces de base o pedestal del ensamblaje, lo que remite a una de las características de la escultura vanguardista, que en cierto modo recuerda a los dadaístas y neodadaístas, pero en la pieza con notables diferencias.

¹⁰³ Fuente de Internet: <http://www.es.wikipedia.org/wiki/Semiolog%C3%ADa>, <http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Semiolog%C3%ADa&action=edit§ion=7>, consulta realizada en abril de 2010

OBJETO

“La idea” parte de varias paradojas; por un lado, el desdoblamiento de las circunvoluciones del cerebro y que fueron esgrafiadas en la pieza, dicha masa de manera natural es conservada y resguardada por el cráneo en una configuración prácticamente circular; por otra parte, las circunvoluciones son representadas en dos cuerpos geométricos, una esfera y un cubo, en este último aparecen esgrafiadas y en un orden lineal, que denota su reproducción sin límites más que aquel en el que resultan emplazadas, pero que sugiere un continente propicio para procrear nuevos desdoblamientos; sin embargo, como ya se apuntó, el cubo/cuadrado representa una figura “anti dinámica”. Tanto en la esfera como en el cubo, no existe un principio ni un fin para dicha forma orgánica recreada en la pieza.

Según estudios científicos son las circunvoluciones y su profundidad dentro del cerebro las propiedades que señalan la inteligencia, tanto en el género humano como en los animales.

Así, el ensamblaje exhibe una de las fuentes de donde se originan las ideas, las cuales son producto del pensamiento, que conforma percepciones y sensaciones. El entramado escultórico resulta de una intención lúdica, un juego formal y conceptual.

Formalmente, el cuerpo esférico encarna el continente del cerebro presentado tal y como si se tratara de una tomografía tridimensional, en una pieza de laboratorio para su estudio o disección, empero en la representación esférica son incrustados un conjunto de clavos que, en sentido alegórico, produce un

sistema de impenetrabilidad, de resguardo. Este cuerpo puede interpretarse como un relieve estelar.

En tanto, la pieza/pedestal constituye un cubo rectangular que prolonga y da continuidad el esgrafiado, mediante la talla directa y los cortes realizados con el *router*. El cubo conserva el par de hendiduras de la mesa original cuya madera fue utilizada para la pieza, a través de tales dispositivos manuales, se permite que el pedestal sea transportable, a la manera de las mesas portátiles; es decir, las ideas viajan a donde la fuente que las genera se encuentre.

Uno de los soportes conceptuales de *La idea* parte de la imaginación, sobre la cual el propio Peirce –a decir de Sara F. Barrena– estableció nociones, que ahora resultan propicias para hablar del

rol que juega este elemento en el desarrollo procesual:

“La mente no sólo se moldea por la experiencia exterior, por la influencia del mundo sobre ella, sino también por su propia acción interna y, en particular por la acción de la imaginación. Peirce concede gran importancia a la imaginación, que, en contra de visiones racionalistas que la consideraban anárquica e irracional, es para él una facultad indisolublemente ligada a la razón. Peirce llega a afirmar que todo raciocinio pasa por la imaginación y afirma que sin ella no llegaríamos a conocer la verdad.”¹⁰⁴

¹⁰⁴ Sara F. Barrena, *Los hábitos y el crecimiento*, Op. cit., p. 10

En otro aspecto, resalta que la talla directa elaborada en maderas compactas, facilitó las incisiones que forman parte sustancial del objeto, el cual vuelve a la noción del oxímoron plástico, cuando se dice que tanto el encino como el cedro son materias impenetrables o “inco-rruptibles”, ambas particularidades se contraponen a la posibilidad del surgimiento de una idea, que requiere de la apertura y de la percepción del mundo exterior.

En este contexto los clavos del ensamblaje contribuyen a crear y acentuar la paradoja: o comportan destellos de luz para generar una idea, o son resguardos que impiden la apertura: “¿Cómo habrían de existir ideas innatas o absolutas? Eso equivaldría a un pensamiento sin trabajo, es decir un pensamiento sin pensamiento. Una idea que no es pen-

sada por nadie no es una idea, y no es nada”.¹⁰⁵

Emerge de ambos cuerpos sólidos la impronta inspirada por Brancusi y, en cierta medida por Henri Moore, de este último su trabajo desarrollado a partir de los tótems; mientras que, del primero sobresalen sus resoluciones formales, especialmente de su trabajo en talla directa de la madera, pero también el pulido en mármoles y otras materias. Brancusi decía que: “La talla directa es el verdadero camino hacia la escultura, pero también el peor para aquellos que no saben andar. Talla directa o indirecta, eso no quiere decir nada; lo que cuenta es la obra hecha”.¹⁰⁶

¹⁰⁴ André Comte-Sponville, *Diccionario filosófico*, Op. cit, p 263

¹⁰⁶ Constantin Brancusi, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1997, p. 33

El cuerpo/pedestal que forma parte de la pieza escultórica cobra diversos sentidos que se proyectan también en el imaginario del receptor. Es el detonante de la expresión paradójica más clara en el conjunto: ¿las circunvoluciones del cerebro pueden representarse en un cubo, en la geometría rectangular que enmarcaría los pensamientos y las sensaciones? Además, dicho pedestal tiene la facultad de convertir a la obra en un organismo ubicuo, igual que ocurre con las ideas. Más que un propósito lúdico, la ironía resulta el motor que articula al objeto/escultura, puede interpretarse a través de las asociaciones sugeridas por el Dadaísmo, entre cuyas piezas figura “Rueda de bicicleta”, el ready-made que Marcel Duchamp realizó en 1913. La pieza representa el montaje de la horquilla delantera de una bicicleta, junto con su rueda, y colocada sobre un ban-

co: el emplazamiento del montaje está al revés.

La concepción de “La idea” guarda cierto paralelismo con la intención del *ready-made* dadaísta; sirva la alusión como un medio para proponer el contrapunto y las correspondencias que logran desprenderse a través del ejercicio de la semiótica.

Título: *Ready-made*
Medida: Altura 125 cm.
, 64,5 cm diámetro
y 60,2 cm altura del taburete.¹⁰⁷
Museum of Modern Art.
Nueva York.



¹⁰⁷ Fuente de Internet: http://www.yoelmagazine.com/2008_08_01_archive.html consulta realizada en abril de 2011

INTERPRETANTE

La Filosofía cuenta con un amplio reservorio acerca de la noción de una idea, igual que en la narrativa y la poesía; en esta pieza, las inferencias desembocan en innumerables posibilidades, que son propiciadas en buena medida por la resolución formal de la obra.

Mientras, en términos conceptuales, tanto las paradojas como las metáforas, que motivaron su realización, juegan también un papel importante, sobre todo en lo que toca a la lectura/decodificación de "La idea."

Por el camino de las paradojas –en la pieza, la presencia de éstas resulta evidente – y siguiendo a Wenceslao Castañares, se piensa que se ha enfatizado la transformación de la realidad mediante la acción "que los sistemas de mediación simbólica llevan a cabo"; sin embargo, también debe tomarse en cuenta "la capacidad de la realidad para determinar nuestras representaciones".¹⁰⁸

¹⁰⁸ Fuente de Internet: Wenceslao Castañares, *La semiótica de C. S. Peirce y la tradición lógica*, *Op. cit.*, p.6, consulta realizada en abril de 2010

Así pues, en "La idea" se pone de manifiesto la interacción que existe entre los tres elementos de la propuesta peirceana, los efectos que habrán de producirse en el interpretante tienen que ver con la concepción cultural y socialmente generalizada sobre las funciones del cerebro, en este caso la producción de las ideas. Signo y objeto contribuirán a perfilar el sentido irónico planteado en la pieza, a manera de paradojas. La realidad representa, entonces, el contrapunto, que canaliza los efectos a los que está asociado el sentido de "La idea".

Tableta C. H.

Técnica: Ensamble, esgrafiado, talla directa en madera, incrustación

Material: Fresno, chips de tarjetas telefónicas

Medidas: 23 cm x 70 cm x 180 cm

Año: 2002

SIGNO/REPRESENTAMEN

Sobre la base de madera esgrafiada, se reproduce un laberinto, en el cual aparece una esfera también realizada en fresno. En este laberinto se han incrustado innumerables chips de tarjetas telefónicas cuyo color luminoso contrasta con el mate del fresno que ha sido quemado. En el conjunto laberíntico estos chips pueden



representar un sistema de señalización azaroso o como ya se ha mencionado: se trata de un elemento contemporáneo, que sugiere la noción de la memoria.

El laberinto es una figura recurrente en el trabajo que he realizado; sin embargo, no puede perderse de vista su importancia simbólica en las artes; en la creación literaria, por ejemplo, ya se había señalado la presencia del laberinto en la obra de Jorge Luis Borges, y en "Tableta C. H." se retoma este valor simbólico y sus repercusiones en las artes visuales.

Sobre el particular el filósofo Friedrich Nietzsche (1844-1900) escribió: "Si quisiéramos ensayar una arquitectura sobre el patrón de nuestra alma (somos demasiado cobardes para ello), el laberinto sería nuestro arquetipo".¹⁰⁹

Extravío y memoria constituyen los elementos que aparecen en la pieza, los cuales son referencia del detonante,

¹⁰⁹ Fuente de Internet: http://www.esuelafreudiana-arg.org/jornadas_oscar_masotta_2009/diferentes_imagenes_de_laberintos, consulta realizada en junio de 2010

de las motivaciones que perfilaron el origen de "Tableta C. H."

OBJETO

La base o tabla en fresno del objeto tridimensional representa una suerte de juego, con un solo dado en forma de esfera, cuya textura apela al paso del tiempo, a una antigualla de un tablero lúdico del que se desconocen las reglas del juego, empero la incrustación de los chips de las tarjetas telefónicas aparecen ya como señalizaciones del propio azar. La tableta es una puerta, quizá abandonada, pero que está dispuesta para ingresar al laberinto trazado en la superficie mediante un esgrafiado y la talla directa en el fresno.

Un tablero antiguo dispuesto para el juego, en el que la entrada está abierta, así se infiere del propio objeto. La esfe-

ra puede viajar por la tableta, recorrerla, sin embargo, no existe mecanismo alguno que facilite su salida.

La tableta resulta en una encrucijada de metáforas, paradojas, fabulación y mitología, por supuesto, el objeto da cuenta de tales posibilidades o indicios.

INTERPRETANTE

Como en la narración mitológica de Ariadna, Teseo y el minotauro – monstruo con cabeza de toro y cuerpo de hombre – la existencia de un laberinto escultórico da cabida a la fabulación, de cuyas opciones cabe el poema de Jorge Luis Borges "El hilo de la fábula":

"...Las cosas ocurrieron así. Teseo no podía saber que del otro lado del laberinto estaba el otro labe-

rinto, el de tiempo, y que en algún lugar prefijado estaba Medea.

El hilo se ha perdido; el laberinto se ha perdido también. Ahora ni siquiera sabemos si nos rodea un laberinto, un secreto cosmos, o un caos azaroso. Nuestro hermoso deber es imaginar que hay un laberinto y un hilo. Nunca daremos con el hilo; acaso lo encontramos y lo perdemos en un acto de fe, en una cadencia, en el ensueño, en las palabras que se llaman filosofía o en la mera y sencilla felicidad.”¹¹⁰

La conjunción de una textura añosa en el fresno y la incrustación de elementos contemporáneos, como los chips, produce un efecto paradójico, que habrá

de resolverse a través de las inexistentes reglas del juego en el tablero, y de la presencia de la propia esfera; es decir, la lectura de la pieza en buena medida la define la figura del laberinto.

En términos personales, de la experiencia que motiva a la “Tableta C.H.”, ésta refiere al laberinto emocional que provoca el fin de una relación amorosa, pero la de su huella parece imborrable; de ahí que las circunvoluciones cerebrales esgrafiadas en la tableta, junto con la esfera, así como la presencia aleatoria de los chips, hablan de la memoria, y de un futuro sentimental incierto. Empero, el juego y la resolución lúdica en la pieza dan cabida a inferencias por parte del espectador, imbuidas por la representación simbólica de la figura laberíntica.

¹¹⁰ Jorge Luis Borges, *Los conjurados*, Editorial Alianza, México, 1986, p. 61

4.1.3 Propuesta experimental basada en el triángulo semiótico de Charles S. Peirce y su aplicación en el modelo empleado para la interpretación de las esculturas: "3 Mujeres", "Boca arriba" *, "Corazón fuerte" * y "Comando esperma".

Las piezas que a continuación se presenta fueron agrupadas en este apartado de acuerdo a su composición, por ser ahuecadas y considerar un espacio interno en sus cuerpos.

Los elementos que están presentes en la propuesta son:

Vivencia -Imagen -Idea
Tema-Objeto-Argumento
Concepto -Materia -Tiempo/Espacio
Reflexión-Relato -Teoría

Como en el propio sistema de significación peirceano, la interacción es el común denominador entre cada uno de los elementos; esto es, cada uno de ellos interpela a los

* Ver anexo 2

demás, en algunos casos las propiedades de uno refieren a los del otro, para desencadenar nuevas relaciones, o comprometerlas. Se trata del funcionamiento de una estructura que sustenta un conocimiento:

“La Teoría General de Sistemas (TGS) surgió con los trabajos del alemán Ludwig von Bertalanffy, publicados entre 1950 y 1968. La TGS no busca solucionar problemas o intentar soluciones prácticas, pero sí producir teorías y formulaciones conceptuales que pueden crear condiciones de aplicación en la realidad empírica (...) Las funciones de un sistema dependen de su estructura (...) Los sistemas vivos sean individuos u organizaciones, son analizados como sistemas abiertos

que mantienen un continuo intercambio de materia/energía/información con el ambiente. La Teoría de Sistemas permite reconceptuar los fenómenos dentro de un enfoque global, para integrar asuntos que son, en la mayoría de las veces de naturaleza completamente diferente.”¹¹¹

La forma en que opera la propuesta guarda una relación íntima con las nociones generales del sistema de significación y, por supuesto, con la semiótica peirciana. Con estas bases metodológicas, se abunda en el siguiente análisis, que fue introducido en el primer apartado de este capítulo.

¹¹¹ Fuente de Internet: <http://www.monografias.com/trabajos11/teosis/teosis.shtml>, consulta realizada en agosto de 2010

3 Mujeres

Técnica: Torneado, ensamble

Material: Madera platanillo

Medidas: 35cm x 60 cm x 60cm

Año: 2002

VIVENCIA-IMAGEN-IDEA

Las mujeres son: madre, mujer e hija, en este último caso se trata de una posibilidad, además, falta la imagen de la hermana, cuya ausencia en esta ocasión motivó otra de las piezas.

Se trata de tres figuras femeninas que deben aparecer como seres emblemáticos, pero diferentes por la relación que marca cada una de ellas durante las etapas fundamentales en el desarrollo vital: el regazo y seno materno, la relación amorosa y la procreación. Sin embargo, las tres, en su momento, cumplen o cumplirán estas mismas funciones acorde con patrones socioculturales y según la idiosincrasia judeocristiana.





Su presencia fue propuesta dentro de la unidad; es decir, crear en una sola forma la integración de las figuras en quienes se reconoce un fuerte influjo, tanto en los ámbitos emocional y sentimental como el profesional. Así pues, confluyen experiencia/vivencia, con la imagen y la idea.

TEMA-OBJETO-ARGUMENTO

El tema femenino ha sido reiterado, y en este caso, podría decirse que la pieza "3 Mujeres" forma parte de un gineceo escultórico, con temas y tratamiento formal y conceptual distinto, pero motivado por la relación humana establecida con ellas.

La pieza se realiza a partir de una idea común en las tres figuras, la presencia del seno o regazo femenino, que es definido como: "Hueco. Concavidad que forma una cosa curva" y, en sentido figurado, "representa regazo, amparo, refugio"¹¹². Aquí, la madera fue ahuecada mediante el uso de un torno, y luego ensamblada, en conjunto representa un codo. No obstante, la manera en que se coloca la pieza,

¹¹² *Pequeño Larousse ilustrado*, Editorial Larousse, México, 2006

cada una de las figuras adquiere una forma diferente, es el emplazamiento espacial el que les otorga una dimensión diferente, a pesar de que, en efecto, se trata de una sola figura dividida en tres cuerpos.

En este sentido, no puede desligarse el juego lingüístico que genera la herramienta utilizada para la realización, con las formas que adquiere el objeto; es decir, en determinada posición, la pieza se torna en una figura eminentemente sexual (relación con una mujer), en otro emplazamiento se torna en el soporte de la triada (seno materno) y en una tercera posición representa el equilibrio de las tres figuras, que puede interpretarse como un efecto de la solidaridad femenina.

CONCEPTO-REFLEXIÓN-TEORÍA

Hay un patrón cultural judeocristiano que es asumido en el formato conceptual de

la pieza, pero de antemano no se trata de la trinidad en su acepción religiosa o filosófica, sino de tres figuras unidas en términos plásticos, mediante una resolución en la que cada una de ellas forma su propio hueco; es decir, contiene su propio regazo, este no es compartido, de tal suerte que el trío puede distinguirse en la unidad. Empero, cabe la posibilidad de inferir a la mencionada trinidad, especialmente cuando se ape-
la al significado de un tropo:

“Tropo es una figura de estilo o de lógica: jugar con las palabras o las ideas. ¿Cualquier figura de estilo es un tropo? No. El tropo juega con el sentido de las palabras más que con su lugar o disposición: es una figura semántica. Por ejemplo la metáfora y la metonimia son tro-

pos (...) En filosofía, el término se toma en un sentido lógico más que retórico. El tropo es un tipo de argumento (juega con las ideas, no con las palabras), como una figura del pensamiento, como un razonamiento para armar.”¹¹³

En la pieza hay un sentido tácito de juego; sin embargo, como se decía acerca de la obra de Bourgeois, “3 Mujeres” está “muy alejada de las representaciones literales que caracterizaban en especial al surrealismo en su relación con el inconsciente”.

Las posibilidades de la naturaleza del platanillo (árbol endémico de Colombia) permitieron trabajar con el torno; de ahí que, tanto el procedimiento for-

¹¹³ *Op.cit.*, André Compte-Sponville, *Diccionario filosófico*, p. 531

mal como el conceptual, también contribuyeron a la unidad en el objeto. Debe insistirse en las cualidades de la materia, la que finalmente se toma en cuenta para encontrar los caminos y las alternativas de las formas en que habrá de convertirse la pieza.

Resulta inobjetable en esta pieza el influjo contundente de la obra “Torso de muchacho”, realizada por Brancusi, en nogal:



Brancusi, Torso of a Young Man 1917/The Philadelphia Museum of Art¹¹⁴

¹¹⁴ Fuente de Internet: <http://www.ancientworlds.net/aw/Article/803632>, consulta realizada en agosto de 2010

Sin embargo, el recurso de la técnica para la realización de *3 Mujeres* marca una diferencia sustancial, acaso en la solución formal resulta innegable dicha inspiración, pero la concepción y el proceso de trabajo son los elementos a los que se ha dado prioridad.

Comando esperma

Técnica: Talla directa en madera, esgrafiado, incrustación

Material: Fresno, chips de tarjetas telefónicas

Medidas: 65cm x 131cm x 65cm

Año: 2004

VIVENCIA-IMAGEN-IDEA

Inscritas en el terreno de lo anecdótico, las experiencias personales constituyen la materia prima cuyo significado puede transformarse en las ideas/objetos que habrán de proyectarse hacia el otro, con el propósito de socializarlas o compartirlas, convertirlas en hechos que pueden comunicarse, con base en una producción plástica y escultórica.

En este caso se trata de un accidente. El rompimiento de un condón durante una relación sexual, con una mujer con quien deseaba establecer una relación sentimental. El incidente tuvo varias consecuencias, en primer lugar lo emocional; es decir, el primer sentimiento fue de frustra-



ción y, por supuesto, los riesgos, tanto de la procreación no deseada como la posibilidad de la transmisión de una enfermedad sexual.

La vivencia genera el motivo de la pieza, la cual se realiza en términos formales y conceptuales mediante la talla directa de la madera y el esgrafiado, así como la incrustación de chips de tarjetas telefónicas.

