



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

POSGRADO EN ARTES VISUALES

“EL TORSO CUBISTA: UNA APROXIMACIÓN A MI OBRA”

EMPLAZAMIENTO DE LA ESCULTURA EN EL ESPACIO FÍSICO DEL RINCÓN

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRO EN ARTES VISUALES

(ESCULTURA)

PRESENTA

VÍCTOR FERNANDO ALEMÁN DÍAZ.

DIRECTOR DE TESIS

MTRO. PABLO JOAQUÍN ESTÉVEZ KUBLI.

MÉXICO, D.F.

2012





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.

Agradecimientos

A mi Director y Sinodales:

A Pablo Kubli, por todas sus inapreciables sugerencias y su paciencia infinita.

A Alfia Leyva, por todo lo que aprendí de ella y realicé en su taller.

A Francisco Tous, por sus valiosas observaciones y puntos de vista.

A Fernando Zamora, por sus observaciones y comentarios tan acertados.

A Alejandro Alvarado, por todo lo que he aprendido y realizado en su taller.

A mi casa de estudios, La UNAM, a La ENAP y La Academia de San Carlos, por todo lo aprendido y por el apoyo brindado en esta investigación.

A mis maestros:

A Soledad Hernández, por lo que he aprendido de ella y por su apoyo para la realización de las obras en cerámica.

A Elena Somonte y Fannie M. Morell, por todo lo que aprendí de ellas.

A todos ellos, gracias por sus contribuciones a este trabajo, pero sobre todo gracias por su amistad y sus aportaciones como seres humanos.

A los fundidores: Donato Rodríguez A. y Osvaldo Rodríguez M., por materializar el trabajo en bronce.

A Chío, por su cariño y sus invaluable consejos y ayudas.

A Gerardo y mis demás hermanos, por su apoyo y entusiasmo en esta empresa.

A mis amigos Claudia, Miguel, Liliana y Carlos, por su valiosa ayuda y aportes sobre la escritura.

A todos mis amigos que contribuyeron para hacer posible este trabajo, infinitas gracias.

Dedico mi tesis a:

A la memoria de mi madre, María Luisa, por su amor, porque sin ella no sería quien soy; porque siempre me impulsa... donde quiera que se encuentre.

A mi padre Gilberto, por su cariño y su ejemplo de trabajo y constancia en la vida.

A la memoria de mi hermana Laura, por su apoyo y confianza en mí, por sus ideas... gracias hasta donde estés.

Y principalmente a Dios por su amor,
por darme la constancia y guía para llegar hasta el final.

“Con Dios está la sabiduría y el poder, suyo
es el consejo y la inteligencia” Job 12;13.

ÍNDICE

	Pag.
INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO I: LA ESCULTURA, EL RINCÓN; ESCULTURAS PARA ESPACIOS ESPECÍFICOS.	
1.1.0.0. Definiciones de rincón y esquina.....	9
1.1.1.0. Definición personal de rincón.....	10
1.2. 0.0. Definición de escultura.....	11
1.3.0.0. Los espacios íntimos según Bachelard.....	13
1.3.1.0. El rincón.....	14
1.3.2.0. La casa; del sótano a la guardilla.....	18
1.3.3.0. La casa y el universo.....	21
1.3.4.0. El nido.....	23
1.3.5.0. El cajón, los cofres y los armarios.....	25
1.3.5.1. El cajón.....	25
1.3.5.2. El cofre.....	25
1.3.5.3. El armario.....	27
1.3.6. 0. La concha.....	27
1.3.7.0. La miniatura.....	30
1.4.0.0. Esculturas para espacios específicos; el rincón.....	33
1.4.1.0. Escultura para un emplazamiento, orígenes.....	33
1.4.2.0. Modernidad, siglo XX.....	34
1.5.0. 0. ¿Por qué una escultura de rincón?.....	39
1.6.0.0. Propiedades que identifican a una escultura de rincón.....	41