TEMA-OBJETO-ARGUMENTO

La idea fue realizar un condón o preservativo en madera ya desenrollado y erecto, en cuya superficie son esgrafiadados decenas de espermatozoides y en la punta o cabeza de los mismos se incrustaron los chips de tarjetas telefónicas, éstas representan el código informativo, una referencia del mismo que de manera natural es portador el esperma. Sobre

el condón existe información profusa en Internet, de la cual se reproduce una de ellas:

“Un condón es una funda fina y elástica para cubrir el pene durante el coito, a fin de evitar la fecundación – actuando como método anticonceptivo – y el posible contagio de enfermedades de transmisión sexual (...) El preservativo masculino posee un espacio en el extremo cerrado llamado depósito, diseñado para contener el semen. Sus medidas varían de 16 a 22 cm de longitud y de 3.5 a 6.4 cm de diámetro. La medida estándar de un preservativo es de 188 mm de largo, 52 mm de ancho nominal y entre 0.06 y 0.07 mm de grosor (...) El preservativo ha sido usado desde tiempos antiguos para prevenir

“enfermedades venéreas” (como se les conocía antes, en honor a Venus, diosa del Amor), al igual que como método anticonceptivo (...) En Egipto, al menos desde 1000 a. C. se utilizaban fundas de tela sobre el pene.

Generalmente los términos “preservativo”, “condón” y “profiláctico” se usan de manera formal (...) En cada país se usan los términos genéricos y también algunos otros de uso coloquial o vulgar para denominar el preservativo: México-condón, gorrito, máscara, casco, globo o globito.”¹¹⁵

En términos plásticos se determinó la resolución de la pieza; empero, el nombre alude a una de las acepciones de la palabra comando, que significa: “Mando militar. En la guerra última misión peligrosa en territorio enemigo, encargada a un grupo de hombres escogidos”;¹¹⁶ en todo caso, comando refiere a una de las expresiones coloquiales con las que en el país se habla del condón: “casco”.

¹¹⁵ Fuente de Internet: <http://es.wikipedia.org/wiki/Preservativo>, consulta realizada en agosto de 2010

¹¹⁶ *Diccionario de uso del español* María Moliner, Editorial Gredos, España, 1992

La reproducción del condón ha sido tema de otros artistas plásticos y visuales, así como elemento de performances para reivindicar la batalla contra el síndrome de inmunodeficiencia adquirida (Sida), del que aquí se incluye una imagen:



Un preservativo de 69 metros de altura fue puesto al obelisco porteño de la ciudad de Buenos Aires en el 2005 para conmemorar el día internacional de lucha contra el sida.¹¹⁷

¹¹⁷ Fuente de Internet. *Ibidem*

“Comando esperma” refiere a un objeto hueco y su forma se logró mediante la talla directa y el uso de un disco para cortar el fresno, a diferencia de esta imagen cuyo empaquetado apela a un icono argentino – realizado a la manera de las instalaciones de Christo Javacheff (1935), de origen búlgaro y nacionalizado estadounidense– en este trabajo, el objeto posee la carga absoluta del signo y del tema propuesto, una construcción irónica de la misma batalla: la anticoncepción y la prevención de enfermedades de transmisión sexual, pero también a través de un mensaje persuasivo.

CONCEPTO-REFLEXIÓN-TEORÍA

La campaña mediática sobre el uso preventivo del condón para evitar las enfermedades de transmisión sexual y los embarazos no deseados, desde su aparición contó con la oposición de los

sectores más conservadores de la sociedad, además de que no estuvo acompañada de otra campaña a favor de la educación sexual.

La pieza resulta amenazante pero atractiva y curiosa, elementos presentes en su desarrollo conceptual; mientras los espermatozoides esgrafiados navegan sobre una superficie de color azul oscuro, que se obtuvo a través de una pátina de óxido de hierro (clavos oxidados en vinagre), aquellos que alcanzan la cumbre se transforman en chips de tarjetas telefónicas, poseedoras de una memoria "innata", pero vencidas al llegar a la cúspide del preservativo. No obstante, en esa torre protectora, aparece una pequeña fisura, más potente aún que el mismo dispositivo profiláctico.

"Comando esperma" no forma parte de campaña ni cruzada alguna, ciertamente su valor es simbólico, hace evidente el factor vulnerable de este método profiláctico un medio con un porcentaje mínimo de error. Sin embargo, su existencia y promoción en el terreno de la salud pública ha modificado los usos y costumbres de la sociedad, con el

propósito de combatir y atenuar la propagación de enfermedades de transmisión sexual.

Conceptualmente la pieza toma en cuenta las técnicas de la talla directa hasta lograr una superficie lisa, y del esgrafiado que anuncia la irrupción de organismos reales, que pueden palpase, a través del tacto.

VI.1.4 Propuesta experimental basada en el triángulo semiótico de Charles S. Peirce y su aplicación en el modelo empleado para la interpretación de las esculturas: "Teos I" *, "Huevos" * y "Teos II".

Teos II

Técnica: Talla directa, esgrafiado, incrustación, bruñido

Material: Fresno, pino, encino y vinil metalizado

Medidas: 95 cm x 100 cm x 100 cm

Conjunto: Seis piezas

Año: 2006

VIVENCIA-IMAGEN-IDEA

En el museo Universum por encargo fue realizada la pieza, con el propósito de

* Ver anexo 2

participar en la exposición “La ciencia en Teotihuacan”. Ya se contaba con el antecedente de *Teos I*, creación escultórica que, como ya se explicó había partido de un fin similar, pero con una temática concreta: abordar el tema de la endocronología.

Dicha experiencia detonó, prácticamente, el desarrollo del trabajo que aquí se presentaba, dar continuidad a una idea original como el método empleado para medir el paso del tiempo, a través de la observación de fenómenos naturales, en este caso el meticuloso seguimiento de las transformaciones en la corteza de un árbol, que realizaban las civilizaciones originarias.

La imagen del conjunto escultórico, pero también la idea en la que sustentaría la propuesta, fue generada por la capacidad y tenacidad observadora en estos pueblos, la misma que garantizaba sus medios de subsistencia cotidiana.

En el anecdotario de “Teos II” debe registrarse que la exposición formaría parte del intercambio de Universum con otras instituciones internacionales, a fin de que “La ciencia





en Teotihuacan” también fuera exhibida en el Museo Eureka de Finlandia; empero, la muestra que había viajado al estado de Oaxaca sufría de los embates del paro ocasionado por la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO), quienes mantuvieron cerradas las instalaciones donde era exhibida la muestra, esta movilización no sólo provocó una crisis social en la entidad, sino trastornos administrativos que impedían el acceso a la muestra y su envío ya comprometido al foro finlandés. Una de las opciones para remediar dicho impedimento, consistió en la reelaboración de “Teos II”, ello significó para la propuesta un nuevo planteamiento, la elaboración de un reloj de arena, que ocuparía un lugar central dentro del conjunto, integrado por seis piezas.

TEMA-OBJETO-ARGUMENTO

El tiempo y sus representaciones, tanto simbólicas como materiales, fueron las pautas para la creación del conjunto escultórico; es decir, la combinación entre testimonios que tuvieron un uso práctico en el pasado y medios que también permiten su medición, pero que conllevan un análisis o reflexión.

Las seis piezas remiten a objetos de índole prehispánica, asociados a instrumentos musicales y de uso litúrgico, entre los cuales deben mencionarse los pebeteros, teponaztli y huehuetl, estos últimos de percusión.



Teponaztli¹¹⁸

¹¹⁸ Fuente de Internet: <http://www.mexicanartdealing.com/apps/photos/photo?photoid=29725962>.
Consulta realizada en agosto de 2010



Huhuéteotl ¹¹⁹

Acorde con la Universidad Veracruzana:
"Aunque existen vestigios de que en el

¹¹⁹ Fuente de Internet: <http://www.uv.mx/popularte/esp/scriptphp.php?sid=524>, consulta realizada en agosto de 2010.

México prehispánico existía una gran variedad de instrumentos no se conoce el nombre ni el uso de muchos de ellos. Actualmente se pueden identificar algunos que han sobrevivido, como tambores y silbatos". ¹²⁰

En el centro de la instalación está dispuesta una reinterpretación de un reloj de arena, el cual remite a un pebetero, realizado también en madera, con incrustaciones que reproducen una serie de espermatozoides esgrafiados y en cuya cabeza fue incrustado un elemento adicional: el vinil, los espermatozoides trazan la trayectoria de un descenso.

En la cima de la pieza fue creado un cuerpo geométrico ovalado, que representa uno de los cortes de la madera;

¹²⁰ Fuente de Internet: *Ibidem*, consulta realizada en agosto de 2010

esto es, los anillos de crecimiento en la materia que eran utilizados para la medición del tiempo, con el propósito de enfatizar la propuesta original motivada por la endocronología, esta simbología es reiterada en el resto de las piezas, aunque no se puntualiza como en la escultura central.

Las circunvoluciones del cerebro vuelven a estar presentes, mediante el esgrafiado en uno de los cuerpos cilíndricos, acaso el de mayor contraste en el conjunto, pero que evoca la importancia de la memoria, en su doble sentido: el histórico y el temporal en la vida cotidiana, amén de su trascendencia en el ser humano.

A diferencia del conjunto escultórico de "Teos I", en esta ocasión las piezas no hablan del pasado arqueológico, sino

de la dimensión del tiempo como un hecho eminentemente humano, que es el propósito de las piezas escultóricas de "Teos II", alrededor sí, de la fusión cultural que, a pesar de constituir una reminiscencia de objetos del pasado, son apreciadas como hechos contemporáneos, en los que la experimentación formal resulta evidente.

CONCEPTO-REFLEXIÓN-TEORÍA

La noción del tiempo que prevalece en el conjunto escultórico resultó un juego de paradojas, entre la evolución científica de la civilización teotihuacana y su florecimiento como organización teocrática, ya el significado de su nombre en náhuatl lo anuncia, así como el desarrollo urbanístico que alcanzó en su momento.

En esta intención lúdica la representación fue concebida, además, como un

complejo politeísta, seis altares para un devocionario pagano, con la memoria en el eje central del trabajo escultórico.

Durante el desarrollo procesual la idea del políptico fue deliberada, con el propósito de crear una instalación alrededor de una figura o personaje protagónico, el reloj de arena construido en cedro blanco, un objeto de múltiples lecturas, porque en lugar del polvo que cae para marcar el transcurso del tiempo hay una lluvia de espermatozoides, los cuales también juegan un papel cronométrico.

Las piezas son torres, que lo mismo evocan a un templo, una colmena o un silo que emerge hacia la superficie, todos ellos vinculados a construcciones arquitectónicas atemporales, pero elaboradas en virtud de las propiedades de la madera.





VI.1.5 Propuesta experimental basada en el triángulo semiótico de Charles S. Peirce y su aplicación en el modelo empleado para la interpretación de las esculturas: "Dios no juega a los dados" y "ADN" *.

LAS PIEZAS CONTENIDAS EN ESTE APARTADO TIENEN MOVIMIENTO REAL PROPORCIONADO POR MOTORES QUE LAS ACTIVAN.

Dios no juega a los dados

Técnica: Talla directa, esgrafiado, ensamble
Material: Platanillo, pino, sensor
Medidas: 154cm x 66cm x 58.5cm
Año: 2005

* Ver anexo 2

VIVENCIA-IMAGEN-IDEA

Literalmente la pieza surgió de entre los deshechos. Anecdóticamente, en las incursiones de "pepenador" espontáneo, fue recuperado de un bote de basura un cubo realizado en pino y conformado por otros cubos más pequeños, también en madera y unidos por una serie de resortes. Este objeto había sido inhabilitado y desechado.

Cuidadosamente fue observado que uso podría dársele para el trabajo en proceso. Al explorarlo se reconoció que su transformación era viable, a través de dos me-



dios fundamentalmente: la restauración de la epidermis del conjunto de cubos que integraban al objeto original y la incorporación de una nueva pieza.

Luego de la realización de esculturas como "La idea", "Tableta C.H." y "De mente abierta", fueron tomadas las similitudes del cubo con dichos trabajos, y se reconoció que el nuevo elemento que integraría sería una esfera esgrafiada, la representación de una masa cerebral y el esgrafiado de sus circunvoluciones, que ya formaban parte de la experiencia referida.

Debe señalarse que “Dios no juega a los dados” tuvo como origen, además, la conmemoración de los 200 años de la Física Moderna, lo cual hacía propicia la invocación de una de las personalidades centrales de dicha ciencia: Albert Einstein (1879-1955).

TEMA-OBJETO-ARGUMENTO

Bajo el influjo del ambiente que propicia *Universum* cuyo entorno son las actividades de divulgación de la ciencia, así como de una cultura imbuida por ese ambiente científico, un recinto en el que predominan los objetos interactivos en las exposiciones, donde laboraba y desarrollé la pieza, el primer impulso fue desatar justo un objeto interactivo, lo que propició una colaboración multidisciplinaria, al involucrar la cooperación de un ingeniero mecánico y otro en electrónica.

Se contaba con una “caja” de cubos unidos por resortes. Este molde formal fue aprovechado para generar dos masas cerebrales: la caja fue esgrafiada a partir del dibujo de las circunvoluciones cerebrales para la que se realizó una esfera con el mismo esgrafiado y que estaría en la superficie de la misma.

Los dos cuerpos fueron colocados sobre una mesa. El trabajo de los ingenieros consistió en adaptar un sensor electrónico al ensamblaje, el cual se activaría ante la presencia humana, sólo durante 15 segundos, luego volvía a su estado original hasta que la presencia de otra persona motivara la reacción electrónica, dicho sensor propiciaría el movimiento de la esfera, a través de los resortes articulados en el cubo.

Se había generado una pieza interactiva, en cuyo origen el espectador desconocía la fuente que propiciaba dicho dinamismo, el sensor permanecía oculto ante el azoro del visitante que era partícipe de un fenómeno físico, de ahí el nombre de un objeto multidisciplinario: "Dios no juega a los dados"; empero debe reconocerse que el origen del objeto había sido una intervención escultórica.

CONCEPTO-REFLEXIÓN-TEORÍA

¿Qué provocaba el movimiento espontáneo de dos masas cerebrales, aparentemente inconexas, pero formalmente vinculadas? Para el espectador era desconocido el factor que entraba en juego para generar una trepidación momentánea lograda sólo a partir de su cercanía al objeto. ¿Acaso sería el azar?

La respuesta a estas simples preguntas detonaron el engranaje conceptual de "Dios no juega a los dados". El dicho de Albert Einstein había ganado celebridad cuando su declaración ocupaba las primeras planas de la prensa internacional, Einstein ya había sido galardonado con el Premio Nobel en Física, ¿qué significado tenían estas palabras?

"En 1921 Einstein recibió el premio Nobel de Física, sobre todo por su

trabajo sobre el efecto fotoeléctrico, que demostró que la luz no se desplaza en una corriente continua sino en "paquetes de ondas" separados llamados fotones. Einstein decidió divulgar su obra, dedicó algunos años a viajar por el mundo y, como él decía, "a silbar mi melodía de la relatividad". Ocupó los encabezados de los periódicos al afirmar que "Dios no juega a los dados con el universo", forma extravagante de decir que existen sistemas que rigen el mundo material, pero hay que descubrirlo".¹²¹

Se comenta que el dicho de Einstein apelaba a la inexistencia de la suerte, e incluso fuentes cibernéticas adjudican el origen de esta idea a la corresponden-

¹²¹ Fuente de Internet: <http://www.selecciones.com/acercade/art.php?id=1006>, consulta realizada en agosto de 2010

cia que sostenía el físico alemán con sus colegas:

"Albert Einstein, en carta a Max Born (1926): Usted cree en un Dios que juega a los dados, y yo en un orden y una ley completos en un mundo que existe objetivamente, y que yo, en una forma altamente especulativa, intento capturar... ni siquiera el gran éxito inicial de la teoría cuántica me hace creer en el juego de dados fundamental, aún cuando estoy advertido que sus colegas más jóvenes lo interpretan como una consecuencia de la senilidad."¹²²

En la obra están asociadas dos propuestas complementarias, por un lado el su-

¹²² Fuente de Internet: <http://guapacho.blogspot.com/2006/01/dios-no-juega-los-dados.html>, consulta realizada en agosto de 2010

puesto azar del que eran participes los espectadores al aproximarse a la pieza en exhibición cuyo origen de su movimiento parecía desconocido, lo que daba pauta a la especulación en el observador, y por otro lado, la resolución en la pieza, para la que de antemano se había creado un sistema operativo oculto, mecanismo que estaba pensado en las ideas de Einstein, el que invitaba a descubrir la fuente que motivaba la trepidación de "Dios no juega a los dados."

En otro aspecto, este ensamblaje escultórico remite al arte povera, sobre el que ya se habló en otro de los apartados del presente capítulo, pero del que vale recordar apuntes que enriquecen el análisis de la pieza : "Denominación acuñada por el crítico italiano Germano Celant en 1968 para describir el arte post

minimalista producido a finales de los años sesenta con materiales "humildes" y "de fácil disponibilidad"¹²³, la anterior consideración se desprende del origen y procedencia del material utilizado en la realización del ensamblaje.

Conviene puntualizar sobre el arte povera algunos de los argumentos que son cercanos a la naturaleza de esta pieza y que sugiere Marchán Fiz, crítico y académico español dedicado al análisis del arte:

"El arte povera (...), no se ha planteado tanto la configuración artística del objeto como un fin en sí mismo, como hacer visible en la realidad predada y trivial del material la transformación y su apariencia (...). El arte "pobre" implica

¹²³ *Diccionario del arte y los artistas*, Ediciones Destino, Barcelona, 1995

una activación de los materiales elegidos en oposición a su pasividad, subraya el poder energético, la potencialidad transformadora de los materiales.”¹²⁴

Además, “Dios no juega a los dados” puede inscribirse dentro del género de las instalaciones, especialmente por su carácter multidisciplinario y el origen electrónico del sensor que produjo el movimiento de la pieza durante el tiempo en el que permaneció exhibida. Todas estas condiciones, por supuesto, pueden recrearse en otro momento y en un espacio diferente.

Finalmente, de los elementos señalados para asociar la pieza con las instalaciones, el propósito interactivo que apa-

rece entre sus primeras motivaciones debe enfatizarse en este sentido. “Dios no juega a los dados” cumplió un efecto similar al que se había generado en “Valorando”.¹²⁵

*Nota: Por motivos metodológicos y con el propósito de no reiterar el análisis discursivo ya presentado, las siguientes piezas resultan un complemento del análisis aquí desarrollado y podrán conocerse en el Anexo 2: Otras obras de José Luis Morales Jurado

“Eslabón”

“La entrada”

“Gusano letrina Koto”

“Gusano Luna L. A./A. L.”