CAPÍTULO II: LA ESCULTURA DE RINCÓN, EL NICHOS Y OTROS ANTECEDENTES EN LA ESCULTURA MODERNA

2.1.0.0.	Antecedentes de la escultura de rincón.....	46
2.1.1.0.	El nicho.....	46
2.1.2.0.	Definición de nicho.....	46
2.1.3.0.	Breve historia del nicho.....	48
2.1.3.1.	El nicho en la época clásica.....	48
2.1.3.2.	El nicho en la antigua Grecia.....	48
2.1.3.2.	El nicho en la arquitectura Romana.....	49
2.1.3.3.	El nicho en la Edad Media (Período Gótico).....	50
2.1.3.4.	El nicho en el Renacimiento.....	51
2.1.3.5.	El nicho en el Barroco.....	52
2.1.3.6.	El nicho en el Neoclásico.....	53
2.1.3.7.	El nicho en una cultura prehispánica; Cultura Totonaca.....	54
2.2.0.0.	Algunas vanguardias del modernismo y el rincón.....	55
2.2.1.0.	El cubismo.....	56
2.2.1.1.	El cubismo analítico.....	57
2.2.1.2.	El cubismo sintético.....	58
2.2.2.0.	El futurismo.....	58
2.2.3.0.	El constructivismo.....	61
2.3.0.0.	Vanguardias de la segunda mitad del siglo XX y el rincón.....	66
2.3.1.0.	Escultura minimalista en el espacio del rincón.....	66
2.3.1.1.	Carl Andre.....	70
2.3.1.2.	Dan Flavin.....	70
2.3.1.3.	Donald Judd.....	71

2.3.1.4.	Sol Lewitt.....	72
2.3.1.5.	Robert Morris.....	72
2.4.0.0	Obras minimalistas emblemáticas dentro del espacio del rincón.....	73

CAPÍTULO III EL CUBISMO Y EL DESARROLLO DE MI OBRA PERSONAL, REFERENCIAS

3.1.0.0.	El cubismo y el desarrollo de mi obra.....	83
3.1.1.0.	Referencias cubistas en mi obra personal.....	83
3.2.0.0.	Características de la escultura cubista.....	84
3.2.1.0.	Pablo Picasso.....	85
3.2.2.0.	Alexander Archipenko.....	86
3.2.3.0.	Roger de La Fresnaye.....	87
3.2.4.0.	Jacques Lipchitz.....	89
3.2.5.0.	Ossip Zadkine.....	90
3.4.0.0.	Escultores mexicanos con influencia cubista o post-cubistas.....	91
3.4.1.0.	Germán Cueto.....	91
3.4.2.0.	Luis Ortiz Monasterio.....	92
3.4.3.0.	Influencias no cubistas.....	92
3.4.3.1.	Umberto Boccioni.....	92
3.5.0.0.	Relaciones entre la escultura cubista y mi obra personal.....	94
3.5.1.0.	Minotauro comiendo.....	94
3.5.2.0.	Torso Masculino.....	96
3.5.3.0.	Torso de mujer.....	99
3.5.4.0.	Mujer erotizada con zonas inorgánicas.....	100
3.5.5.0.	Mulata impasible.....	101

3.5.6.0.	La llorona III.....	103
3.6.0.0.	El torso en mi obra.....	104
3.6.1.0.	El torso en la época clásica.....	105
3.6.2.0.	Miguel Ángel Buonarroti.....	107
3.6.3.0.	Augusto Rodin.....	108
3.7.0.0.	Relaciones entre esta propuesta, otras propuestas similares y la escultura para rincón anterior.....	113
3.7.1.0.	Semejanzas y diferencias con el nicho.....	113
3.7.2.0.	Relaciones entre la obra de rincón y la escultura cubista.....	114
3.7.3.0.	Semejanzas y diferencias con el futurismo.....	115
3.7.4.0.	El constructivismo y la escultura de rincón.....	116
3.7.5.0.	El minimalismo y la escultura de rincón.....	117
3.7.6.0.	El arte conceptual y la obra de rincón.....	118

CAPÍTULO IV: REALIZACIÓN MATERIAL DE ALGUNAS ESCULTURAS DE TORSOS CUBISTAS QUE SE INTEGREN AL EMPLAZAMIENTO DEL RINCÓN, BUSCANDO ACENTUAR LAS CARACTERÍSTICAS DE ESTE ESPACIO

4.1.0.0.	Etapa de primeros bocetos.....	122
4.2. 0.0.	Etapa de modelados definitivos para la fundición en bronce.....	122
4.3. 0.0.	Etapa de realización de moldes y ceras para fundición.....	123
4.4.0.0.	Etapa de fundición y acabados.....	124
4.5.0.0.	Presentación de la obra e integración con el emplazamiento.....	128
4.6.0.0.	Etapa de modelado y construcción de esculturas cerámicas.....	128
4.6.1.0.	Mujer en autoexilio.....	128

4.6.2.0. Torso desfasado.....	131
Conclusiones.....	133
Bibliografía.....	135

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo busca aprovechar el emplazamiento del rincón como un espacio a partir del cual se genera y organiza la escultura, misma que mediante su forma, composición y concepto, tratará de integrarse a este sitio. Para esto, nos basaremos principalmente en los textos de un filósofo, que explican los diversos espacios íntimos, el rincón en particular, así como la utilización de este emplazamiento a lo largo de la historia. Por otra parte será necesario escudriñar en la historia de la escultura, para encontrar referencias del uso de este espacio con fines estéticos y artísticos.