“Viveros”

“De mente abierta”

“Boca arriba”

“Corazón fuerte”

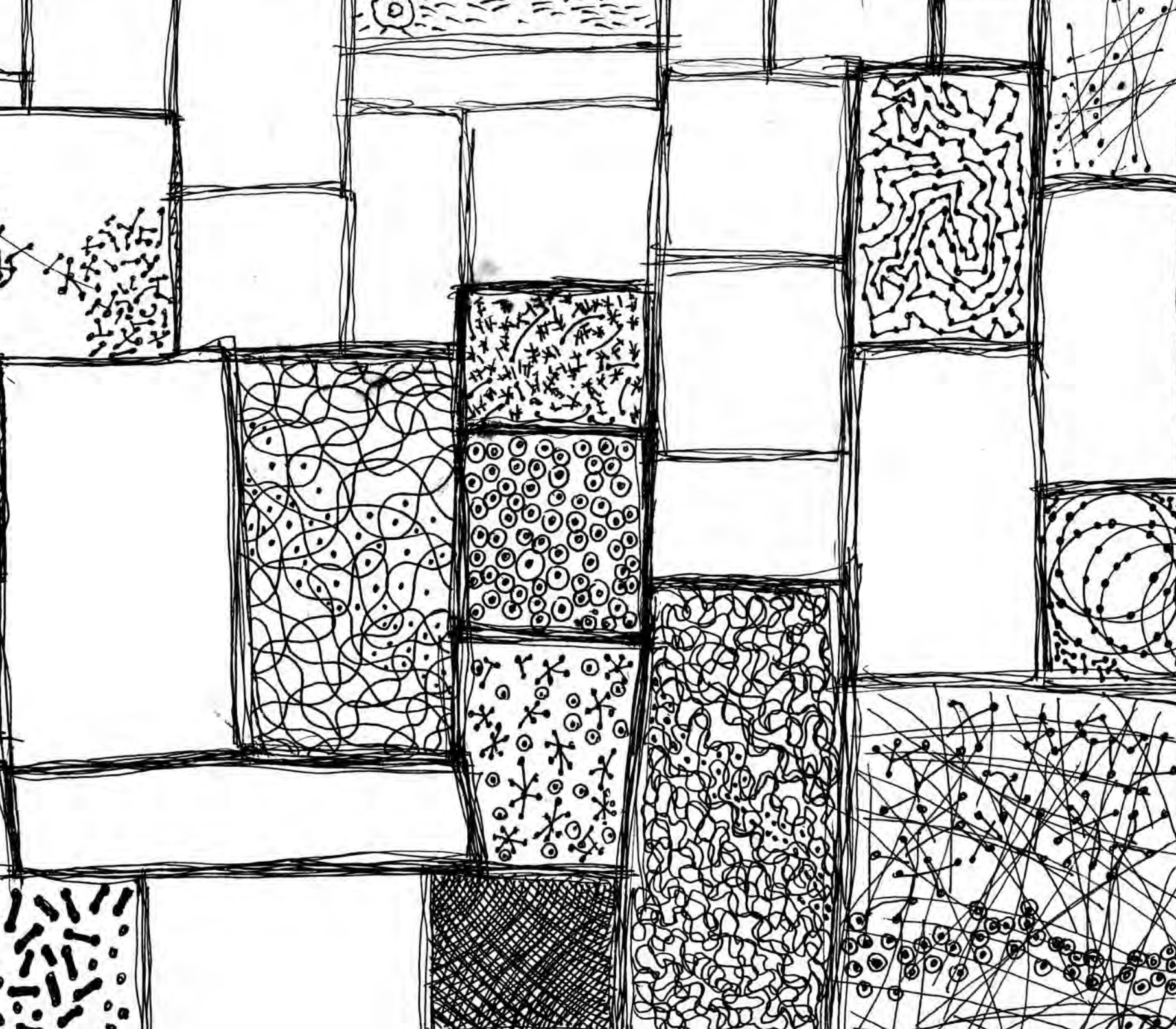
“Teos I”

“Huevos”

“ADN”

¹²⁴ Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto*, Edición Akal, Madrid, 1997, p. 212

¹²⁵ Ver VI.1



4.2 Propuesta experimental basada en el triángulo semiótico de Charles S. Peirce y su aplicación en el modelo empleado para la interpretación de la obra de: David Nash y Jorge du Bon.

El artista sólo puede encontrar su libertad en la disciplina
Jorge du Bon¹²⁶

Las afinidades formales y conceptuales del quehacer escultórico emprendido por Jorge du Bon (Chiapas, México, 1938 -2004), David Nash (Esher, Surrey, 1945) y, en el caso personal, José Luis Morales Jurado (Ciudad de México, 1967) representan uno de los enfoques de la investigación, a través del análisis semiótico propuesto por Peirce y del que se ha derivado la propuesta que experimental aquí presentada.

¹²⁶ *Jorge Du Bon, esculturas recientes*, Catálogo, Museo de Arte Contemporáneo Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, México, 1994, p. 7

A pesar de las diferencias en los ámbitos y momentos en que el trabajo ha sido realizado, pero que ubica su desarrollo en el arco temporal contemporáneo, laten y están presentes denominadores comunes, los cuales permiten identificar motivaciones, vivencias y las técnicas empleadas, en las que coincide su quehacer creativo.

Independientemente de las afinidades, el discurso semiótico contribuye a realizar la glosa de aquellos elementos y detonantes que resultan comunes, no con la idea de ubicarlos como parte de alguna tendencia o corriente creativa, sino con el propósito de acreditar el método empleado para su lectura, en aras del fin didáctico y pedagógico que guía esta investigación. En términos de la semiótica, la forma en que se involucran Du Bon y Nasch con la madera, materia

esencial en su obra, especialmente para el segundo, constituye el signo o representamen que desencadenará el universo objetual de su obra.

Con este principio, las nociones de Charles S. Peirce constituyen una puerta abierta para identificar los elementos que conforman su triada, y los indicios que vinculan el trabajo escultórico de Du Bon, Nash y el propio, que ha sido desarrollado hasta el momento.



Jorge Du Bon



Sin título

Madera

92 x 98 x 40 cm

2001¹²⁷

¹²⁷ Fuente de Internet: http://museofedericosilva.com.mx/home/expos.asp?cve_expo=24, consulta realizada en septiembre de 2010

VIVENCIA-IMAGEN-IDEA

Considerado “místico” de la materia prima, en este caso la madera, Du Bon desarrolló su trabajo escultórico a partir de los atributos de ésta. El artista franco-mexicano cuando se decide por el empleo de la madera, de manera deliberada, también opta por las opciones y alternativas que esta materia le brinda.

Así, Jorge Reynoso Pohlenz describe el diálogo procesual con la madera que sigue Du Bon, en el tríptico que acompañó la muestra *Esculturas recientes*, la cual se exhibió en el Museo de Arte Carrillo Gil de la Ciudad de México, entre mayo y julio de 1994:

“Lo primero que sorprende cuando se ve a Jorge du Bon trabajando en sus esculturas es la impresionante energía que está involucrada en

el proceso. Así lo vimos, en Oaxaca, un mediodía de enero a pleno sol: con una motosierra constante y vehemente tratando de hacer una hendidura en un eucalipto (...) Años de experiencia le han dado a Du Bon amplio conocimiento en rituales de cortejo; sabe como aproximarse a tal o cual madera, sabe que algunas son nobles y suaves, otras duras y exigentes."¹²⁸

Esta vivencia que explica el procedimiento mediante el cual acomete su trabajo en la madera, permite ubicar al signo/representamen en el marco del diálogo procesual que solía entablar con la materia prima. Además, la imagen evoca no una vivencia en particular, pero sí un mecanismo reiterado en su trabajo.

¹²⁸ Jorge Reynoso Pohlenz, tríptico *Esculturas recientes*, editado por el Museo de Arte Carrillo Gil, México, 1994

TEMA-OBJETO-ARGUMENTO

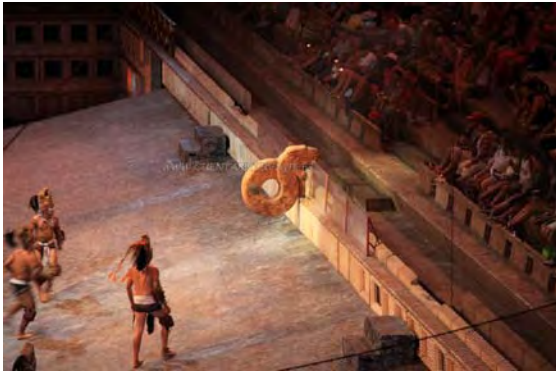
La pieza "sin título" de Du Bon y que ilustra este apartado, puede leerse como una espiral emplazada en el horizonte. El objeto escultórico refiere a una serie de círculos abiertos en el espacio, emplazado en una línea continua que no marca un fin y en la que asoma una figura erecta.

Además, la escultura evoca el aro de un tablero de juego de pelota prehispánico:



Aro del juego de pelota maya¹²⁹

¹²⁹ Fuente de Internet: <http://www.egrupos.net/viewPhoto/3292318/9>, consulta realizada en septiembre de 2010



Juego de pelota prehispánico¹³⁰

CONCEPTO-REFLEXIÓN-TEORÍA

Debe recordarse que Jorge du Bon cultivó la historia de las culturas originales de Mesoamérica, particularmente de las asentadas en territorio mexicano, al ser originario del estado de Chiapas, aunque por largas temporadas radicó en Francia.

¹³⁰ Fuente de Internet: <http://www.cuentametuviaje.es/wp-content/uploads/2009/03/591c-mexico-riviera-maya-xcaret-espectaculo-nocturno-juego-de-pelota-prehispanico.jpg>, consulta realizada en septiembre de 2010

La reminiscencia resulta evidente, en particular en la segunda imagen. Aquí, el registro histórico de esta latente posibilidad:

“Nos hemos acercado al juego de pelota desde el punto de vista más sagrado para los habitantes de Mesoamérica, en él hemos podido comprobar el rico simbolismo asociado a sus deidades, la cosmología y la guerra. Todas las culturas mesoamericanas reflejan la importancia que atribuían al conocimiento astronómico, el juego de pelota parece haber sido clave como rito para propiciar el movimiento de los astros en el cielo y, por tanto, la continuación de la existencia del cosmos y de la vida (...) El estudiar la práctica del juego de pelota entre las diferentes culturas prehispá-

nicas nos ha ayudado a comprender la importancia de esta práctica a lo largo de siglos. Es tal la importancia que tuvo, que ni la llegada de los españoles (recordemos que fue prohibido por Torquemada en la época colonial) ni las continuas guerras y correspondientes independencias de otros países han logrado hacer desaparecer una actividad tan arraigada que es practicada actualmente a lo largo de toda la República de México y su zona de influencia en Sudamérica.”¹³¹

En la escultura guarda un valor simbólico el emplazamiento de la espiral, figura que remite a la sucesión de hechos, a la continuidad del tiempo. Empero, no

¹³¹ Fuente de Internet: <http://www.efdeportes.com/efd73/pelota.htm>, consulta realizada en septiembre de 2010

debe perderse de vista la importancia que Du Bon atribuye a la madera que, junto con el cuerpo creado en su trabajo, representa un testimonio vivo a los atributos que concedía a la materia.

Du Bon hizo explícita la manera en que ejerció dicho tributo, el cual es recogido en los siguientes análisis y reportes acerca de su labor como escultor.

El arquitecto, urbanista y escultor Fernando González Gortázar, amigo cercano de Du Bon, dijo en una entrevista a la periodista cultural Angélica Abelleira que aunque el carácter de Du Bon era difícil, era igualmente fácil de amar. El trabajo de este artista habla de su condición cultural de mexicano, en Oaxaca por ejemplo, trabajó una de sus series magistrales: enormes troncos de árbol a los que extraía el corazón de madera,

lo que según González Gortázar se convierte en una metáfora del trabajo de Du Bon: la voluntad de extraer el corazón del material y dejar que hablara por sí solo".¹³² Así que podemos decir, junto con Gérard Xuriquera, crítico de arte, que Du Bon fue una especie de místico del respeto por la esencia de la materia prima. "Su sintaxis, radicalmente abstractas, exenta de toda analogía deliberada, no busca la emoción de manera sistemática; mas de ella exuda permanentemente, junto a una voluntad de ascesis, un innegable llamado a la espiritualidad."¹³³

Por otro lado, Jorge Reynoso Pohlenz, museógrafo y curador, habla del hecho de que Du Bon rechaza crear una escultura ajena a la materia prima que la constituye;

"para él la materia prima dicta su naturaleza el proceso creador, los principios generadores que él seguirá. Para Du Bon, un tronco de árbol sigue siendo un tronco de árbol aun después de su intervención, una piedra no dejara de ser piedra cuando sea una escultura (...) Para él las similitudes formales con otras manifestaciones de distinto tiempo y lugar son producto de la coincidencia entre exigencias del material escultórico y soluciones plásticas."¹³⁴

Adjetivos como "vehemente" y "transformador" o con la capacidad de transmutar la materia sin producir cambios en la esencia de la misma, colocan a Du Bon entre quienes hicieron de su labor un cometido lúdico y metafórico. Línea de trabajo a la que me adscribo, además de admitir el influjo formal que ha

¹³² Fuente de Internet: <http://www.jornada.unam.mx/2004/10/24/sem-angelica.html>, consulta realizada en abril de 2010

¹³³ *Ibidem*, p. 7

¹³⁴ Jorge Du Bon, *esculturas recientes*, Catálogo, Museo de Arte Contemporáneo Alvar, *Op. cit.*, pp. 15, 19, 20.

provocado su desarrollo procesual en mi trayectoria como escultor.

David Nash

VIVENCIA-IMAGEN-IDEA

El artista de origen inglés, no sólo es catalogado una de las figuras representativas del llamado *land art*¹³⁵, sino que además realiza buena parte de su trabajo *in situ*¹³⁶, lo que convierte a su vivencia creativa en una prolongación de su experiencia vital.

Cada una de sus incursiones en la escultura conlleva anécdotas que refieren al registro del proceso de su trabajo y de

los resultados obtenidos; sin embargo, casi todas obras tienen un *continuum* debido a los efectos que provoca en donde se emplazan sus piezas, porque éstas literalmente forman parte del paisaje. Así, sus intervenciones favorecen los ciclos naturales de la materia prima de la que se ocupa: los árboles y, en algunos casos, su transformación.

Cuando su trabajo es exhibido en lugares cerrados recrea en ellos las figuras elementales de su quehacer: el ramaje de árboles que emergen de un marco realizado en madera lisa, en cuya taya se conservan los atributos de la materia, pero como símbolo de la naturaleza que engendró a la forma.

Para David Nash es de suma importancia trabajar con un material que no esté procesado, sino directamente conecta-

¹³⁵ Tendencia del arte contemporáneo, que utiliza el marco y los materiales de la naturaleza (madera, tierra, piedras, arena, rocas, etc.). Esta expresión inglesa se ha traducido también como "arte de la construcción del paisaje" o "arte terrestre".

¹³⁶ En el lugar, en el sitio.

do con el medio ambiente; además este tipo de materia ofrece la ventaja de ser muy accesible, cuestión no poco importante para los artistas incipientes.

“Yo encontré un material que, no sólo puedo manipular y con el que puedo trabajar, sino que me enseña. La madera me guía, porque es parte de un árbol, y el árbol está compuesto de los elementos básicos: es agua, fuego, luz y, obviamente, aire y tierra. Así están contenidos todos los elementos activos de nuestra realidad.”

Además de sus características materiales, el árbol ofrece ciertos rasgos de carácter.

“David Nash: Yo siempre parto de los hechos, y el hecho es que el roble es muy duro y crece muy despacio, y cuando lo golpeas te devuelve el golpe. El tilo, el cerezo o el haya son árboles blancos, muy blandos que ofrecen mucho. Tienen una cualidad muy femenina; el roble es muy macho. A partir del hecho de las cualidades de los materiales se pueden hacer asociaciones, asociaciones humanas, donde uno convierte ese tipo de poesía de las experiencias humanas en hechos. Todos los materiales de la naturaleza son hechos y somos nosotros los que ponemos la poesía.”¹³⁷

¹³⁷ Fuente de Internet: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2004/0117/034.html>, consulta realizada en abril de 2010

Resulta elocuente la última observación que Nash apunta en esta entrevista, de la que se infiere que una creación humana como la poesía debe sumarse a la construcción de la naturaleza; ambas contribuyen a la metamorfosis, pero la primera puede actuar como un elemento adicional; es decir, como metáfora, ya sea que puntualice el deterioro causado por obra de los humanos, o para enfatizar la convivencia en armonía entre ambas actividades, la producida por la cultura y la que emerge del medio natural.

TEMA-OBJETO-ARGUMENTO

En todos sus órdenes, la naturaleza y su ciclo vital constituyen invariablemente el tema de los trabajos escultóricos realizados por Nash, por medio del *land art* o arte terrestre:

“Su finalidad es producir emociones plásticas en el espectador que se enfrenta a un paisaje determinado. El principio del Land Art es alterar, con un sentido artístico el paisaje, para producir el máximo de efectos y sensaciones al observador. Se pretende reflejar la relación entre el hombre y la tierra, el medio ambiente y el mundo, expresando al mismo tiempo el dolor, debido al deterioro ambiental del clima que existe hoy en día. Lo principal es la interacción del humano artista con el medio ambiente.”¹³⁸

Si bien los objetos escultóricos de Nash constituyen una recreación del entorno, también apelan a construcciones abs-

¹³⁸ Javier Díaz-Guardiola, periodista/ABC de España. Entrevista con David Nash. Fuente de Internet: http://es.wikipedia.org/wiki/Land_Art, consulta realizada en septiembre de 2010.

tractas, al desdoblamiento del objeto, pero a partir del núcleo que lo genera: la madera. Otros de los objetos escultóricos apelan a formas orgánicas, empero, en todos los casos su argumentación se basa en la importancia que concede al medio natural.

Javier Maderuelo, crítico de arte, y Fernando Castro, curador en el Centro de Arte y Naturaleza de la Fundación Beulas, en Huesca, España, ofrecen un panorama general sobre el quehacer escultórico de Nash y consideran que este escultor ha evolucionado “de la intervención directa en el territorio, al trabajo de la pieza como “escultura biológica”, concebida y realizada sobre el proceso de floración, descomposición, tala, erosión y carbonización de grandes árboles.¹³⁹

¹³⁹ Fuente de Internet: <http://www.cdan.es/cdan-P6a.asp?IdNodo=1773>, consulta realizada en septiembre de 2010



Obra de David Nash de la exposición presentada en el Centro de Arte y Naturaleza(CDAN) Fundación Beulas, Huesca, 2005¹⁴⁰

¹⁴⁰ Fuente de Internet: http://www.cdan.es/cdan_enlace.asp?IdNodo=2403, consulta realizada en septiembre de 2010

CONCEPTO-REFLEXIÓN-TEORÍA

El *Land Art*, también llamado “arte del paisaje” o “arte terrestre” está vinculado al arte pobre (*povera*) y a las instalaciones, esto último porque muchos de los trabajos realizados en el entorno natural sólo son registrados por medios electrónicos o la fotografía, lo que ocurre con una parte de la producción escultórica de Nash.

Sin embargo, la obra escultórica del creador inglés no debe catalogarse en el rubro de arte híbrido, como ocurre con una buena parte de las manifestaciones posmodernistas. Puede decirse que Nash es un caso autónomo entre quienes se adscriben

a esta corriente, cuando se considera que:

“El arte generado a partir de un lugar, que algunas veces parece un cruce entre escultura y arquitectura, en otras un híbrido entre escultura y arquitectura de paisaje, en donde juega un papel cada vez más deter-

minante en el espacio público contemporáneo. En realidad, puede considerarse como un nuevo comportamiento artístico, alejado de los modos tradicionales, como otros que surgieron en los años sesenta y setenta en respuesta



a la comercialización del objeto artístico tradicional (cuadros, esculturas). Otras nuevas modalidades artísticas del mismo tipo serían el *body-art*, el happening o el *arte povera*".¹⁴¹

Por el carácter excéntrico y "elitista", manifestaciones generadas dentro del *land art* han sido objeto de la crítica, aquí debe mencionarse el caso del proyecto *Lightning Field (Campo de relámpagos*, de Walter de Maria, 1955), el cual "por medio de varillas metálicas que atraen el rayo, reina un clima de destrucción apocalíptica eminente.¹⁴²

No obstante, el trabajo realizado por David Nash alude en todo momento al

valor simbólico de la materia, un valor que parte de hechos, como él mismo ha mencionado en las entrevistas arriba mencionadas.

La investigación en su conjunto, y particularmente el apartado dedicado a Jorge Du Bon y David Nash, propone a la inferencia como el medio que ha permitido sentar las bases de esta tesis, pero que deberá interactuar con el potencial lector de los argumentos aquí presentados.