En el primer capítulo se pretende definir al rincón y a la esquina para poder distinguirlos, como también se busca delimitar el concepto de escultura, para poder crear el marco de referencia del objeto que se pretende realizar y el espacio que lo gestará y le dará significado.

Se pretende utilizar la plaza de la esquina o rincón para aprovechar sus características formales; que tienen la capacidad de dar cabida y contención a los objetos que se depositan en ella y en este caso particular, sirve como marco para el desarrollo de propuestas escultóricas que se instalen en este emplazamiento. Se busca además una interacción armónica con el espacio mismo, contribuyendo a reforzar sus características esenciales. Para definir con claridad tales características me basé en el libro *La poética del espacio* de Gastón Bachelard que, junto con otros sitios; define al rincón como un espacio íntimo, que invita al ensueño, y que también es un espacio en el que el ser se protege de algunos peligros del mundo exterior.

Se analiza también como la escultura fue transformando su participación y relación con el espacio, pasando de ser un objeto en sí mismo, independiente de su entorno, a un objeto para un espacio específico. Se explica cuál es la intención de realizar una obra para rincón y se definen algunas de las características que la distinguirán como tal.

El segundo capítulo pretende realizar una breve semblanza de los orígenes de la escultura realizada en el rincón. Desde las culturas clásicas hasta nuestros días, haciendo una brevísima escala en alguna cultura no occidental.

Al inicio de la investigación, la primera hipótesis contemplaba al rincón como un espacio poco utilizado o tal vez, desaprovechado a lo largo de la historia del arte, pero conforme fueron avanzando las indagaciones, pude darme cuenta que en realidad, es un espacio que ha sido utilizado con regularidad en diversos momentos de la historia además, ha tenido una importancia notable dentro de las propuestas escultóricas e incluso, en las arquitectónicas.

En la cultura occidental, ya desde el surgimiento de los nichos, se le ha dado una considerable importancia a estos espacios alejados, semi-ocultos (rincones); e incluso en culturas no occidentales como algunas de las prehispánicas este espacio, junto con el nicho, han sido sitios cuya existencia es constante dentro de las propuestas arquitectónicas. Pero no sólo los nichos han sobresalido; también los objetos que se albergan en su interior se ha venido mostrando de manera constante en muchas culturas diferentes; diversos objetos tridimensionales, entre ellos relieves y esculturas se han alojado en ellos cultura tras cultura, generación tras generación.

Puede decirse que los nichos han sido realizados y ocupados desde la antigua Grecia, siendo tal vez el uso de las metopas (que, como sabemos, contenían relieves en su interior) una de las primeras manifestaciones de nicho, puede afirmarse que esta fue una expresión un tanto primitiva del mismo, sin embargo, no por ello menos importante.

En el imperio Romano, solían colocarse relieves en las metopas, mostrando, además de una función narrativa y expresiva en los templos; un empleo funerario al colocarse éstos espacios, dentro de construcciones que eran realizadas como una forma de contención de los restos de los fallecidos, para el recuerdo, culto y veneración, un ejemplo monumental de lo anterior es el caso del *Panteón*, en Roma.

En el período Gótico, el Renacimiento, Barroco y Neoclásico, el nicho era utilizado para contener las imágenes de los Santos y algunas otras imágenes religiosas, además de servir para colocar representaciones de los fallecidos o para dar testimonio de sus ideas o de su grandeza; eran colocados en tumbas u otros lugares en los que obviamente, se cumplía con una función funeraria y era utilizado tanto por gente sencilla del pueblo, como por las grandes personalidades del clero o la política.

A diferencia del arte clásico y los demás estilos mencionados anteriormente, y en el arte de fines del siglo XIX; en el arte moderno occidental (primera mitad del siglo XX) no era frecuente colocar obras tridimensionales en el espacio del rincón; su tendencia era la escultura de caballete, realizada para ser observada por sus 360° y por tal motivo, su colocación solía ser en el centro de los museos y galerías, pero muy raramente en los muros, rincones, o esquinas.

Para comprender mejor la transición entre el arte del siglo XX, es necesario recordar que dos grandes vertientes que surgieron a finales del siglo XIX; Inmediatamente después que el impresionismo empieza a distanciarse de los rigurosos cánones del arte mimético tradicional, dando primacía al color y a la luz sobre la forma y los perfiles de los objetos, dividiendo los planos de color en pequeñas pinceladas yuxtapuestas.

Años más tarde, en la época del postimpresionismo, siguiendo la línea del romanticismo; el camino de la subjetividad, la emocionalidad y la intuición, surgen las figuras de Van Gogh y Gauguin, que buscaron independizar el color de la realidad, enaltecéndolo, provocando un éxtasis cromático que desembocaría más tarde en el expresionismo y el fauvismo, corrientes que lograron la total independencia del color frente a la realidad.

Ésta línea de trabajo desembocaría más tarde en la abstracción lírica representada por Kandinsky, y décadas más tarde, en el expresionismo abstracto personificada principalmente por Jackson Pollock. Además de ésta, el camino que daba la espalda a los procesos lógicos tendría también otras manifestaciones como fueron los caminos del surrealismo y el dadaísmo.

Por otro lado, siguiendo el camino de la razón y descendiente directo del neoclasicismo, surge en primer lugar, la figura de Cézanne, que sintetizaba el mundo existente en los cuerpos geométricos básicos: cilindro, cono y esfera, dando una importancia fundamental al volumen de los cuerpos.

Posteriormente, Picasso y Braque, siguiendo el camino trazado por Cézanne; buscan resaltar la tridimensionalidad del objeto, utilizando para esto diversas perspectivas o ángulos del mismo, y un lenguaje figurativo, pero sintetizado en formas geométricas; un camino marcadamente racional en cuanto al análisis de la realidad que tendría entre sus vertientes al cubismo analítico, y al cubismo sintético, este último se valía del collage y al utilizar trozos de periódicos, papel tapiz, cuerdas, etc., buscando derribar la barrera entre arte y realidad.

Dentro de esta vanguardia, se gestaron algunas obras que contenían entre de sus formas, espacios similares al rincón; por ejemplo: *La guitarra* de Picasso, del período cubista, realizada a partir del ensamble de planos y formas más o menos geométricas.

Del futurismo emergieron también obras con marcado geometrismo sin perder del todo la correspondencia hacia el objeto o modelo a desarrollar, buscando además destacar el dinamismo y la velocidad así como la exaltación de las máquinas en sus obras. El *Desarrollo de una botella en el espacio* de Umberto Boccioni es un ejemplo sobresaliente de la escultura en esta vanguardia.

Mientras eso sucedía, en otra parte del mundo, pero influidos por los anteriores, en plena transición entre la Rusia zarista y revolucionaria, poseyendo por lo tanto, con una marcada influencia de una ideología Marxista –Leninista, surge el constructivismo, que experimenta dentro del rincón en varias direcciones diferentes; por un lado, en manos de Vladimir Tatlin, quien retomó el espacio de la esquina en sus relieves y contra-relieves, como el *Relieve de esquina* de 1915 realizado en hierro, zinc y aluminio (materiales deliberadamente burdos, de uso cotidiano para el obrero) y dándole una supremacía al objeto sobre todo el entorno.

De una aparente simplicidad, pero que lograba sintetizar las propuestas de Duchamp y del cubismo logrando una expresión propia y revolucionaria tanto en un sentido estético, como también en un sentido social.

Por otro lado, El Lissitzky en 1923, bajo el nombre de *Espacio Pround*, realiza un montaje de una serie de objetos de formas geométricas y colores primarios, sobre las paredes de una galería. Naum Gabo construye trabajos como *Cabeza de mujer*, realizada entre 1917-1920, el fue otro de los artistas que realizaron obras utilizando el rincón, pero lo maneja dentro de sus obras; de forma similar a *La guitarra* de Picasso; crea rincones internos gracias al uso de láminas o planos que, al unirse, van formando ángulos dentro de la obra misma, originando una gran cantidad de cavidades internas dentro de planos mas o menos perpendiculares.