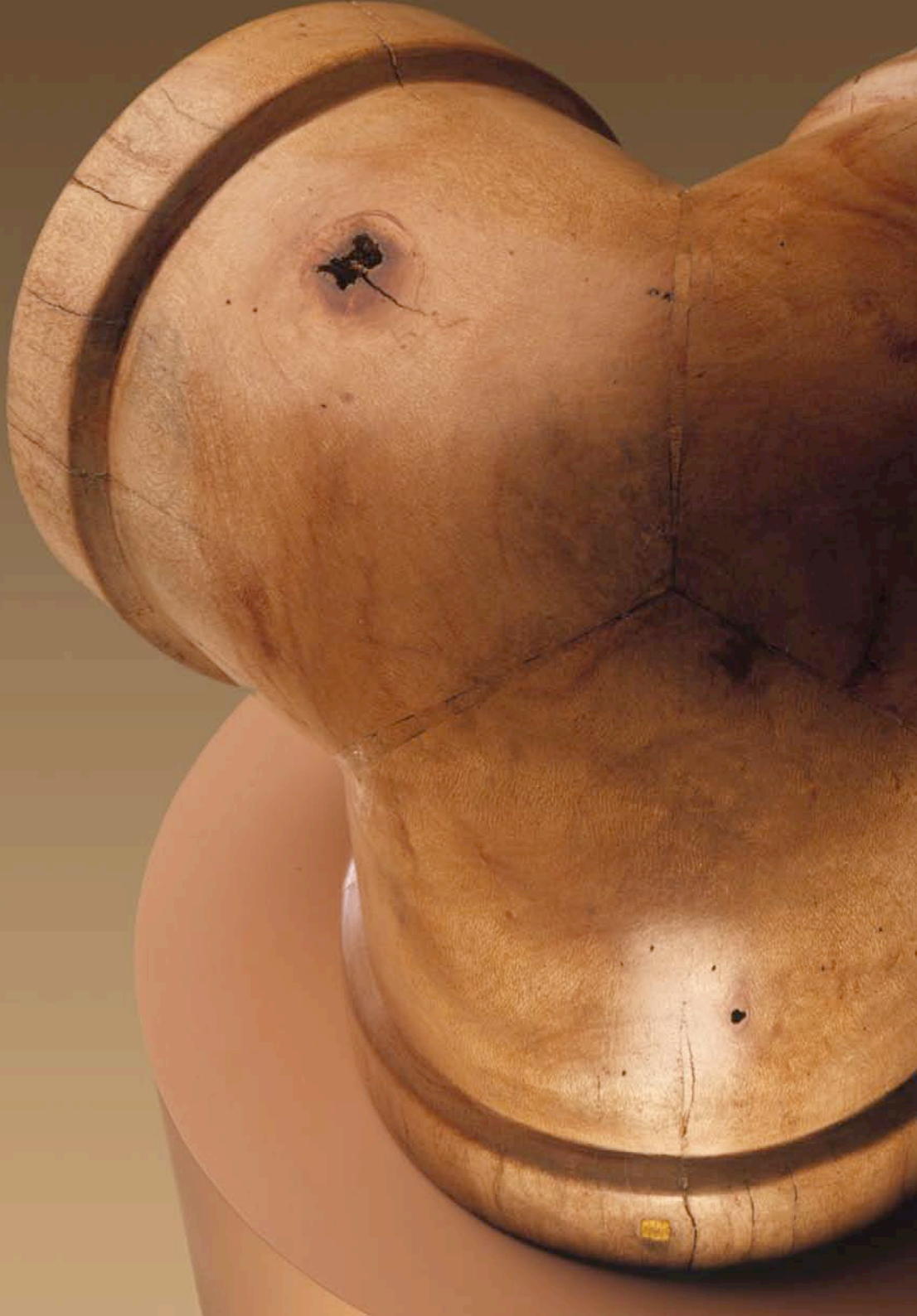
Según la Real Academia del Español (RAE) una de las acepciones de inferencia consiste en: sacar una consecuencia o deducir algo de otra cosa. Sobre la inferencia y la lógica se basa el sistema semiótico de Peirce, medio por el cual se generan el conocimiento y, en consecuencia, nuevos signos.

--
141 Fuente de Internet: Ibídem

142 Antoinette Le Normand-Romain, Anne Pingeot, Reinhold Hohl, et. al., *Historia de un arte, Op. cit.*, p.277



Conclusiones





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Del uso de la madera en la escultura resaltan varios aspectos: la materia es colaboradora de la creación, invención y experimentación. Por su naturaleza orgánica, este material propone caminos por donde transitar durante el proceso creativo, de ahí, en buena media, su carácter lúdico. Werner Hofmann, especialista en historia del arte, coincide en que la *fidelidad al material* pudo ejercer una acción salu- tífera, no por lo que tenía de dogmática reglamentación del arte, sino como incitación a redescubrir las múltiples posibilidades materiales de la obra escultórica".¹⁴³

El discurso semiótico, como sistema de significación, permite al propio artista conocer más a fondo el trabajo de otros creadores, lo que alimenta su propia búsqueda y le ayuda a articular sus proyectos de trabajo, lo cual hace que el análisis semiótico sea de gran utilidad para los estudiantes de artes visuales.

El conocimiento no surge por generación espontánea, sino que existe un soporte cultural que nos es común. La investigación que entraña la semiótica permite generar conoci-

¹⁴³ Werner Hofman, *La escultura del siglo XX, Op. cit.*, p. 27





mientos sólidos acerca de las motivaciones que anteceden al trabajo escultórico.

El valor comunicativo de la escultura requiere de un discurso formal y la semiótica de Peirce resulta muy útil tanto en la labor docente, como en la creación artística, lo que nos lleva a considerar que el proceso creativo constituye en sí mismo un resultado. La semiótica permite conjugar varias disciplinas como la plástica, el lenguaje y la filosofía; genera una dinámica de trabajo cuyo desarrollo no está definido por el inmovilismo de cajones preestablecidos, sino que estos pueden intercambiarse, acorde con las necesidades de cada idea, tema, objeto o base conceptual, así como de la pieza artística en ciernes.

El análisis discursivo provee de elementos cognitivos esenciales durante el proceso de la enseñanza, que se extienden a la sociedad en general, pues mientras el quehacer artístico amplía sus posibilidades, lo mismo ocurre en el espectador.

Curriculum vitae abreviado
José Luis Morales Jurado



Anexo 1



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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





Datos Generales

Lugar de nacimiento: **México, D.F.**

Fecha: **21 julio de 1967**

Dirección: **Calle 15, Manzana 14, Lote 19,
Col. José López Portillo, Deleg. Iztapalapa,
México, D.F., C.P. 09920**

Tel. **01 (55) 58 59 43 56, 01 (55) 58 45 28 83**

Cel. **044 5518281803**



Preparación académica

Licenciatura en Artes Visuales. Escuela Nacional
de Artes Plásticas (ENAP-UNAM)

México, D.F. 1988 – 1992

Maestría en Artes Visuales. División de Estudios
de Posgrado, Escuela de Artes Plásticas
(DEP-ENAP/UNAM). 1996 – 1998



Cursos de actualización

2008

5° Foro Internacional de Artes Visuales Investigación y Arte Contemporáneo "Arte y tecnología". Facultad de Artes de la UAEM, Toluca, Edo. de México.

"Análisis de Producción e Investigación en Artes Plásticas y Visuales. Análisis de Textos y Posturas Teóricas" Escuela de Artes de la UAEM. Toluca, Edo. de México.

2006

4° Foro Internacional de Artes Visuales Investigación y Arte Contemporáneo, Arquitectura y Diseño. Escuela de Artes de la UAEM, Toluca, Edo. de México.

2003

Seminario "Semiótica de Charles S. Peirce". Escuela de Artes de la UAEM, Toluca, Edo. de México.

Experiencia Profesional

Docente

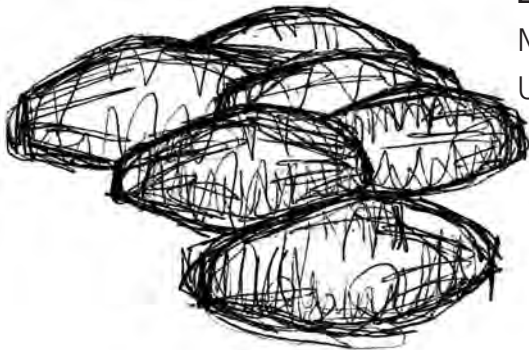
Profesor de Asignatura, Área de Escultura. Universidad Autónoma del Estado de México. 2000 a la fecha.

Dirección de Tesis Área de Escultura. Universidad Autónoma del Estado de México. 2006 a la fecha.

No Docente

2006 a la fecha. Proveedor de material didáctico e ilustración científica, Museo Universum, Museo de la Luz, y exposiciones itinerantes de la Dirección General de Divulgación de la Ciencia de la UNAM.

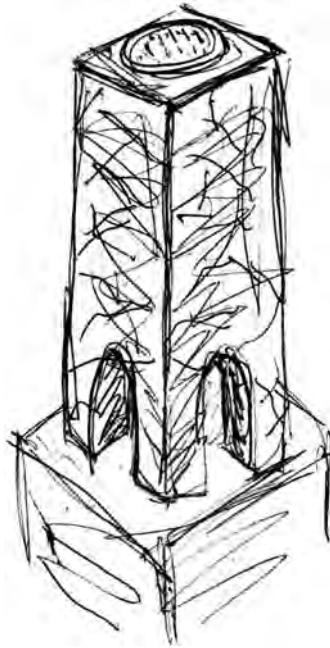
2004-2006. Jefe de Departamento de Arte, Dirección de Museos, Dirección General de Divulgación de la Ciencia; UNAM, México D.F.



Exposiciones

Individuales recientes

2003. Instalación, ambientación de un muro curvo con figura femenina de 3.30m x 50cm, en madera calada texturizada y fondo pintado. Sala Biología Humana y Salud. Museo de las Ciencias Universum. Ciudad Universitaria, zona cultural UNAM.



2002. "Sistema solar exterior". Instalación, ambientación de uso didáctico que representa nuestro sistema solar en un jardín boscoso realizado en concreto y acero, con una medida de 50 x 30m, patio exterior del Museo de las Ciencias Universum. Ciudad Universitaria, zona cultural UNAM.

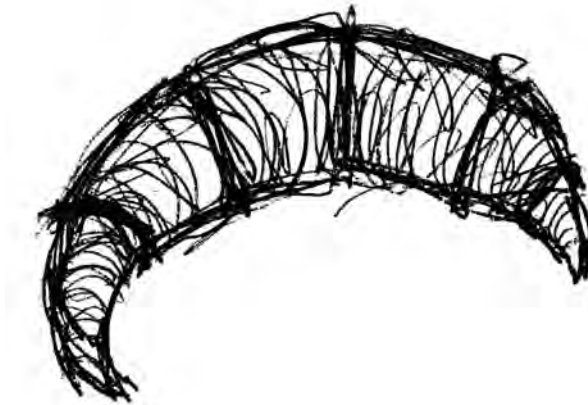
Colectivas recientes

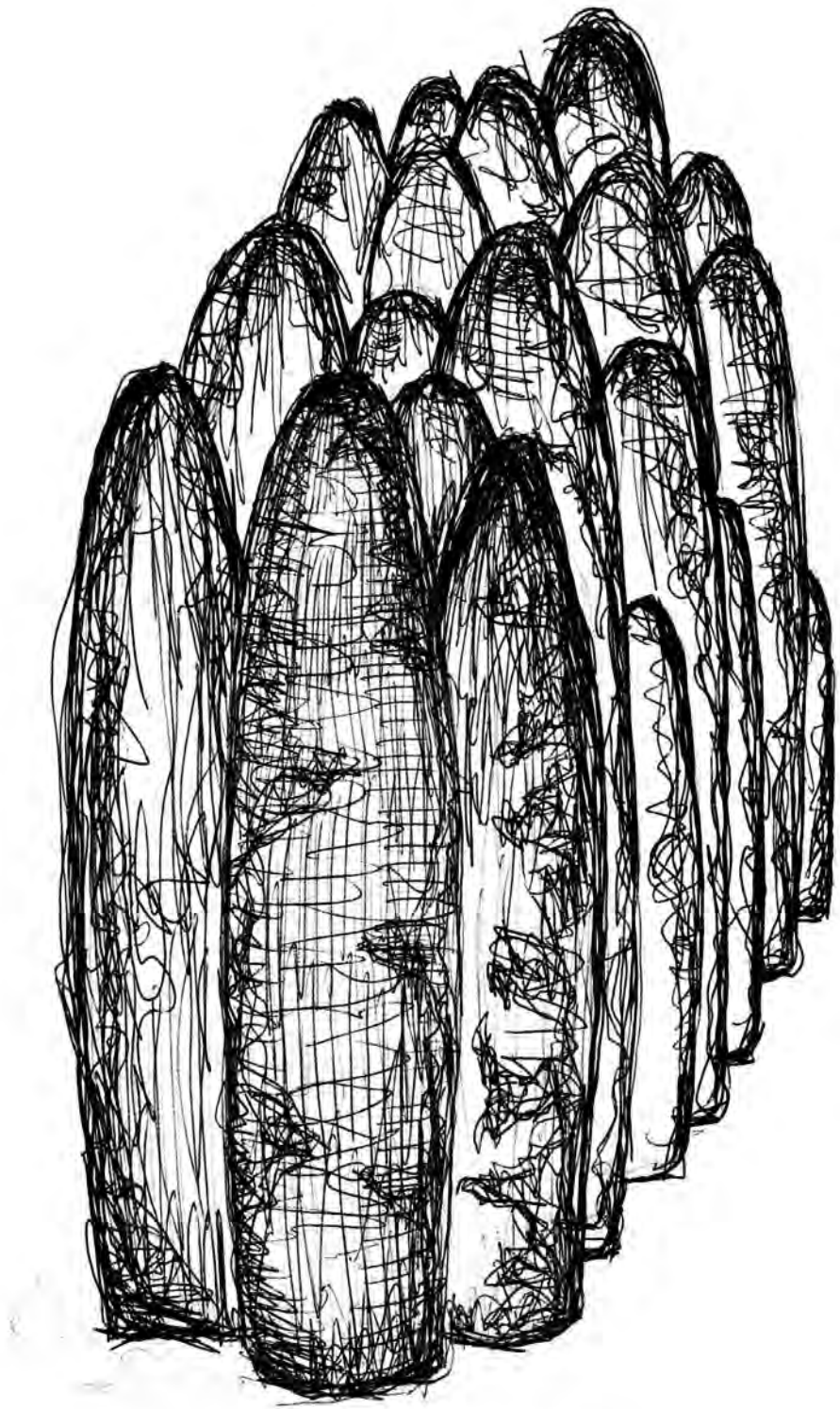
2007. "Galaxias del Sistema Tierra." Museo de las Ciencias Universum, Ciudad Universitaria, Zona cultural, UNAM.

2007. "Evolución". Museo de las Ciencias Universum, Ciudad Universitaria, Zona cultural, UNAM.

2007. "Teos II, En busca de Teotihuacan... La arqueología en la ciencia". Dirección General de Divulgación de la Ciencia de la UNAM, Museo de Ciencias Eureka, Finlandia.

2007. 3ª Bienal Nacional de Arte Visual Universitario, Museo Universitario Leopoldo Flores UAEMex, Toluca, Edo. de México.





Premios y menciones recientes

2007. Premio especial de adquisición ANUIES. 3ª Bienal Nacional de Arte Visual Universitario. UAEMex. Toluca, Edo. de México.

2005. Obra seleccionada. 2ª Bienal de Arte Visual Universitario, categoría "Instante". UAEMex. Toluca, Edo. de México.

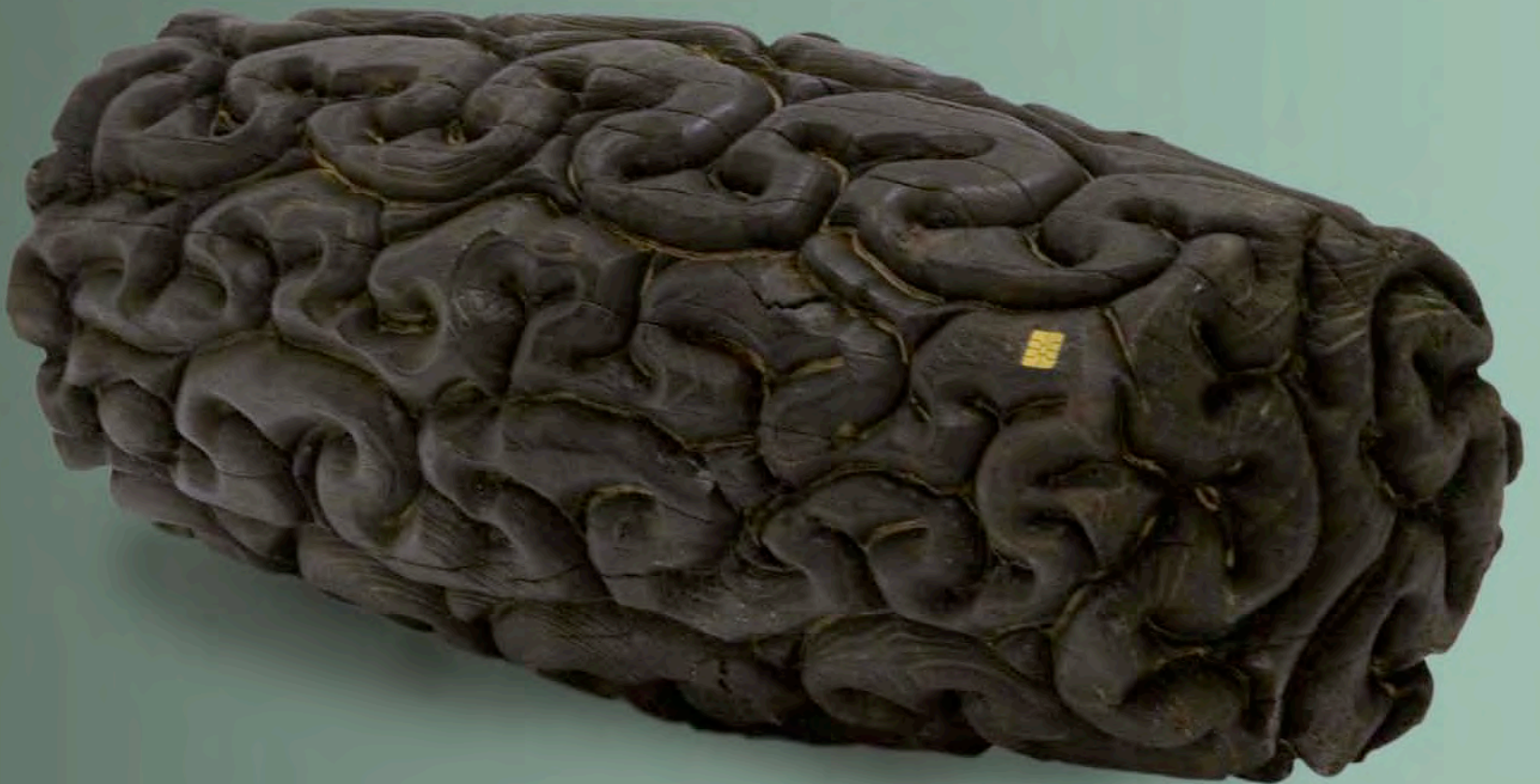
2005. Obra seleccionada. 2ª Bienal de Arte Visual Universitario, categoría "Movimiento". UAEMex. Toluca, Edo. de México.

2005. Mención honorífica. Concurso de escultura, año internacional de la física 1905-2005, UNAM. México D.F. Artistas seleccionados del área de Artes visuales dentro del programa "Arte Por Todas Partes" de la Secretaría de Cultura del Gobierno del D.F. en su emisión 2-2002. Colectivo "Pensamientos en madera".



Otras obras de
José Luis Morales Jurado

Anexo 2





1 Eslabón

Técnica: Talla directa en madera

Material: Fresno

Medidas: 18cm x 34cm x 18cm

Año: 1992

Junto con la talla directa del fresno, en esta pieza se inicia el trabajo de pulido, lijado y bruñido de la madera para crear una forma geométrica completamente compacta y lisa. En el trabajo no se recurrió al uso de maquetas, como es el caso de "Eslabón".

Como se ha señalado, el principal interés se ha centrado en las cualidades de la madera y sus posibilidades expresivas mediante su transformación, a través del uso de la técnica, pero también de los efectos que en ella causa el medio ambiente y, por supuesto, el tiempo.

Durante el desarrollo procesual de la madera, el elemento que se antepuso fue la idea de llegar



a una forma que representara la sencillez ante un mecanismo complejo, un procedimiento que requiere tiempo y tenacidad. Si se habla en términos de vivencias, aquí se conjuga el sentimiento de modelar una materia viva y lograr su transformación, de tal manera que la metamorfosis conserve la esencia, pero se convierta en un objeto nuevo.

Así, entre las definiciones que describen el objeto que se perseguía, la más cercana al propósito de la pieza indica que un eslabón: es "el elemento necesario para el enlace y sucesión de acciones, hechos, etcétera"¹⁴⁴. En "Eslabón" se llegó al tema del trabajo: enfocar la capacidad de la escultura en madera para transmutar experiencias en objetos, que puedan comunicar todo tipo de vi-

vencias, de sentimientos y emociones, en las que esté presente un fin lúdico.