El minimalismo, beneficiario de los postulados y aportaciones del constructivismo, nació en los Estados Unidos en la década de los sesenta, en esta vanguardia surgen obras que pueden considerarse como verdaderamente representativas del rincón, utilizando este espacio como un emplazamiento específico para la colocación de sus esculturas.

Por este motivo, varios artistas crean sus propias propuestas tan interesantes como diversas de obras para el espacio del rincón; valga como ejemplo la obra Robert Morris *Corner Piece*; la cual forma parte de una instalación realizada en 1964, en la que coloca un triángulo que une los tres planos del rincón, cubriendo este espacio motivo por el cual lo hace desaparecer.

El minimalismo con sus novedosas propuestas espaciales, dio origen a obras verdaderamente representativas del rincón, como *Splash* realizada por Richard Serra en 1969, en ella vierte de manera repetida plomo fundido en el rincón de una galería; *The nominal three*, ejecutada por Dan Flavin en 1964, en la que realiza una instalación usando lámparas incandescentes, colocadas en diversos sitios de la galería; o la obra titulada *6 x 8 x 4* Larry Bell de 1996, se compone de una serie de láminas de vidrio semitransparentes, instaladas perpendicularmente entre sí, de tal forma que se construyen varios ángulos que

pueden apreciarse unos detrás de otros, formando lo que podemos llamar un hiper-rincón; la obra *Open cube* de Sol Lewitt, realizada en 1968 que podría considerarse la síntesis de la esencia misma del rincón, ya que presenta como característica, la dialéctica entre lo abierto y lo cerrado de la que habla Bachelard, definiéndola como inherentes al rincón

Mención aparte requiere el artista por ser uno de los motivos que impulsaron esta investigación y que es uno de los referentes obligados al hablar de la obra de esquina, es Antony Caro, que realizó de mediados de los sesentas a mediados de los setentas su serie de piezas de mesa; obras colocadas sobre el plano superior de la misma para después desarrollarse hacia abajo en un ángulo perpendicular a la superficie del mueble, por lo que su trabajo puede considerarse como obras de esquina horizontales.

En el tercer capítulo se pretende escudriñar a partir de desarrollo de mi trabajo escultórico anterior, de marcada influencias cubistas y, continuando por el camino del análisis propio de los artistas del cubismo, aunado a la comprensión racional del espacio y el objeto, enlazar la actual investigación con mi obra anterior, adecuándola para su emplazamiento en el rincón, tratando de encontrar algunas de las características de la esencia del mismo, tomando como referencia el trabajo de Gastón Bachelard, concretamente su obra *La poética del espacio*, de la cual se retoman varias de las características que lo definen, mismas que se buscará contenga la obra para que se integre al espacio del rincón y pueda realzar su presencia.

Para ello será necesario analizar la obra de algunos de los escultores cubistas de los cuales se nutre mi trabajo, para poder encontrar los puntos de confluencia así como las discrepancias principales. También se realizará un análisis de obras personales en el que se buscará determinar si existe influencia de uno o más escultores cubistas para así poder determinar las referencias más directas y constantes.

Después buscaré determinar las influencias que determinan el formato de gran parte de mis obra; el torso, tratando de explicar las aportaciones que retomo de las dos influencias principales Miguel Ángel y Rodin.

En la última parte del este capítulo realizo un análisis comparativo de las similitudes y discrepancias entre la presente propuesta: la escultura de rincón, y las anteriores manifestaciones de obras realizadas en esta locación, esto con la intención de tratar de localizar las aportaciones que puede ofrecer esta investigación. Para esto, buscaremos comparar esta búsqueda con algunas manifestaciones artísticas anteriores como el cubismo, futurismo, constructivismo, minimalismo y arte conceptual.

En el cuarto capítulo se mostrará el proceso de elaboración de varias esculturas, en las diferentes etapas del mismo; por un lado, las obras en bronce, desde proceso creativo en la etapa de bocetaje, pasando por los modelados definitivos en plastilina, mismos que servirán de base para los moldes de los cuales se realizará finalmente la fundición, también se explicará brevemente la aplicación de la pátina de la obra.

Por otro lado, también se mostrará el proceso de las obras realizadas en cerámica, pasando también por su etapa de bocetaje, para continuar posteriormente con la etapa de construcción de la obra, misma que una vez seca, será horneada a una temperatura superior a los 1100°C para su cocción, contribuyendo con esto a la consolidación del material y la resistencia de la obra.

El último paso será la colocación de la obra en el espacio para el cual fue realizado, se verificará si efectivamente, las características que se le imprimieron, contribuye a la integración de la obra con el espacio mismo y si logra transmitir y reforzar los atributos del espacio específico del rincón.

CAPITULO 1

LA ESCULTURA, EL RINCÓN, ESCULTURAS PARA ESPACIOS ESPECÍFICOS

Para los grandes soñadores de rincones, de ángulos, de agujeros, nada está vacío, la dialéctica de lo lleno y de lo vacío sólo corresponde a dos irrealidades geométricas.

Gastón Bachelard.

1.1.0.0. Definiciones de rincón y esquina.

Aunque en el presente trabajo mencionaremos ambos términos, rincón y esquina, casi de manera indistinta, es importante hacer notar las diferencias de entre estos espacios tan similares y que son la parte medular de la actual investigación.

Rincón. (Del ár. hisp. rukán y este del ár. Clás. Rukin). M.

Ángulo entrante que se forma en el encuentro de dos paredes o de dos superficies. // 2. Escondrijo o lugar retirado. // Espacio pequeño. Cada aldeano posee un rincón de la tierra. // 4. Residuo de algo que queda en un lugar apartado de la vista. Quedan todavía algunos rincones de correspondencia por repartir. //5. Coloq. Domicilio o habitación particular de alguien // 6. rur. Arg., Col., Hond., Ur. Porción del terreno con límites naturales o artificiales, destinada a ciertos usos de la hacienda¹.

Esquina. (Del gót. *skina, barrita, tibia; cf. a. al. ant. scina, tibia, alfiler). F. Arista, parte exterior del lugar en que convergen dos lados de una cosa, especialmente las paredes de un edificio, //2. ant. Piedra grande que se arrojaba a los enemigos desde lugares altos. // las cuatro~s. f. Juego de muchachos. Cuatro o más se ponen en los postes, rincones u otros lugares señalados, quedando un muchacho sin puesto; todos los que lo tienen se cambian unos con otros, el que no tiene trata de llegar a uno antes que el que

va a tomarlo, y si lo consigue se queda el otro en medio hasta que logra ocupar otro puesto. // darse alguien contra, o por, las~s. frs. Darse contra las paredes. // de~. Loc. Adj. Dicho de una habitación: Que da a dos fachadas en ángulo de un edificio. // doblar la~ fr. Pasar de una calle a otra transversal // Estar situado en la esquina de la manzana o del grupo de que forma parte// pedir alguien~, fr. Méx. Darse por vencido².

Como podemos observar, el rincón se refiere a la parte interior de la unión de dos planos, aunque desde mi óptica más bien se refiere a tres planos, si tomamos en cuenta el plano del suelo o, en el caso de la arquitectura, también el techo puede ser otra opción de ese tercer plano, Me gustaría agregar que en gran parte de los casos, y en el caso de la arquitectura casi siempre, esos planos guardan una relación de perpendicularidad entre sí, es decir, cada uno se ubica en un ángulo de 90° con respecto a cada uno de los otros planos; y están unidos mediante una arista o línea en la que confluyen.

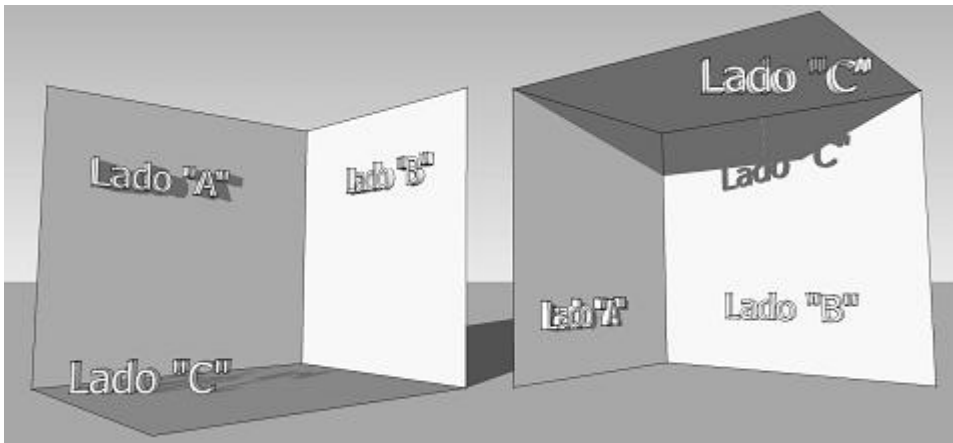
La esquina, en cambio, se refiere tanto a la parte externa como interna de la misma unión de dos(aquí me permito insistir, tres, en realidad) planos, que guardan una relación de perpendicularidad entre sí y están unidos de igual manera, mediante una arista.