A diferencia de la idea convencional que hace de un eslabón una pieza que se engarza a otra, en una sucesión sin límites o para formar una cadena; aquí, "Eslabón" no posee el mecanismo que, literalmente, facilita dicha acción; en todo caso, se trata de una pieza unitaria que puede indicar un comienzo para una sucesión de "hechos", quizá más cercano a la idea "del concepto del eslabón perdido que se considera hoy en día incorrecto porque no hay uno sino muchos, y justamente no son eslabones de una cadena sino parte de un árbol"¹⁴⁵.

¹⁴⁴ *Diccionario de la lengua española*, Espasa-Calpe, 1995

¹⁴⁵ Fuente de Internet: http://www.es.wikipedia.org/wiki/Eslab%C3%B3n_perdido, consulta realizada en junio de 2010

2 La entrada

Técnica: Talla directa, ensamble

Material: Caoba, cedro rojo

Medidas: 47cm x 140cm x 105cm

Conjunto: 16 piezas

Año: 1992

Aquí primero fue la idea para realizar la pieza y luego el procedimiento para concretarla. En efecto, el tema surgió de la experimentación directa de la realidad que nos circunda a los habitantes de la megalópolis, en que se ha convertido la Ciudad de México.

Hacer una pieza que hablara de las concentraciones multitudinarias que tienen lugar, por ejemplo, en centros donde se ofrecen servicios como el transporte público, entre otros, donde los conglomerados humanos representan serios riesgos.





La idea de conglomerado permitió desarrollar la concepción de esta pieza escultórica. Se trata de un ensamblaje en donde cada uno de los objetos fue realizado de manera independiente, con cedro rojo.

Este aglomerado no guarda similitudes con un rompecabezas; las piezas tienen diversas formas, refieren más a un conjunto de semillas, a formas geométricas, acaso de ciertas estructuras orgánicas o de las piedras de un río, las cuales también componen un conglomerado.

Se trata de 17 objetos, en cuya concepción esencial laten los elementos de una instalación conformada por figuras que sin corresponder a una "puesta en escena", simbolizan un acto dramático y cotidiano.

Para compactar al conjunto se recurrió al uso del polímero del glicol (PEG), con el propósito de tratar las piezas mediante este plástico soluble en agua. El PEG penetra en la madera por difusión y se instala principalmente en el lumen y paredes celulares de las fibras, posteriormente, se solidifica permaneciendo las piezas en el mismo lugar,

lo cual provoca que la madera guarde una condición parcial de hinchamiento de manera permanente, que evita las contracciones y por lo tanto adquiere estabilidad dimensional.

En última instancia, el *Diccionario de uso del español* María Moliner (Editorial Gredos, 1992) define conglomerar como “unir fuertemente fragmentos de la misma o de distintas sustancias, bien por simple presión, bien mediante una sustancia aglutinante, de modo que el conjunto resulta compacto, pero se aprecian a simple vista los fragmentos componentes”.

Lograr la comunicación de *La entrada* entre los espectadores fue una de las inquietudes, de ahí que el título de la pieza opera como uno de los indicios puestos a su disposición; el objeto sin embargo representa la construcción de la vivencia. Los efectos que produzca pueden alcanzar horizontes insospechados.

3 Gusano letrina Koto

Técnica: Talla directa en madera

Material: Caoba y tornillos de cabeza de gota

Medidas: 40cm x 80cm x 60

Año: 1995

SIGNO/REPRESENTAMEN

Una letrina es definida como el "lugar acondicionado, generalmente en un campamento para recoger los excrementos y orines" o bien "retrete, contracción de *lavatrina* (...) depósito construido para recoger los excrementos y aguas residuales. Sitio de aspecto repugnante por su suciedad, o sitio, asunto, etc., en que hay mucha inmoralidad".¹⁴⁶



¹⁴⁶ *Diccionario de la lengua española*, Espasa-Calpe, 1995

La caoba utilizada proviene de una de las maderas más apreciadas en el mercado, entre cuyas características sobresale su color marrón rojizo. Por primera vez se recurrió al uso de los tornillos de cabeza de gota, los cuales son incrustados en la pieza. Estos tornillos son empleados habitualmente para herrajes de la industria automotriz.

OBJETO

Como objeto la letrina tiene una existencia y funciones propias, su transformación de signo en objeto escultórico representa el propósito en esta pieza, realizada a partir de una experiencia personal desafortunada. Mediante el trabajo creativo se resuelve transmutar la vivencia en una suerte de exorcismo, con el interés de que exista una constancia del acontecimiento, así como del personaje que la propició, de ahí el nombre de la pieza.

La anécdota refiere a uno de los profesores quien descalificó rotundamente la investigación realizada para obtener el título de la licenciatura. En todo caso, opinaba que se trataba de un estudio realizado por un técnico especializado en madera.

En todo momento, el ejercicio de la talla en madera resulta un juego. Crear una letrina en madera constituye un desatino, especialmente si se piensa en el uso práctico del objeto. "Gusano letrina Koto" articula diversas formas, porque explícitamente no es un gusano, guarda similitudes con las letrinas de uso hospitalario, empero la talla apela al meticuloso trabajo del ebanista.

INTERPRETANTE

Entre los múltiples efectos que provoca la pieza escultórica, desde el título

mismo resulta inevitable asociar su realización con los *ready-made* de Marcel Duchamp (1887-1918), artista francés nacionalizado estadounidense y precursor del dadaísmo, en particular con “La fuente” (1917).

“Duchamp es el gran maestro del retruécano en arte, que ha hecho que adaptemos el término “arte” a sus reglas de juego, admitiendo que sus juegos de palabras engendran una penetración más profunda en la esencia misma del arte (...) Duchamp lleva en 1915 la noción del *ready-made* a Nueva York, y es él mismo el inventor de tal expresión. Trabaja en esa ciudad hasta 1918, y llama la atención con su célebre *Fountain*, urinario colocado al revés, cabeza abajo.”¹⁴⁷

¹⁴⁷ Antoinette Le Normand-Romain, Anne Pingeot, Reinhold Hohl, et. al., *Historia de un arte. La escultura. La aventura de la escultura moderna en los siglos XIX y XX*, Op. cit., p. 142

Resulta evidente que “Gusano letrina Koto” no se trata de un objeto tomado de la realidad, como literalmente expresa el término *ready-made*; no obstante, la alusión mencionada remite más al título que a la manufactura de la pieza. Aquí más que un juego de palabras, en efecto, se trata de una letrina o retrete, la representación no evade al objeto original; sin embargo, el trabajo escultórico realizado en la pieza suscita lecturas que van del reconocimiento del retrete hasta la posibilidad de un objeto con virtudes ocultas. De cualquier modo, la impronta del espectador respecto de la obra, constituye el factor que hará efectiva cierta apreciación paradójica, un juego de opuestos.

Debe advertirse que “Gusano letrina Koto” influyó en la base conceptual de “Gusano luna. L. A/A. L.”



4 Gusano luna L. A/A. L

Técnica: Talla directa en madera

Material: Casuarina y tepozán

Medidas: 70 cm x 100 cm x 35 cm

Año: 2003

Signo/Representamen

La casuarina para la pieza fue recogida de maderas residuales, las cuales son utilizadas para la composta elaborada en los talleres de la UNAM. Dicha composta tiene un carácter reciclable, especialmente destinada para las zonas verdes de la institución.

Groso modo, la casuarina es: "muy útil para la reforestación rural y urbana (...); fija nitrógeno atmosférico en simbiosis con la bacteria *Frankia*, y porque es un árbol de crecimiento rápido (...); su corteza se divide en bandas longitudinales".¹⁴⁸

¹⁴⁸ Fuente de Internet: http://es.wikipedia.org/wiki/Casuarina_esquisetifolia, consulta realizada en mayo de 2010

Además, en el Diccionario del Uso del Español se dice que "sus hojas son muy parecidas a las del casuario – ave semejante al avestruz– las cuales producen con el viento un sonido musical". Su corteza está formada por "cortes" longitudinales, así como de un color rojizo.

Al considerar que "un signo es un médium para la comunicación de una forma",¹⁴⁹ acorde con Peirce, los atributos físicos de la casuarina facilitaron la talla directa de la madera para recrear la imagen del "Gusano luna L. A/A. L."

De antemano, existe una relación dialéctica entre la naturaleza reciclable de la materia y los signos representados. Se

¹⁴⁹ Fuente de Internet: <http://www.monografias.com/trabajos37//semiotica/semiotica2.shtml>, 0p. cit., consulta realizada en abril de 2010

apela, entonces, a la gramática establecida por Peirce, y en términos de Morris, sin duda alguna, se trata de la sintaxis. La casuarina constituye el elemento que de manera deliberada ha sido empleado en primera instancia, y lo desata una motivación lúdica, un juego en el que se proyectan las posibilidades de la metamorfosis y transformaciones, en cuyo origen se encuentra el concepto de la obra, acompañado por la madera elegida y sus propiedades, así como el uso para el que la casuarina estaba destinada en una primera instancia (la composta).

Con el tepozán se realizaron las lengüetas que coronan a la pieza. El tepozán es una madera nativa de México, se trata de un arbusto localizado con frecuencia en "camino y parcelas en casi todo el país. Las especies del género buddleja

tienen un efecto positivo sobre los ecosistemas, ya que regeneran suelos, controlan la erosión, filtran agua de lluvia y sirven como abrigo y sombra de la fauna silvestre”.¹⁵⁰

Tepozán. Arbusto o árbol pequeño con follaje persistente; hojas opuestas, con el envés blanco y brillante por la presencia de pelos estrellados. Florece desde enero y fructifica hacia fin de año. En la medicina tradicional se utilizan las hojas para hacer una infusión que sirve para enfermedades intestinales. Es un diurético.¹⁵¹

Por primera vez la madera del tepozán es quemada –una técnica empleada ampliamente por David Nash – con el propósito de crear una textura y una consistencia ciertamente rígida en dichas lengüetas.

OBJETO

En el proceso creativo se conformó la relación metafórica existente entre las fases de la luna y el proceso de metamorfosis por el que atraviesa un gusano hasta convertirse

¹⁵⁰ Fuente de Internet: <http://www.conabio.gob.mx/malezasdemexico/buddlejaceae/budleja-sessiloflora/fichas/ficha.htm>, consulta realizada en junio de 2010

¹⁵¹ Fuente de Internet: http://eljardin.info/Arboles_en_el_jard%C3%ADn_etnobot%Alnico.htm, consulta realizada en junio de 2010

en mariposa, las transformaciones en ambos casos son observables, y durante un periodo, gusano/luna permanecen ocultos para dar paso a su exhibición de metamorfosis plena; sin embargo, en un momento, los dos organismos guardan similitudes morfológicas: cuarto creciente/menguante y el cuerpo alargado de una oruga; empero se diría que representan fenómenos antípodas de la naturaleza: uno terrestre y el otro celeste.

El objeto tridimensional "Gusano luna. L. A. /A. L" se desdobra en sí mismo, mediante los cortes longitudinales propios de la casuarina, que son aprovechados para indicar la suma de estados sucesivos en los que se desarrollan ambos organismos sólo en una pieza, a partir del trabajo realizado con la talla directa de la madera.

Formalmente, la construcción de la pieza refiere a un código prácticamente universal: la observación de las transformaciones de ambos organismos no es privativo de cultura alguna; sin embargo, el sentido metafórico de la dualidad gusano/luna corresponde a la producción personal, cuyo proceso estuvo alentado por la "comunidad" de los "opuestos", cuando se atiende a su origen y pertenencia al medio natural; organismos que a su vez se metamorfosean para dar paso a la unidad contradictoria, al oxímoron –el cual en retórica "consiste en armonizar conceptos opuestos en una sola expresión, formando así un tercer concepto –"¹⁵² en este caso plástico/escultórico, que con frecuencia es utilizado entre los escritores, aquí una muestra:

¹⁵² Fuente de Internet: <http://es.wiki/Ox%C3%ADmoron>, consulta realizada en abril de 2010

"Plebeyo exquisito" (Rosa Chacel, *Estación. Ida y vuelta*, Espasa Calpe, España, 1999, p. 23)

"Trémulo resplandor" (Vladimir Nabocob, *Lolita*, Editorial Anagrama, Barcelona, España, 1991, p. 95)

"Dureza diamantina" (Scott Donaldson, *Hemingway contra Fitzgerald. Auge y decadencia de una amistad literaria*, Siglo Veintiuno de España, Editores, 2002, p. 419)

Según la página consultada, "el sentido literal de un oxímoron es *absurdo*...; se fuerza al lector a buscar un sentido metafórico"; empero, en la construcción del objeto/escultura ya se infiere tal sentido metafórico de "Gusano luna L.A./A.L." a partir de la información que brinda el objeto.

Esa lectura "absurda" de los antónimos o antípodas: gusano/luna unidos formalmente, revela la estructura estética y lúdica a la vez por el gusto plástico de llevar a una sola pieza cuerpos aparentemente irreconciliables, pero que en comunión pueden desatar una concepción articulada plásticamente real, mediante un material reciclable cuya naturaleza permite construir una obra que se desdobra en sí misma, para dar paso a un código de sutileza sugerida.

Debe resaltarse que el objeto como pieza escultórica también alude a la anécdota, a una vivencia personal cuya motivación ha sido desarrollada por medio de una expresión plástica metafórica; es decir, este último mecanismo permite la transformación de un sentimiento, que es susceptible a la decodificación, pero asociada a la idea del "absurdo". La

anécdota refiere a la tentativa de una persona por obstaculizar el desarrollo de la práctica creativa, este personaje es mencionado a través de las iniciales de su nombre, que se incluyen en el título de la pieza: "L.A/A.L"., dicha persona tiró a la basura, literalmente, una de las piezas que realicé. De los sentimientos que generó la experiencia, el objeto resulta la instancia que los argumenta plásticamente: lenguas rígidas y una estructura dual. Además, se inserta el chip del que son provistas las tarjetas telefónicas para su operación, elemento que aparece en varios de mis trabajos.

Este chip no significa una firma ni un sello y no representa un cliché. La idea de incorporarlo obedece a un fin simbólico, refiere a la posibilidad de guardar y archivar la información contenida en la pieza y del momento; en todo caso, se trata de un elemento contemporáneo, que sugiere la noción de la memoria, entre otras funciones, el mismo que se encuentra ensamblado en la pieza escultórica.

INTERPRETANTE

La pieza escultórica alude a una creación zoomorfa cuya estructura formal representa el desdoblamiento sucesivo de

la talla, una suerte de espiral “in crescendo” o “cuerno de la abundancia laberíntico”, algunas de estas ideas han perfilado la crítica literaria en la obra de Jorge Luis Borges, quien –muy a propósito del presente análisis- solía decir acerca de sus *Ficciones* que “el autor es el lector”.

En el acabado de la obra resulta evidente la experiencia adquirida durante el trabajo previo en la producción de ebanistería: la superficie ha sido pulida cuidadosamente pero conservando la naturaleza de la materia, sus cualidades y atributos, así como los nudos presentes en las vetas y sobre todo sus cortes longitudinales.

Mientras, la dualidad alegórica de la escultura surge, también, un efecto doble: la tentativa por convertir la observación en un fenómeno táctil y al mismo tiempo la necesidad por mantener un alejamiento,

dada por otro fenómeno de interpretación de la pieza, que obedece a la connotación cultural que asocia los rasgos formales de la obra con su estructura orgánica, la cual resulta visceral, relativa a la coprolalia.

Respecto de la tendencia artística vinculada con la trayectoria de Brancusi y a la que se asocia “Gusano luna L.A./A.L.”, puede decirse que la pieza representa una síntesis de cierto arte Simbólico, mediante el cual “se interroga también a la materia en sí misma. Esta será una de las causas del regreso a la talla directa. El escultor desea enfrentarse con las resistencias de la naturaleza, sentir los gramos, los nudos, la vida propia de la estructura que va a convertirse en su obra”,¹⁵³ y del llamado arte primitivo:

..
153 Antoinette Le Normand-Romain, Anne Pingeot, Reinhold Hohl, et al., *Historia de un arte, Op. cit, p. 102*

“El arte tribal –a través del conjunto– tiene la difícil tarea de encarnar lo invisible en aquello que tiene de más secreto (...) ponen de manifiesto hasta qué punto estas obras se hallan influidas por el material y por la manera de trabajarlo (...) Picaso comprendió que el arte no se halla al servicio del parecido o de la decoración, sino que –por el contrario– se opone a la realidad con una potencia y una fuerza mágica.”¹⁵⁴

El proceso de interpretación/decodificación, se inicia con base en un procedimiento de inferencias, con lo cual las posibilidades de comunicación son múltiples, en tanto que:

¹⁵⁴ *Ibidem*, pp. 117 y 118

“La hipótesis semiótica postula que todo universo de sentido, cualquiera que sean sus modalidades o ámbito de expresión, comporta una estructura que remite, en último análisis, a la forma en que el hombre organiza su experiencia (estructura que varía obviamente, de acuerdo a las condiciones socioculturales de producción y de lectura)”¹⁵⁵.

La operación lógica que involucra al interpretante está dada por la unión de los opuestos que anuncia el nombre de la pieza escultórica: “Gusano luna L.A/A.L”, y acorde con una primera aplicación lingüística (significado/significante). En términos semióticos, en el interpretante se toma en cuenta el vehículo

¹⁵⁵ Fuente de Internet: Tanius Karam, *Introducción a la Semiótica*, Op. cit., consulta realizada en mayo de 2010

del signo, en este caso hablamos de la madera/casuarina/tepozán; luego está el sentido que adquiere el objeto, una representación que puede clasificarse en términos icónicos; es decir: “algo que es necesario interpretar”:

“A los iconos les convierte la interpretación según hipótesis. Y aquí entra otra de las piezas clave que acompaña a la teoría semiótica de Peirce: la lógica abductiva, un tipo de razonamiento que sigue un proceso inverso al razonamiento deductivo (el propio de las ciencias)... Citaremos unos párrafos de Dewey: Hay una confluencia de tendencias de la naturaleza humana que convierte el objeto de deseo en una realidad antecedente (...) La imaginación se apoderó de la idea de

una nueva disposición de las cosas existentes que daría lugar a objetos nuevos. La nueva visión no surge de la nada, sino que emerge del ver, en términos de posibilidades, es decir, de la imaginación, cosas viejas en nuevas relaciones que sirven a un nuevo fin.

Abducir es, pues, anticiparse. Y la abducción es una de las características de toda creación. Pensar o actuar racionalmente según reglas prefijadas no es creativo. Pero todo conocimiento fue en su origen abductivo.”¹⁵⁶

En última instancia, el interpretante debe formularse como la base conceptual del

¹⁵⁶ Asunción Herrera y Teresa Honrubia, *Dos “signos”, Op. cit...* pp. 157 y 158; Dewey, J., *Una fe común*, Losada, Buenos Aires, 164, pp. 23-61

signo/objeto. De manera deliberada el valor simbólico y el significado apelan a un destinatario, pues: “el significado no está enraizado en las cosas o fenómenos, la aprehensión del significado se lleva a cabo en la mente. Por lo tanto los límites de un sistema de significación son bastantes amplios”.¹⁵⁷

Tal es el sentido que adquiere el desarrollo procesual del arte como un resultado en sí mismo: “descongelar el mundo, hacerlo fluir en una operación sin fin”.

¹⁵⁷ Fuente de Internet: Tanius Karam, *Introducción a la Semiótica*, *Op. cit.*, consulta realizada en mayo de 2010

6 Viveros

Técnica: Talla directa en madera

Material: Liquidámbar, clavos

Medidas: 250 cm x 20 cm x 20 cm

Año: 2000

SIGNO/REPRESENTAMEN

En el parque "Los viveros", ubicado en la Delegación Coyoacán, existe un programa de reutilización de los árboles que por diversas causas son catalogados como material reciclable. Invitado para realizar una talla *in situ*, en este caso fue proporcionado un liquidámbar.

Este árbol es nativo de Estados Unidos, México y Guatemala.

"Su nombre significa "ámbar líquido" debido a la resina aromática



que se obtiene de su corteza (...)
De forma estrecha y cónica en los primeros años, se ensancha cuando envejece (...) Su tronco es muy característico, por la profundas hendiduras corchosas de la corteza.”¹⁵⁸

Sin un tema para acometer la tarea, como un escritor, ocurrió el enfrentamiento con la “hoja en blanco”; sin embargo el entorno “ecológico” y la propia madera fueron los que detonaron el motivo del trabajo: se trataba de la representación de una termita.