1.1.1.0. Definición personal de rincón.

Después de lo anterior concluyo que un rincón es el espacio interno resultante de la unión de tres planos que se encuentran perpendiculares entre sí; cuando dos de ellos, se apoyan o se tocan de manera perpendicular con un tercero, el cual será un plano horizontal, ya sea superior (cuando se encuentra apoyado en el techo de alguna arquitectura), o inferior (apoyado en o formado por el piso).

¹ *Diccionario de la Lengua Española*. Real Academia Española, Tomo I, Madrid, 2001, p. 986.

² *Ibidem.*, Tomo II, p.1976.



Esquema 1

Esquema 2.

Como venos en el primer esquema, los planos "A" Y "B", se encuentran perpendiculares entre sí, siendo a su vez, perpendiculares con el plano "C", que se encuentra en el piso, pudiendo también ser piso mismo.

En el segundo esquema, Los planos "A" y "B" forman también un ángulo recto entre sí, están de pie sobre el piso también en forma perpendicular y guardan la misma angularidad con el plano "C", que se encuentra por encima de los anteriores, como si fuera un techo, Algunas obras de Tatlin utilizan principalmente este ángulo.

Como reconocimiento al texto de Bachelard, y por surgir de ahí muchos de los conceptos que se refieren a este espacio, utilizaré con mucha frecuencia este término rincón, aunque por respeto al trabajo del escultor Vladimir Tatlin, quien realizó una importantísima serie de obras que el llamó *relieves de esquina* (aunque más bien estaban colocados en un rincón), también utilizaré en algunos momentos este término.

1.2.0.0. Definición de escultura.

La escultura es un arte tridimensional, por lo tanto sus objetos tienen una existencia en el mundo real. La palabra escultura define tanto al proceso de producción de la obra, como al objeto terminado.

La Real Academia de la Lengua Española menciona los siguientes significados:

Escultura: del lat. Sculptura.

-f. Arte de modelar, tallar, esculpir en barro, piedra, madera, etc., figuras de bulto.

-Obra hecha por el escultor.

-Fundición o vaciado que se forma en los moldes de las esculturas hechas a mano.

El primero de los significados se ocupa del arte de la escultura, a partir de tres acciones explicadas de la siguiente manera:

Modelar: de modelo.

-tr. Formar de cera, barro u otra materia blanda una figura o adorno.

-Pint. Presentar con exactitud el relieve de las figuras.

.tallar: del lat. Taleare, cortar ramas, de talea, rama.

-Dar forma o trabajar un material.

-Elaborar muy cuidadosamente una obra, material o no.

. esculpir: del lat sculpere.

-tr. Labrar a mano una obra de escultura, especialmente en piedra, madera o metal³.

La función de estas definiciones es, descomponer y analizar la palabra, pero no esclarecen mucho el término y ni consiguen delimitar sus alcances.

En el arte contemporáneo, bajo la bandera de la escultura se integran nociones tan diversas como: arte objeto, instalación, performance, e intervenciones en la naturaleza, el espacio físico o arquitectónico.

Por eso resulta conveniente afirmar que el término escultura puede abarcar cualquier objeto tridimensional (sin olvidar las creaciones virtuales), cuando se realizan con una intención expresiva y /o comunicativa. En última instancia, la palabra escultura siempre se refiere a una acción o intervención sobre la materia dentro del espacio o únicamente de este último.

³ Real Academia de la lengua, citada por Paris Matía, Elena Blanch, *Procedimientos y materiales en la obra escultórica*, ed. Akal, Madrid, 2009, p. 9.

1.3.0.0. LOS ESPACIOS ÍNTIMOS SEGÚN BACHELARD.

Aunque el presente trabajo pretende investigar el espacio de la esquina o rincón, se hace necesario analizar detenidamente algunos otros espacios íntimos relacionados directamente con estos, pues en algún momento comparte características que la esquina por sí sola no manifiesta de una manera evidente, así pues, escudriñaremos en algunos de éstos sitios basándonos en el libro *La poética del espacio* de Gastón Bachelard.