Estos insectos se alimentan de celulosa “que encuentran en la madera o en cualquiera de sus derivados (...) Las termitas son junto a las hormigas y las abejas, el

¹⁵⁸ Fuente de Internet: <http://fichas.infojardin.com/arboles/liquidambar-styraciflua-arbol-del-ambar-estoraque.htm>, consulta realizada en junio de 2010

único grupo de insectos que muestran una organización social en sus comunidades”.¹⁵⁹

Además, sobre su alimentación, cabe señalar que:

“Es un insecto xilófago (...) capaz de alimentarse de la celulosa de la madera gracias a una serie de microorganismos simbióticos (flagelados) que tiene la termita obrera en su intestino. El resto de individuos de la colonia no tiene la capacidad de digerir la celulosa por lo que la obrera alimenta a los miembros de su colonia con celulosa ya digerida (...) aprovechan al máximo las sustancias alimenticias del termitero y consumen el exoesqueleto de

¹⁵⁹ Fuente de Internet: <http://www.osasun.cl/paginas/termitas.htm>, consulta realizada en junio de 2010

las mudas o bien se alimentan de los individuos muertos
(...) pueden construir su termitero dentro de la madera
muerta.”¹⁶⁰

OBJETO

La representación del insecto fue una paráfrasis, que apela al simbolismo y a la alegoría. Tanto el ambiente como el trabajo in situ eran condiciones que implicaron una creación de la que se echó mano de la experimentación, acompañada de la imaginación, bajo el influjo de la zoología fantástica y de las características conocidas acerca de la morfología de las termitas.

Los clavos utilizados son los que habitualmente se emplean para herrar a los caballos, mediante su incorporación se quiso dar una textura visual que enfatizara el poder de las mandíbulas de las termitas, crear en efecto el sentido de la zoología fantástica, pues éstas son blandas y su color oscila entre el blanco y el café tenue, además de que las colonias de termitas llegan a constituir verdaderas plagas.

¹⁶⁰ Fuente de Internet: <http://www.botanical-online.com/animales/termita.htm>, consulta realizada en junio de 2010

“Viveros” representa una evocación de la figura totémica perteneciente a las culturas ancestrales, que integra diferentes formas, desde las rectas hasta las sinuosidades de las curvas, para hacer un conjunto orgánico. El liquidámbar fue transformado en una pieza que sería resguardada por el hábitat de un jardín.

INTERPRETANTE

Se volvió a la raigambre del arte primitivo que corresponde a uno de los efectos y lecturas de la pieza. Existen dos razones fundamentales por las que se recurrió a la apelación del tótem; por un lado, una histórica-cultural:

“En algunas partes del mundo, los artistas primitivos han sabido desarrollar elaborados sistemas para representar ornamentalmente las diversas figuras y tótems de sus mitos. Entre los indios de América del Norte, por ejemplo,

los artistas combinan una observación muy aguda de las formas naturales con su desdén por lo que nosotros llamamos las apariencias reales de las cosas. Como cazadores, conocen la verdadera forma del pico del águila, o de las orejas del castor, mucho mejor que cualquiera de nosotros. Pero ellos consideran tales rasgos como meramente suficientes.”¹⁶¹

Y, por otro lado, un tótem es definido como la “entidad de la naturaleza que una sociedad toma como protectora y a la cual se rinde culto. Representación tallada o pintada de esta entidad”¹⁶².

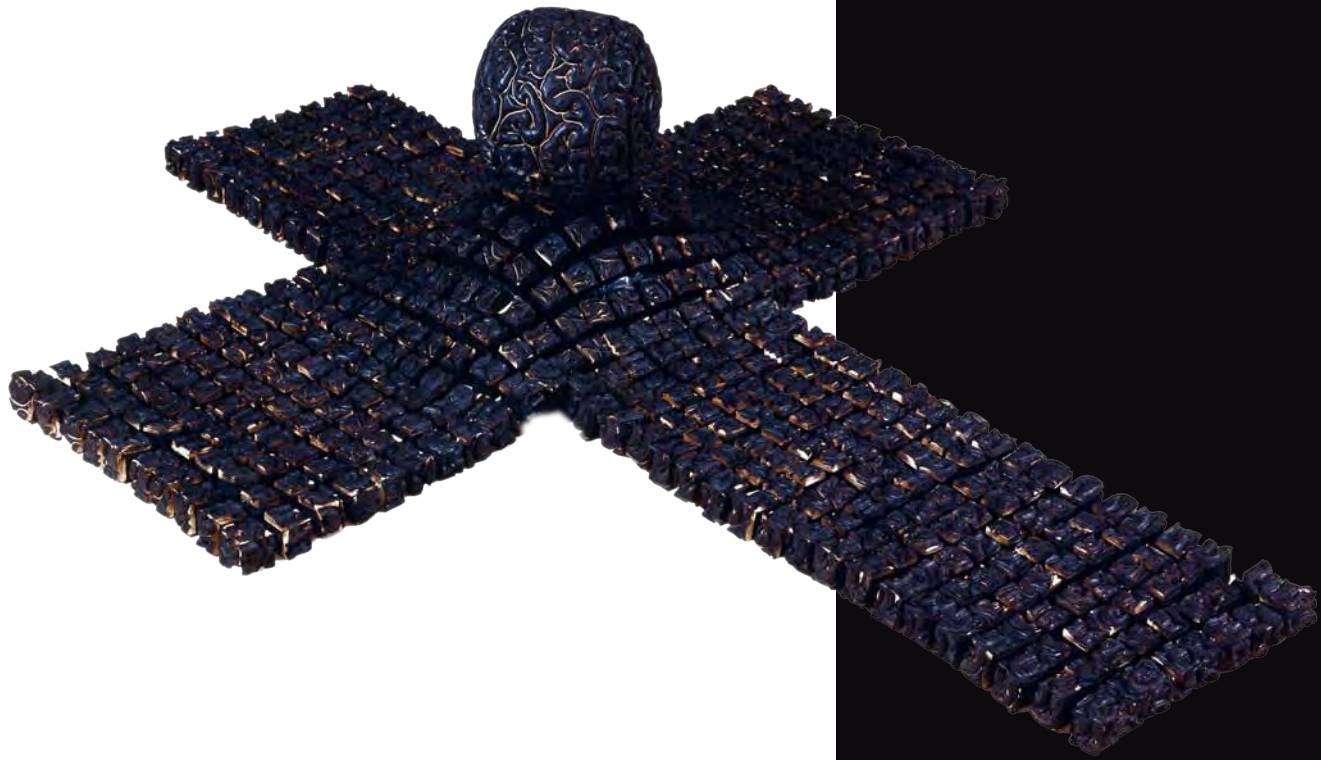
La termita tallada en “Viveros” representa un autorretrato; es decir que, durante el procedimiento realizado en el liquidámbar, la experiencia fue similar a

¹⁶¹ E. H. Gombrich, *La historia del arte, Op. cit.* p. 49

¹⁶² *Pequeño Larousse Ilustrado*, 2006.

la de este particular insecto que se alimenta de madera; algo similar ocurre entre quienes nos involucramos en la escultura en madera.

Como parte del anecdotario durante el quehacer de "Viveros", cabe añadir que uno de los asiduos visitantes al parque se quejó ante los responsables del lugar, aduciendo que "se estaba destruyendo un árbol", por supuesto esta persona no tenía la información del trabajo que ahí se realizaba, lo cual resulta uno de los efectos provocados por "Viveros".



7 De mente abierta

Técnica: Ensamble, esgrafiado, talla directa en madera

Material: Cedro blanco, pino, resortes

Medidas: 67 cm x 270 cm x 204 cm

Año: 2005

SIGNO/REPRESENTAMEN

A partir de material que sería desechado, un cubo de madera integrado con resortes, propiedad del Museo Universitario de las Ciencias de la UNAM (Universum), es recuperado con el propósito de transformarlo, a través de un nuevo concepto y la incorporación de elementos que permitieran su metamorfosis.

El desarrollo formal estaba inspirado por las dos piezas anteriores ("La idea" y "Tableta C. H."), mientras que el cubo ya existente habría de ser cambiado



y esto se concretaría mediante otro concepto, dicha renovación permitió elaborar una pieza cuyo significado rompía con el objeto original; de tal suerte que su intervención involucró la realización de un esgrafiado en el que se reproducen las circunvoluciones de la masa cerebral, la incorporación de una esfera también esgrafiada, y la posibilidad de que el cubo se abriera para permitir que emergiera la esfera contenida en su interior, generar, entonces, una "mente abierta".

OBJETO

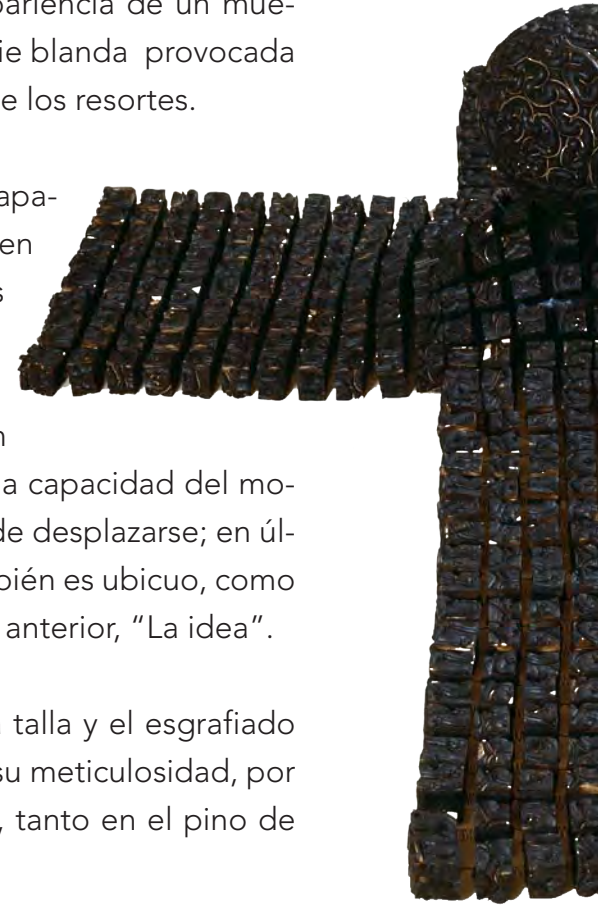
Se trata de una caja que permanece abierta. Una caja que no guarda sorpresas, a diferencia de la mítica "caja de Pandora"; los resortes integrados al cubo, permiten la manipulación de sus costados, se conservaron con el propósito de realizar dicha operación manual.

El lugar donde se emplaza el cubo abierto determina la forma que adquiere la caja, en una superficie plana, la forma es, invariablemente, de una cruz, pero que conserva la apariencia de un mueble, de una superficie blanda provocada por la elasticidad de los resortes.

La esfera puede aparecer al centro o en cualquiera de los costados que conforman la pieza original, resulta un

cerebro que tiene la capacidad del movimiento, que puede desplazarse; en última instancia, también es ubicuo, como ocurre con la pieza anterior, "La idea".

En otro aspecto, la talla y el esgrafiado son valorados por su meticulosidad, por el dibujo realizado, tanto en el pino de





la caja, como en el cedro de la forma esférica, que recorre cada una de las porciones del ensamblaje.

INTERPRETANTE

La paradoja y, otra vez el juego, contribuyen a la construcción de los efectos que provoca “De mente abierta”, por-

que no existe referencia objetual que indique que la base del cubo ha sido desplegada, empero este emplazamiento puede inferirse; de otra forma, un espectador se encontrará con una cruz al ras del suelo, y una esfera sobre la misma, cuyo título predispone a la lectura, a la decodificación del objeto.

En efecto, existe una superficie blanda y de madera sobre la que circula una esfera

cerebral, ambos elementos conforman la invitación para la apertura y el impulsivo azar. Literalmente, y sólo en su acepción denotativa, la cruz simboliza “barras que se cruzan perpendicularmente”¹⁶³; sin embargo, también es indicio de un cuerpo abierto, cualesquiera que sean los lugares donde se emplace el mismo.

Como ya se ha mencionado en el apartado dedicado a “La idea”, el cuadrado simboliza la figura geométrica considerada anti-dinámica; no obstante, los elementos que conforman al objeto escultórico contribuyen a una lectura plural, de los sentidos que pueden adjudicarse a un cuerpo abierto y los materiales que lo constituyen, así como el ámbito en donde se emplace, aunado al sentido religioso que hace referencia a la cruz.

..
¹⁶³ Moliner, María. *Diccionario de uso del español*, Editorial Gredos, España, 1992



8 Boca arriba

Técnica: Torneado, ensamble

Material: Machiche

Medidas: 19 cm x 32 cm x 32 cm

Año: 2003

VIVENCIA-IMAGEN-IDEA

En este caso, la motivación o detonante fue reunir a las cuatro figuras femeninas que han sido fundamentales en el trayecto vital, en "3 Mujeres" hacía falta la presencia fraternal, la de una hermana, que en este momento es integrada para formar un cuerpo geométrico de cuatro concavidades o huecos.

TEMA-OBJETO-ARGUMENTO

Debe resaltarse que el tema femenino permite experimentar con un nuevo tratamiento escultórico para la pieza, un rubro que se había presentado como una triada, de cuerpos unidos por un centro común, pero que ahora se trata de cuatro figuras, también unidas.

Solo la presencia de un elemento adicional transforma al objeto que, además, fue trabajado con machiche o manchiche, madera originaria de México y Centro América cuyo sutil veteado en su corteza la hace muy codiciada, especialmente como materia prima en la manufactura de pisos.

Así, las figuras poseen esta propiedad natural, que propicia una suerte de continuidad o prolongación en los cuatro cuerpos; es decir, emerge de la propia materia un sustento común, que enfatiza la idea de la interacción, pero también de la comunión entre las figuras.

El emplazamiento espacial de la escultura influye en las múltiples lecturas que pueden hacerse de la pieza: una cruz, en una posición vertical; una flor o un trébol de cuatro hojas, en una posición

horizontal. Madre-mujer-hermana-hija son quienes motivan la realización de la pieza, sus diferencias parecen inadvertidas, porque tienen un denominador común que puede hallarse en el regazo o amparo que ofrecen, y en la naturaleza de la materia de la que emergen.

CONCEPTO-REFLEXIÓN-TEORÍA

El reto consistió, justo, en no conformar piezas en serie, sino en construir un nuevo objeto que hiciera referencia a los personajes/figuras, pero desde una perspectiva plástica con una resolución formal diferente a la pieza anterior, "3 Mujeres".

Conceptualmente el principio es el mismo, unir en un cuerpo a figuras emblemáticas, pero cuya estructura logre evocar una síntesis novedosa en su forma. Ciertamente, mediante el torno se

consigue ahuecar cada uno de los cuerpos y ensamblarlos, prácticamente las curvas han desaparecido, si bien la unidad permanece dentro de un entorno común, éste produce nuevas rutas hacia oquedades con superficies extraordinariamente lisas.

El objeto no hace referencia a la presencia femenina, el conjunto resulta una expresión del misterio, apela a la incertidumbre, a la ausencia de indicios que señalen ¿por qué permanece boca arriba?

Entre las referencias asociadas a la motivación formal de la pieza, existe un análisis muy cercano a los propósitos de la obra:

“Para los escultores de la generación siguiente (después de la Segunda Guerra Mundial) la imagen del hombre tendrá un carácter menos subjetivo y más simbólico. A menudo constituirá el resultado de un enfrentamiento más directo con las posibilidades del material (...) Buscando el fundamento del hombre, su esencia y su espiritualidad, Avramadis (Joannis, 1922) encuentra la vertical, la de la co-

lumna o la estela (...) Solitaria, absoluta, se convierte en una especie de columna de un templo que el individuo construirá a su medida.

Esta misma voluntad de afirmación espiritual de las posibilidades humanas a través de la coherencia y el absoluto de la forma, lo encontraremos en la obra de Henri Pisset (1928). Su conquista objetiva del mundo exterior mediante la experiencia de sí mismo le lleva a comprender que "cuanto más interior sea la forma, más abstracta será." ¹⁶⁴

Como referencia plástica a la propuesta de *Boca arriba*, se incluye aquí la reproducción de una de las esculturas de Avramidis:



Joannis Avramidis
Right Semihead
Resina sintética sobre el
aluminio de construcción 2003 ¹⁶⁵

¹⁶⁴ Antoinette Le Normand-Romain, Anne Pingeot, Reinhold Hohl, et. al., *Historia de un arte*, Op. cit, p.228, 229

¹⁶⁵ Fuente de Internet: <http://www.artnet.com/artwork/426020405/30/joannis-avramidis-right-semihead.html>, consulta realizada en agosto de 2010

9 Corazón fuerte

Técnica: Talla directa, torneado

Material: Casuarina, cable de ixtle, acero inoxidable

Medidas: 69cm x 75cm x117cm

Año: 2004

VIVENCIA-IMAGEN-IDEA

Los desencuentros de toda naturaleza, en especial aquellos que marcan la vida sentimental, pero también los relacionados con la práctica académica y profesional son experiencias que provocan la búsqueda de opciones que fortalezcan las actividades emprendidas.

Desde una perspectiva alegórica, la primera tentativa es construir un corazón fuerte, una fortaleza protectora, pero también que represente un aliento simbólico, quizá algo parecido a un amuleto.



La imagen de un objeto con tales características, se concreta a través del trabajo escultórico y de una profesión tan apreciada personalmente. La idea del amuleto surge de una propuesta lúdica, cuando incluso hay lugares que enseñan a fabricarlos, en donde se recomiendan los elementos esenciales para cada caso y según el propósito de la empresa a realizar.

En el mercado existe toda una parafernalia con el fin de proporcionar la magia necesaria para alejar la mala suerte, propiciar los encantos y atraer al "objeto del deseo", sin contar los artilugios mediáticos que prometen cambios en el destino de las personas. La idea es lúdica, en cine se catalogaría en el género melodramático, sin embargo, fue llevada a cabo "hasta sus últimas consecuencias", se diría.

TEMA-OBJETO-ARGUMENTO

La idea consiste en reproducir un corazón humano, entre figurativo y surrealista, que apele a una consistencia onírica, dado que la magia ha servido de compañía al ser humano desde la antigüedad hasta nuestros días y está asociada a la creación de los mitos.

"El término amuleto (del latín *amuletum*; recogido por primera vez en *Naturalis Historiae* de Plinio el Viejo significando "un objeto que protege a una persona frente a un problema") guarda cierta relación con el término talismán (del árabe y en griego *telesma* o



“telein” que significa “iniciar a alguien en el misterio”. Consiste en cualquier objeto portátil al que supersticiosamente se le atribuye alguna virtud sobrenatural: atraer la buena suerte o asegurar la protección de su dueño.”¹⁶⁶

La pieza, entonces, encarnará ese sentido mágico en tanto se trata de una experiencia emotiva, pero con un filo realista, entre la ficción y el ensueño. Se aprovechó la experiencia adquirida en el uso de la madera para obtener las oquedades diversas del órgano que palpita en el cuerpo durante nuestra vida, y además fue realizada la talla directa en la casuarina. En el centro, ya con el hueco obtenido, hay otro corazón, en el que se empleó el

¹⁶⁶ <http://es.wikipedia.org/wiki/Amuleto>, consulta realizada en agosto de 2010

acero, un material al que prácticamente no había recurrido en mi producción plástica. Se trata de dos corazones, con el propósito de insistir en la idea del “Corazón fuerte”.

CONCEPTO-REFLEXIÓN-TEORÍA

En términos populares se habla de la fabricación de amuletos, en este caso fue construida una figura, la cual se zurció para unir sus partes, mediante el uso del ixtle, el procedimiento consistió en una reconstrucción manual del corazón, en una operación casi quirúrgica.

La impronta cultural de nuestros días tiene como asociación expedita la imagen de un Frankenstein, basada en el personaje del primer relato de ciencia ficción o gótico en la narrativa occidental, de la escritora inglesa Mary Shelley (1797-1851).

La obra literaria (*Frankenstein o el Prometeo moderno*, 1818) se convirtió en fenómeno cinematográfico desde los albores de la industria fílmica, vale comentar que en algunas de las primeras cintas basadas en la obra literaria de Shelley reproducen una atmósfera expresionista; sin embargo, corresponde al cine alemán la primacía en el desarrollo de este ambiente.

En todo caso, las imágenes cinematográficas de *Frankenstein* son las primeras que contribuyeron a formar el expediente visual de un ser "fabricado" en cuya cabeza se exhibe ese zurcido que habla de su creación, de su pertenencia al mundo de los sueños, pero real y construido, una reproducción amorfa del ser humano.

Sin perder de vista este influjo literario y fílmico, la elaboración de "Corazón

fuerte" representa un objeto en el que convergen varias tendencias artísticas: la figurativa, la surrealista y la expresionista, además de la cultura popular.

La escultura retoma estas corrientes disímbolas y quizá incompatibles, con el propósito de enfatizar la capacidad de comunicación del objeto, porque la síntesis lograda apela a un mensaje directo, pero cuyos efectos son motivados por una carga paradójica, que no pretende incurrir en una fórmula híbrida que, no obstante, late en esa construcción que produce diferentes rutas en el espectador.

10 Teos I

Técnica: Talla directa, esgrafiado, incrustación

Material: Oyamel, clavos de cabeza de gota, chips de tarjetas telefónicas

Medidas: 60 cm x 30 cm x 30 cm

Conjunto: Cinco piezas

Año: 2002

VIVENCIA-IMAGEN-IDEA

La experiencia es resultado de la invitación que recibo por parte de la coordinación del museo de sitio localizado en esta zona arqueológica, una de las más importantes no sólo de México sino del mundo, para realizar una pieza escultórica

inspirada en la endocronología; es decir, el método utilizado por los teotihuacanos para medir el tiempo, mediante los anillos que se forman en la corteza de los árboles.

El proceso del trabajo comenzó con un par de imágenes e ideas: hacer un conjunto escultórico en el que se hablará del significado de Teotihuacán: "Lugar de los que tienen dioses, que se com-



pone de *teolt* dios; *hua* posesivo y *can* lugar."¹⁶⁷

Los personajes habituales en el trabajo que he realizado, ahora serían figuras que representarían a los dioses, pero que no apelarán a la idea de un tótem, sino con el propósito de crear una instalación simbólica; además, echaría mano de la imagen creada en la pieza anterior "Comando esperma", a fin no de prolongar o continuar la resolución conceptual, sino con la idea formal y el uso de la madera, en este caso el oyamel.

TEMA-OBJETO-ARGUMENTO

De antemano, se tuvo en consideración el valor histórico y cultural de Teotihuacan, y por ende, su valor simbólico ac-

¹⁶⁷ Fuente de Internet: <http://www.inafed.gob.mx/work/templates/enciclo/mexico/mpios/15092a.htm>, consulta realizada en agosto de 2010



tual. Desde esa perspectiva, el tema se centro en una representación del "lugar de los dioses", en la que se evocara el motivo de la invitación, hablar de la endocronología, a través del esgrafiado de las piezas que reproducen las circunvoluciones del cerebro, pero en cada una de ellas de manera diferente. Ya se había apuntado que éstas tienen la cualidad de ser un referente orgánico de la memoria, de la inteligencia y de la producción de las ideas.

El esgrafiado de cada una de las piezas apela además a la representación de los espermatozoides, de la cartografía de un archipiélago, así como de una escritura críptica.

Los chips de las tarjetas telefónicas fueron retomados, se trata de un elemento al que se había recurrido, con el propó-

sito de señalar el aspecto contemporáneo en las figuras, sólo con su inserción casi inadvertida, la cual también evoca uno de los medios actuales de una memoria electrónica.

"Teos I" evoca la figura de una cúpula arquitectónica; empero, la integración de las cinco piezas del conjunto no representan un templo, sino una instalación, en todo caso puede encontrarse cierta asociación con los dólmenes del neolítico, "estas estructuras se dan en Europa Occidental, sobre todo en la franja atlántica (...) Su función atribuida suele ser la de un sepulcro colectivo, pero también se cree que puede ser una forma de reclamar un territorio".¹⁶⁸

..
168 Fuente de Internet: <http://es.wikipedia.org/wiki/Dolmen>, consulta realizada en agosto de 2010

De ahí que la textura del oyamel resulte añosa, la cual sin duda perfila cierto vínculo con las losas de piedra no sólo de los dólmenes, sino de los restos arqueológicos de Teotihuacan.

En este sentido, debe recuperarse una de las claves del argumento en que se basa "Teos I", a partir del ensayo "Lo nacional como vanguardia: escultura, identidad e historia":

"Hubo que construir con piedra sobre la piedra (...) cómo no entender el miedo que la conquista espiritual le tuvo a la arquitectura y a la piedra, pensando que estas presencias sólidas eran las transmisoras de mensajes; que si lo eran, pero no más importantes que la escritura (...) Desde nuestro análisis, los monstruosos monolitos fueron

convirtiéndose en presencias que los españoles quisieron negar y por ello enseñaron la talla en madera. La nobleza de este material fructificó en una época donde los estofadores y doradores se fueron convirtiendo en intérpretes de una religión en la que la madera era por sí sola un objeto de veneración."¹⁶⁹

El conjunto escultórico o instalación constituye una tentativa para recordar el temor que provocaba la presencia de los formidables monolitos en piedra, así como las enormes construcciones dedicadas a sus deidades entre los conquistadores españoles, y su propósito de catequizar a las poblaciones originarias

¹⁶⁹ Enrique Franco y Agustín Arteaga, "Lo nacional como vanguardia: escultura, identidad e historia", *Escultura mexicana. De la Academia a la instalación*, textos de Gutierre Aceves, Lourdes Andrade, Jorge Alberto Manrique, et. al, Coeditores Instituto Nacional de Bellas Artes, Landuci Editores S. A. de C.V., México, 2001, pp. 116, 117

de Mesoamérica, sí una suerte de Partenón o de las edificaciones similares originarias de la cultura greco romana.

En "Teos I" es asumida la sencillez como uno de los propósitos del mensaje, especialmente por el contexto cultural en el que fue emplazada la pieza, el entorno arqueológico jugó un lugar preponderante en la resolución formal del conjunto escultórico.

CONCEPTO-REFLEXIÓN-TEORÍA

Se retomó una de las acepciones lingüísticas del motivo que detona al conjunto: la endocronología cuyo prefijo *endo* significa "de dentro" y cronología quiere decir: "Ciencia de la medición del tiempo histórico y de la fijación de fechas"¹⁷⁰, no obstante, resultó compli-

¹⁷⁰ Moliner, María. *Diccionario de uso del español*, Editorial Gredos, España, 1992

cado encontrar el término como ha sido utilizado en su carácter científico, aquí una de sus categorizaciones:

"Mayor precisión nos depara la endocronología, el estudio de la variación anual de los anillos de los árboles, que nos permite fijar con exactitud cuándo un árbol fue derribado, pero esta técnica depende de la recuperación del maderamen de los edificios antiguos y exige muchos años de investigación".¹⁷¹

Tiempo y memoria son indisolubles en la resolución conceptual de "Teos I",

¹⁷¹ Fuente de Internet: http://books.google.com.mx/books?id=hPsu0ie1cuMC&pg=PA7&lpg=PA7&dq=endo+cronolog%C3%ADa&source=bl&ots=hntD8Jhi6g&sig=4bllL0100ZmEZ3-4D46Nw5XqEBk&hl=es&ei=RkhyTlznBsT58AaY4tjiDA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=2&ved=0CBsQ6AEwAQ#v=onepage&q=endo%20cronolog%C3%ADa&f=false, tomado Julián Reade, *Mesopotamia*, Ediciones Akal, Madrid, 1998, consulta realizada en agosto de 2010

con el propósito de puntualizar el simbolismo imperecedero de los restos recuperados de una cultura primigenia en territorio nacional: la teotihuacana, cuya huella representa una de las herencias para la población mestiza actual, que conforma nuestra sociedad.

Aquí sólo algunos apuntes históricos sobre su importancia:

“...centrada en los valles de México y de Puebla. No sólo recoge la antigua herencia, sino que va mucho más lejos y sobre ella construye un gran edificio, una civilización urbana como nunca antes habían conocido las Américas (...) En los dos siglos que preceden a nuestra era Teotihuacán empieza a tomar la forma de una ciudad. Ocupa unos

veinte kilómetros cuadrados, y tiene tal vez unos cinco mil habitantes. Se nota gran actividad constructiva, pues no sólo llega a su altura actual la pirámide del Sol y queda completo el edificio interior de la Luna, sino que los teotihuacanos trazan cuando menos la parte Norte de la Calle de los Muertos. La orientación norte-sur de la ciudad aun con una diferencia de grados no deja de recordar la orientación de La Venta, sugiriendo así una herencia ancestral.

Con todo ello Teotihuacan declara su pretensión a convertirse en el gran centro religioso con las muchas consecuencias que ello significa. Ofrece desde entonces una atracción inigualada a pueblos cercanos y cada vez más lejanos que

en mayor número giran alrededor de la órbita teotihuacana. Pero esto y los cambios que significa se vuelven evidentes entre el primero y el cuarto siglo de nuestra era. Para entonces Teotihuacan es ya una gran ciudad por más que la superficie ocupada sólo aumenta a veinte kilómetros cuadrados, pero con mucha mayor concentración de construcciones y por tanto de población.”¹⁷²

El conjunto escultórico de “Teos I” ape-
la a la idea de fraguar, de generar una
síntesis cultural, porque los objetos
apuntan no sólo a una referencia de
la civilización teotihuacana, sino a un
conjunto de elementos sincréticos o

¹⁷² Ignacio Bernal, “El tiempo prehispánico”, *Historia mínima de México*, El Colegio de México, México, 1973, pp.21, 22

fusionados que buscan hacer un com-
pendio de la endocronología, método
utilizado por diversas culturas milena-
rias, y cuya utilidad científica ha sido
comprobada.

Tanto la talla como el esgrafiado, en
cada una de las piezas, son procesos
formales y técnicos que contribuyen a
forjar la base conceptual del entrama-
do escultórico, porque finalmente son
piezas que refieren a valores simbólicos,
especialmente la información de la que
son portadoras las obras arqueológicas,
en este caso de Teotihuacan, las cua-
les deben contar con una metodología
que propicie su desciframiento o deco-
dificación, al representar una memoria
común, del ser humano y su pasado, ya
que se habla de una huella universal, y
de ese sentido está imbuido el conjunto
escultórico.

En otro aspecto, debe resaltarse que el conjunto escultórico conforma una instalación cuya lectura de sus propiedades puede realizarse acorde a su emplazamiento. La instalación puede ser transitada por el espectador, lo que permite un juego interactivo, la cercanía faculta nuevas posibilidades de la mencionada lectura, apreciar el trabajo del esgrafiado y lo que éste representa.

La multiplicidad de enfoques a los que invita la instalación, constituye otra de las pautas en las que se inscribe el desarrollo conceptual del trabajo escultórico, con ello se propicia la metamorfosis en un conjunto dinámico, o que ha sido creado desde su concepción para articular nociones diversas en el entramado, que induce a evitar una figura rígida, un emplazamiento monolítico.

10 Huevos

Técnica: Talla directa, esgrafiado

Material: Platanillo, clavos de cabeza de gota

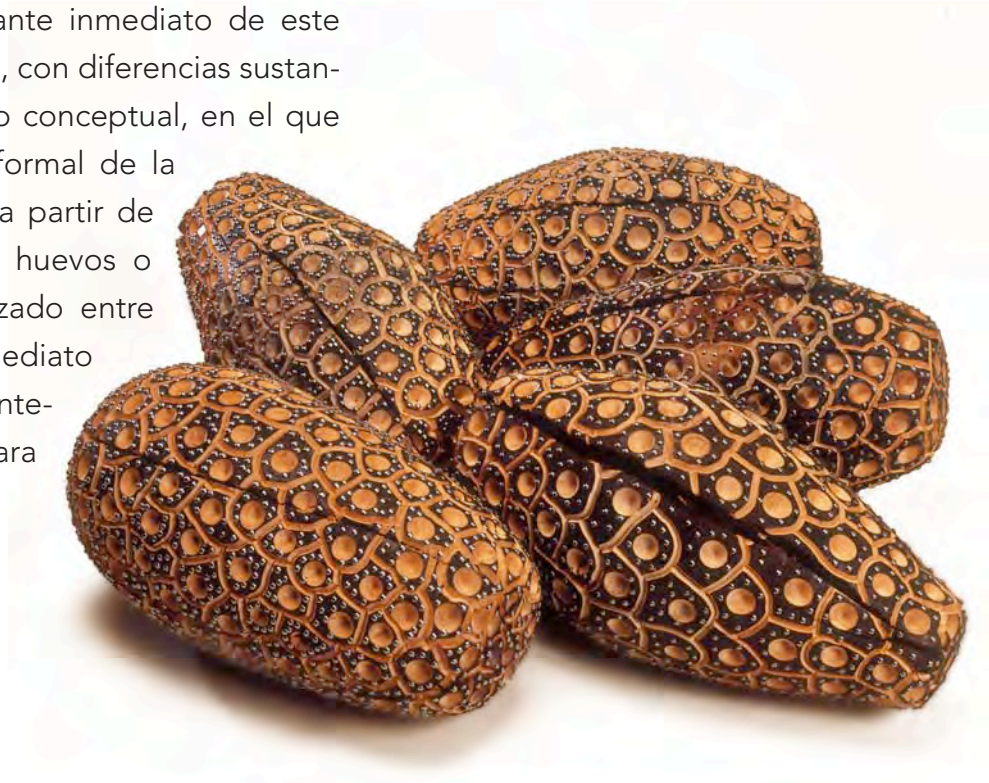
Medidas: 57cm x 28cm x 28cm cada pieza

Conjunto: Cinco piezas

Año: 2005

VIVENCIA-IMAGEN-IDEA

"Teos I" se convirtió en el detonante inmediato de este conjunto escultórico, por supuesto, con diferencias sustanciales, sobre todo en su desarrollo conceptual, en el que estuvo involucrada la resolución formal de la imagen. La imagen se construye a partir de una experiencia cotidiana de los huevos o blanquillos de consumo generalizado entre la población, cuyo referente inmediato resulta su aparición en cestos, contenedores o en aparadores, tanto para



su venta como para su conserva en el hogar.

Algo menos común entre los habitantes de las zonas urbanas son los nidos en donde los huevos son procreados, pero su aparición menos socializada lo representan aquellos huevos utilizados en laboratorios para experimentos científicos, e incluso la información acerca de esta posibilidad se ha divulgado apenas recientemente, cuando se hablaba de los métodos empleados en la elaboración de vacunas. Empero, la vivencia y conocimiento de su presencia remite a un ámbito cotidiano.

TEMA-OBJETO-ARGUMENTO

En ese contexto, la imaginación y la ciencia ficción jugaron un papel preponderante. Durante el proceso de realización "Huevos" adquirirían una forma cercana

al ovoide pero sin las "puntas" que los caracterizan, las mismas que, paradójicamente, impiden que se coloquen en una posición vertical debido a su forma "ligeramente esférica", por eso en el imaginario un ovoide requiere de ejes que los mantengan en el espacio, como ciertos objetos estelares. Según la leyenda Cristóbal Colón ante una junta de notables demostró que un huevo podía sostenerse desde una de sus "aristas". Así, el trazado geométrico que tienen los objetos se asocia a una forma orgánica, similar a la de algunas semillas ovoides de ciertos frutos o gramíneas, y cuyos granos son conservados en vainas. Un ovoide "es una figura curva, cerrada y plana, consecuencia del enlace de cuatro arcos de circunferencias. Uno de los arcos describe una semicircunferencia, un par de ellos son iguales y el cuarto es distinto a los demás. Su nom-

bre deriva de su parecido a un huevo. A diferencia del óvalo, sólo posee un eje de simetría".¹⁷³

"Huevos", entonces, tuvo una forma de ovoide alargado, que permitiera su sostén en el espacio. Entre huevo y vaina, el conjunto escultórico resulta engendrado desde una sola matriz.



Imagen de vaina /vegetal¹⁷⁴

¹⁷³ Fuente de Internet: <http://portales.educared.net/wikiEducared/index.php?title=Ovoides>, consulta realizada en agosto de 2010

¹⁷⁴ Fuente de Internet: <http://www.google.com.mx/> consulta realizada en agosto de 2010

Para el conjunto fue utilizado el platani- llo procedente de las maderas que se- rían recicladas para la composta de la institución, de manera que ésta fue re- habilitada. Mientras, a la talla directa de la materia, que permitió obtener la for- ma de ovoide alargado, posteriormente siguió el proceso del esgrafiado, el cual se realizó mediante el uso del *rauter* para lograr incisiones en las que fueron insertados los clavos de cabeza de gota, elemento que aparece en varios de los trabajos que he realizado.

CONCEPTO-REFLEXIÓN-TEORÍA

En las artes decorativas han cobrado celebridad los huevos famosos realiza- dos por Fabergé (Carl, 1846-1920) para la aristocracia europea. Hay una gran distancia no sólo temporal sino formal y conceptual entre los objetos del joye- ro de origen francés y estos huevos que

presentan la calidad de piezas arqueológicas – concebidas bajo el influjo de “Teos I” –, con la idea de generar la imprecisión en su origen, pero con un propósito lúdico e irónico.

El conjunto escultórico se asocia a la idea de los fósiles, que en su mayoría datan del pleistoceno, cuando ocurrieron las grandes glaciaciones del planeta y la extinción de una gran cantidad de especies animales cuyos restos fueron hallados en calidad de fósiles, de rastros de una existencia que después evolucionó.

Las piezas remiten a los acabados de la cerámica, esto debido al esgrafiado de dibujos uniformes, pero además, porque en “Huevos” convergen diferentes técnicas de las artes plásticas y visuales, con la impronta de un arte primitivo. Si

antes se había trabajado la figura del huevo en “Meteorito”, pieza en la que la talla realizada produce un meticuloso lisado de la madera con el influjo de la obra creada por Brancusi, dicho procedimiento sigue presente, aunque parezca un contrasentido.

Una explicación: entre los propósitos del creador rumano resalta la simplificación de las formas, porque “las depura, las reconduce poco a poco hacia una especie de estado original”.¹⁷⁵

Esta condición de estado original de la forma y la materia a la que aspiro, representa una de las metáforas reiteradas en la producción aquí presentada.

¹⁷⁵ Constantin Brancusi, Op. cit, p. 21

11 ADN

Técnica: Ensamble, esgrafiado

Material: Pino, caoba, encino,
nogal, acrílico, hilo

Medidas: 270cm x 200cm x 200cm

Año: 1999

VIVENCIA-IMAGEN-IDEA

La pieza "ADN" fue creada por solicitud y encargo de Universum (Museo de las Ciencias de la UNAM), de tal suerte que los lineamientos generales fueron aportados por el comité que pidió realizar una obra escultórica dedicada al Ácido Desoxirribonucleico (ADN), no obstante la solución formal la desarrollé mediante la propuesta presentada, así como el material que había considerado pertinente para su realización.



TEMA-OBJETO-ARGUMENTO

El ácido desoxirribonucleico: "Forma parte de todas las células. Contiene la información genética usada en el desarrollo y el funcionamiento de los organismos vivos conocidos y de algunos virus, y es el responsable de su transmisión hereditaria."¹⁷⁶

Acerca de su estructura, la cual ha sido motivo de versiones que van desde un dibujo y la animación cinematográfica hasta su creación plástica en una de sus definiciones más sencillas y gráficas, puede decirse que:

"Es una molécula de longitud gigantesca, que está formada por agregación (suma) de tres tipos de sustancias: azúcares, llamados

desoxirribosas, el ácido fosfórico y bases nitrogenadas de cuatro tipos, la adenina, la guanina, la tiamina y la citosina.

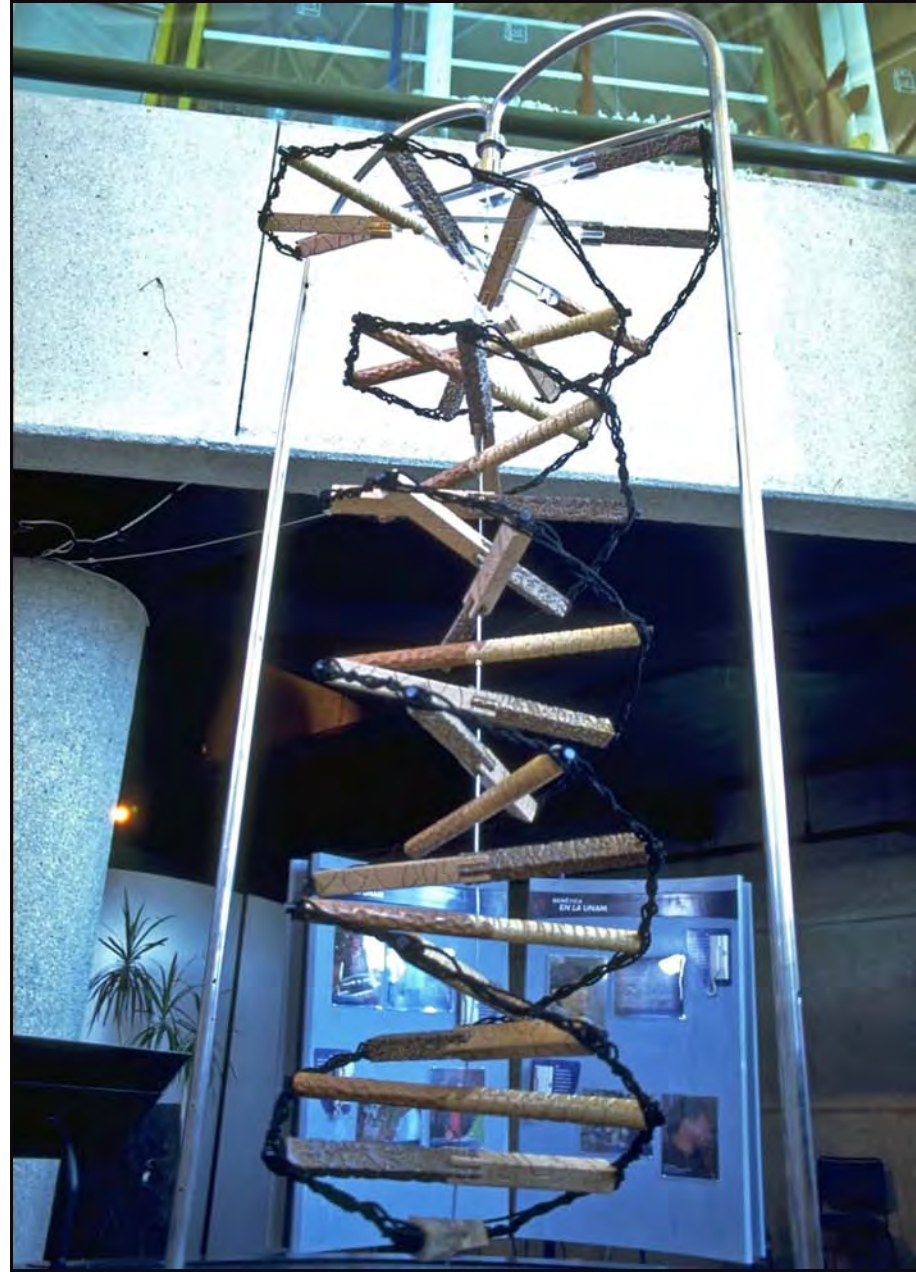
Los azúcares y los ácidos fosfóricos se unen lineal y alternativamente, formando dos largas cadenas que se enrollan en hélice. Las bases nitrogenadas se encuentran en el interior de esta doble hélice y forman una estructura similar a los peldaños de una escalera. Se unen a las cadenas mediante un enlace con los azúcares. Cada peldaño está formado por la unión de dos bases, formando los pares de bases anteriormente mencionados; pero estos emparejamientos sólo pueden darse entre la adenina y la tiamina o entre la citosina y la guanina. Las secuencias —el orden en que se van

¹⁷⁶ Fuente de Internet: http://es.wikipedia.org/wiki/%C3%81cido_desoxirribonucleico, consulta realizada en septiembre de 2010

poniendo – que forman adenina, timina, citosina y guanina a lo largo de la cadena ADN es lo que determina las instrucciones biológicas que contiene.”¹⁷⁷

Las cadenas, los peldaños y las hélices que conforman la organización de este sistema y que fueron descritas anteriormente, se reproducen en la pieza, a partir del siguiente proceso de trabajo: para los peldaños de la “escalera” fueron utilizados cuatro tipos diferentes de madera: nogal con encino y pino con caoba. Todos ellos fueron esgrafiados, pero de manera diferente y acorde con la materia de la que se tratara.

¹⁷⁷ Fuente de Internet: <http://www.casaciencias.org/domus/genetica/html/adn.html>, consulta realizada en septiembre de 2010



Para dicha intervención se utilizó el *rauter*, el martillo, un punzón, así como una bocafresa, de tal suerte que las incisiones son diferentes en cada caso, con ello se propuso marcar las diferencias entre los elementos que conforman cada una de las secuencias de "ADN".

El tratamiento fue diferente en las diversas clases de madera empleada, en algunos casos se dio forma rectangular y en otros circular, cada uno de ellos recortados en piezas individuales, a fin de unirlos o encadenarlos a través de hilos y cinta de seda, para que el conjunto formara un móvil.

Además, en la base de la pieza fueron colocados una serie de luces o focos, que facilitaron la proyección de sombras, una vez que en esta cadena pendular se provocaba un tenue movimiento;

así pues, la solución formal contribuyó a construir una representación original de una estructura ya de por sí plástica.

CONCEPTO-REFLEXIÓN-TEORÍA

La pieza escultórica tuvo un fin didáctico, y en este sentido el trabajo conceptual estuvo íntimamente ligado al proceso formal. *ADN* constituye un móvil a la manera en que Alexander Calder (1898-1976) aportó una de las áreas prácticamente inexploradas en la escultura de su época:

"Hacia 1930 (Calder) construyó objetos metálicos movibles, para cuya designación su amigo Duchamp le sugirió el término de "mobiles", que ha llegado a convertirse en nombre genérico de toda una rama de la escultura (...) Calder consi-

guió dar una nueva dirección a la búsqueda de una forma cambiante y cinéticamente diversificada, pasando a una clave artística en la que nadie soñaba.

Los primeros móviles eran aparatos con motor, que una vez puestos en movimiento se transformaban en centelleantes fuegos de artificio. Sin embargo, Calder cambió pronto la idea y puso sus estructuras bajo el signo de la gracia de las formas orgánicas. El viento o la mano del hombre, nunca un artefacto mecánico, se encargaban de producir el movimiento (...). Su obra añade a la escultura una dimensión nueva, la de la mutabilidad. ¹⁷⁸

Ciencia y arte otra vez vinculados en el quehacer escultórico, el cual ofrece soluciones viables para obtener un objeto atractivo que facilite tareas educativas o con un fin didáctico para su divulgación.

¹⁷⁸ Werner Hofmann, *Op. cit.*, pp. 184, 185 y 186





Bibliografía



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Bibliografía consultada

ALBERTO; et. al., *Escultura mexicana. De la academia a la instalación*, Coeditores Instituto Nacional de Bellas Artes, Landuci Ediciones, S.A. de C.V., México, 2001.

AIRA, César, Alejandra Pizarnik, Beatriz Viterbo Editora, El Escribiente, Rosario, Argentina, 2004.

ALVAR y Carmen T. de Carrillo Gil *Du Bon, Jorge, Esculturas contemporáneas*, Museo de Arte Contemporáneo Catálogo, México, 1995.

ANDREWS, Julian, *The esculpture of David Nash*; The Henry Moore Foundation in association with Land Humphies Publishers Ltd, London, 1999.

BARRENA, Sara, *La lógica considerada como semiótica. El índice del pensamiento peirceano*, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 2007

BARRENA, Sara, *La razón creativa: crecimiento y finalidad del ser humano según C. S. Peirce*, Rialp, Madrid, 2007.

BERNAL, Ignacio; Cosío Villegas, Daniel; et. al., *Historia mínima de México*, El Colegio de México, México, 1973.

BERRUTO, Gaetano, *La semántica*, Editorial Nueva Imagen, México, 1979.

BLECUA, José Manuel, *Lingüística y significación*, Biblioteca Salvat de Grandes Temas, Barcelona, 1979.

BORGES, Jorge Luis, *Los conjurados*, Alianza Editorial, Madrid, 1985.

CAMNITZER, Luis, Hernández, Orlando, Medina, Cuauhtémoc, et. al, Por América. *La obra de Juan Francisco Elso*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2000

COMTE-SPONVILLE, Andre, *Diccionario filosófico*, Paidós Surcos 6, Barcelona, España, 2005
Constantin Brancusi, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1997

DELEDALLE, Gerard. Leer a Peirce Hoy. Col, *El Mamífero Parlante*. Ed Gedisa, España 1996.

E. KRAUSS, Rosalind. *Pasajes de la Escultura Moderna*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz, Ediciones Akal, España, 2002.

ECHENIQUE Manrique, Ramón y Francisco R.F. *Ciencia y tecnología de la madera*. Textos Universitarios, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1993, T.I.

ECO, Umberto. *Tratado de semiótica general*. Editoriales Nueva Imagen y Lumen. Traducción de Carlos Manzano. Título original: A theory of semiotics. México, 1978.

ESCULTURA Mexicana. De la Academia a la instalación. Instituto Nacional de Bellas Artes, Landucci Editores, México, 2001

GOMBRICH, E. H., *La historia del arte contada por E. H. Gombrich*, Debate, Madrid, 1995.

GUASCH, Ana María, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza Forma, Madrid, 2000.

HENRY Moore, *la escultura (con comentarios del artista)*. Ediciones Polígrafa SA, Barcelona, 1981.

HEDGECOE, John, *A monumental vision. The sculpture of Henry Moore*, Stewart, Tabori & Chang, Nueva York, 1998

HERRERA, Asunción y Honrubia, Teresa, *Dos signos: Peirce y Morris, Temes de Disseny*, Universidad de Oviedo, 1991

HOFMANN, Werner, *La escultura del siglo XX*, Editorial Seix Barral, S.A., Barcelona, 1960
Hulten, Pontus, Brancusi, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, Nueva York, 1986

LEVINE, Gemma y Mitchinson, David, Henry Moore. *Wood sculpture*, Universe Books, Nueva York, 1983.

LA FIGURA en la escultura mexicana. Dir. de proyecto Lic. Alfredo Arvizu, Asesora Miriam Kaiser. Bancreser SNC, México, 1986.

LEWIS, David, Thaddeus Mosley. *African-American sculptor*, The Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, Nueva York, 1997.

LÓPEZ Chuhurra, Osvaldo. *¿Qué es la escultura?* Editorial Columba. Col. Esquemas, No. 69. Buenos Aires, 1967.

LUNA Arroyo, Antonio. *Panorama de la escultura mexicana contemporánea*. INBA, México, 1964.
Marchán Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Ediciones Akal, S. A., Madrid, 1997
Marchán Fiz, Simón, *Las vanguardias históricas y sus sombras (1917-1930)*, Espasa Calpe, S. A., Madrid, 1999

MICHELÍ de, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Forma, Madrid, 2002

MOLINAr, María, Diccionario de uso del Español, dos tomos, Editorial Gredos, Madrid, 1992

MONTEFORTE Toledo, Mario. *Las piedras vivas. Escultura y sociedad en México*. Instituto de Investigaciones Sociales. UNAM, México, 1965.

NOGUERA, Eduardo. *Tallas prehispánicas en Madera*. Guardiania, México, 1958.

NORMAND le-Romain, Antoinette; Pinget, Anne; et. al., *Historia de un arte. La escultura. La aventura de la escultura moderna en los siglos XIX y XX*,

CORROGGIO, S. A., de Ediciones, Barcelona, 1996. Pascual Foronda, Eladio, coordinador general, *El pequeño Larousse ilustrado*, Ediciones Larousse, 2006.

PEIRCE, Charles. *El hombre, un signo*. Barcelona, Editorial Crítica, 1988. Título original: *The Collected*

Papers of Charles Sanders Peirce. Cambridge, Harvard University Press, 1965.

READ, Herber, editor asesor, *Diccionario del arte y los artistas*, Ediciones Destino, Barcelona, 1995. Roberto Marafioti, Charles Sanders Peirce, el éxtasis de los signos, Biblos, Buenos Aires, 2004.

SAUSSURE de, Ferdinand, *Curso de lingüística general*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1945.

Teixidó i Camí, Josepmaria y Jacinto Chicharro

SANTAMERA. *La talla. Escultura en madera*. Pramón Ediciones, S. A., España, 2005. Weiss, Rachel, J. F. Elso citado en La obra de

Juan Francisco Elso: Notas para una cosmología americana, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

ZAVALA Ruiz, Roberto. *El libro y sus orillas*. 3ª ed. Col. Biblioteca del editor, UNAM, México, 2002.

Fuentes de Internet

<http://www.razonypalabra.org.mx>, núm. 21, febrero-abril 2001, Sara F. Barrena, Los hábitos y el crecimiento: una perspectiva Peirceana

<http://www.ucm.es/info/per3/profesores/wcastanares/SEMIOTICAS3.pdf>, Wenceslao Castañares Burcio, Semiótica

<http://www.unav.es/gep/Castanares.html>, 21 de octubre 2000, última actualización 9 de noviembre de 2009, Wenceslao Castañares, La semiótica de C. S. Peirce y la tradición lógica, Universidad de Navarra

<http://www.unav.es/gep/Casta%FlaresAnthropos.html>, Wenceslao Castañares, Charles Sanders Peirce. Razón e invención del pensamiento pragmatista, Revista Antrhopos, núm. 212, página actualizada el 14 de noviembre 2007

<http://www.unav.es/gep/Castanares.html>

<http://www.unav.es/gep/IIPeirceArgentinaBitonte.html>, María Elena Bitonte, Sentido, argumentación y comprensión. Recorridos pragmáticos, II Jornadas "Peirce en Argentina", 7-8 de septiembre de 2006

http://www.es.wikipedia.org/wiki/grupo_de_estudios_peirceanos

<http://www.monografias.com/trabajos37/semiotica/semiotica2.shtml>

www.exitmail.net, Gil J Wolman. Soy inmortal y estoy vivo, Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona

http://htmlrincondelvago.com/semiotica_2html

<http://www.es.wikipedia.org/wiki/Semiolog%C3%ADa>

<http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Semiolog%C3%ADa&action=edit§ion=7>

<http://www.monografias.com/trabajos11/teosis/teosis.shtml>

http://www.es.wikipedia.org/wiki/Eslab%C3%B3n_perdido

<http://arteenlared.com/espana/exposiciones/esculturas-de-david-nash.html>

<http://www.observacionesfilosoficas.net/umbertoeco.html>, Cho-Min Hong, David Lurie y Jiro Tanaka, entrevista con Umberto Eco, publicada originalmente en *The Harvard Review of Philosophy*, primavera 1993, *Harvard University*, *Revista Observaciones Filosóficas*

http://www.escuelafreudiana.org/jornadas_oscar_masotta_2009/diferentes_imagenes_de_laberintos

http://www.hiru.com/es/artea/artea_03600.html

<http://www.portalcomunicacion.com/ESP/pdf/aablec/18pdf>, Tanius Karam, Introducción a la Semiótica, profesor e investigador del Departamento de Cultura, de la Universidad de la Ciudad de México

http://es.wikipedia.org/wiki/Casuarina_esquisetifolia

<http://www.conabio.gob.mx/malezasdemexico/buddlejaceae/budleja-sessiliflora/fichas/ficha.htm>

http://eljardin.info/Arboles_en_el_jard%C3%ADn_etnobot%Alnico.htm

<http://es.wiki/Ox%C3%ADmoron>
http://www.scielo.cl/scielo.php_script=sco_arttext&pid=50718

<http://fichas.infojardin.com/arboles/liquidambar-styraciflua-arbol-del-ambar-estoraque.htm>

<http://www.osasun.cl/paginas/termitas.htm>

<http://www.botanical-online.com/animales/termita.htm>

[http://wapedia.mobi/es/Ojiva_\(arma\)](http://wapedia.mobi/es/Ojiva_(arma))

<http://www.foroxebar.com/viewtopic.php?t=10642>

<http://www.ancientworlds.net/aw/Article/803632>

<http://www.artnet.com/artwork/426020405/30/joannis-avramidis-right-semihead.html>

<http://es.wikipedia.org/wiki/Amuleto>

<http://es.wikipedia.org/wiki/Preservativo>

<http://www.inafed.gob.mx/work/templates/enciclo/mexico/mpios/15092a.htm>

<http://es.wikipedia.org/wiki/Dolmen>

<http://www/books.google.com.mx>

<http://portales.educared.net/wikiEducared/index.php?title=Ovoides>

http://www.google.com.mx/images?q=vaina&rls=com.microsoft:es-MX:IE-SearchBox&oe=UTF-8&rlz=117GWYH_es&redir_esc=&um=1&ie=UTF-8&source=univ&ei=biKBTkiQIcaqlAe76ZTwDg&sa=X&oi=image_result_group&ct=title&resnum=4&ved=0CDEQsAQwAw

<http://www.uv.mx/popularte/esp/scriptphp.php?sid=524>

<http://www.selecciones.com/acercade/art.php?id=1006>

<http://guapacho.blogspot.com/2006/01/dios-no-juega-los-dados.html>

http://es.wikipedia.org/wiki/%C3%81cido_desoxirribonucleico

<http://www.casaciencias.org/domus/genetica/html/adn.html>

<http://www.jornada.unam.mx/2004/10/24/sem-angelica.html>

<http://noticias.universia.net.mx/vida-universitaria/noticia/2008/05/07/22472/montara-uam-enlaces-geometricos-escultor-jorge-dubon.html>
<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2004/0117/034.html>

<http://www.cdan.es/cdan-P6a.asp?IdNodo=1773>

http://www.cdan.es/cdan_enlace.asp?IdNodo=2403

http://museofedericosilva.com.mx/home/expos.asp?cve_expo=24

http://www.google.com.mx/images?q=Juego+de+pelota+prehispanico&rls=com.microsoft:es-MX:IE-SearchBox&oe=UTF-8&rlz=117GWYH_es&redir_esc=&um=1&ie=UTF-

[8&source=univ&ei=_OSOTK-dDZO6sAPPwPixBA&sa=X&oi=image_result_group&ct=title&resnum=4&ved=0CDEQsAQwAw](http://www.google.com.mx/images?q=Juego+de+pelota+prehispanico&rls=com.microsoft:es-MX:IE-SearchBox&oe=UTF-8&rlz=117GWYH_es&redir_esc=&um=1&ie=UTF-8&source=univ&ei=_OSOTK-dDZO6sAPPwPixBA&sa=X&oi=image_result_group&ct=title&resnum=4&ved=0CDEQsAQwAw)

<http://www.cuentametuviaje.es/wp-content/uploads/2009/03/591c-mexico-riviera-maya-xcaret-espectaculo-nocturno-juego-de-pelota-prehispanico.jpg>

<http://www.efdeportes.com/efd73/pelota.htm>

<http://www.jornada.unam.mx/2004/10/24/sem-angelica.html>

<http://noticias.universia.net.mx/vida-universitaria/noticia/2008/05/07/22472/montara-uam-enlaces-geometricos-escultor-jorge-dubon.html>
<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2004/0117/034.html>

http://es.wikipedia.org/wiki/Land_Art

<http://www.cdan.es/cdan-P6a.asp?IdNodo=1773>

http://www.cdan.es/cdan_enlace.asp?IdNodo=2403

<http://www.unav.es/gep/ArticulosOnLineEspanol.html>

<http://personal.telefonica.terra.es/web/mir/ferran/semiotica.htm#npr2>

<http://www.althillo.com/EXAMENES/uade/teocomunic2/teocomunic22008peircesaussure.asp>

<http://tdd.elisava.net/coleccion/5/herrera-es>

<http://www.unav.es/gep/LinguisticaRunnquistNubiola.html>

Fuentes de televisión

"La vida secreta de una obra", Canal 22, XETV Metropolitana, México

"La vida secreta de una obra", Films and Art, Canal 430, Cablevisión, México

"Prisma", Deutsche Welle, Canal 280, Cablevisión, México

Otras

Galería de Arte Carrillo Gil, Av. Revolución 2000, Delegación Coyoacán, Ciudad de México.

Créditos fotográficos

Eduardo de la Vega, Arturo Orta, Alberto Naranjo, Ernesto Navarrete y Marco Mijares.

Esta tesis se terminó imprimir en el mes de mayo de 2011, en México, D.F., por José Ismael Meixueiro Brito. El tiro consta de 10 ejemplares impresos en offset digital en papel Ragsa couché de 200gm Hamermille 180gm Xerox. Este documento fue formado en In Design 3.0, con la familia tipográfica Avenir y Eurostyle.