Gastón Bachelard.
(27/06/1884- 16/10/1962).

Fue un filósofo poeta físico y crítico francés. Como pensador muy difícil de describir; enfocado hacia la historia de la ciencia lo mismo que hacia la literatura. Desciende de una familia humilde, sus padres vendían periódico y tabaco. En 1902-1903 imparte clases en el colegio Cézanne. 1906-1907, Telegrafista el Servicio Militar. En 1914 se casa con Jeanne Rossi de quien enviuda en 1920. En 1912 se licencia en matemáticas, 1919-1930 es Profesor de Física en el Colegio de Bar-sur- Aube; en 1920 se licencia en filosofía y Letras y en 1927 se Doctora en la Sorbonn. De 1930 a 1940, fue profesor de filosofía en la Faculté des Letrres de Dijon; de 1940 a 1954 fue profesor de historia y filosofía de las ciencias en la Sorbonne. En 1951 es nombrado Oficial de la Legión de Honor francesa. En 1954-1955, profesor honorario en la Sorbonne; 1955, Miembro de l'Académie des sciences morales et politiques. 1960 Gran Permio Nacional de las Letras. Muere en París en 1962.

Algunas de sus obras son:

Essai sur connaissance approchée (1927), *El valor de la inducción de la relatividad* (1929), *L'intuition de l'Instant* (1932), *L'Experience de l'espace dans la phisyque contemporaine* (1937), *La Philosophie du non* (1940), *L'e Air et les songes* (1943), *Le Rationalisme appliqué* (1949), *La Poétique de l'espace* (1957), *Le droit de songer* (1970), compilado póstumamente. Entre otras⁴.

⁴ <http://es.wikipedia.org/wiki/Gaston_Bachelard>
Consultada el día 18 de septiembre de 2011.

1.3.1.0. El rincón.

Dado que el rincón es el eje de esta investigación, lo veremos como el más trascendente de los espacios íntimos. El autor de *La poética del espacio* se refiere a él relacionándolo indirectamente con el nido y la concha en cuanto a sus cualidades de habitabilidad e intimidad, que invitan a su vez, a la imaginación, además de resultar propicios para la vida en solitario.

Permitamos al autor comentar sobre el mismo: “todo rincón de un cuarto, todo espacio reducido donde nos gusta agazaparnos sobre nosotros mismos, es para la imaginación una soledad, es decir, el germen de un cuarto, el germen de una casa”⁵. En este punto es conveniente enfatizar el tema de la soledad; el rincón es buscado por nosotros en el momento que necesitamos aislarnos del aturdimiento que provocan el mundo y el devenir de la vida, por eso buscamos este espacio para y la reflexión o la introspección profunda. Otro punto fundamental es el que se refiere al rincón como un germen, parece reconocerlo más como una potencialidad que como un acto, como una pausa, una estación en la que se detiene el ser para transformarse en otra cosa o para perfeccionarse, se trata de una existencia que se revela más como una posibilidad, como un alto en medio de una transmutación, un crecimiento que como una realidad en si misma.

Para el autor, el rincón es un sitio en el que la vida es negada, o cuando menos, se oculta de alguna manera dando la espalda al cosmos. Afirma que en el rincón no es posible hablar consigo mismo, porque es un espacio de silencio, en donde no tienen cabida los pensamientos. Menciona también que, dentro de la pobreza del rincón, sólo pueden llegar a la mente imágenes de gran antigüedad psicológica, arquetípicas, se puede aseverar su carácter primitivo. Aquí parece caer en contradicción con la idea de este espacio como propicio para la reflexión y la meditación.

⁵ Gastón Bachelard, *La Poética del Espacio*, ed. Fondo de Cultura Económica, México, 2002, 8a. Edición, séptima reimpresión, p. 171.

Bachelard afirma que el espacio que estudiamos carece de movimiento, aseveración que mas tarde cuestionaremos. Otro aspecto interesante desde el punto de vista de la concepción de este lugar, es el hecho de que se manifiesta simultáneamente como una especie de caja abierta; un espacio que se revela con una dialéctica entre lo cerrado y lo abierto, en donde pueden convivir y cohabitar elementos del exterior tanto como los del interior. El autor lo expone de la siguiente manera:

Pero primeramente, el rincón es un refugio que nos asegura un primer valor del ser: la inmovilidad. Es el local seguro, el local próximo de mi inmovilidad. El rincón es una especie de semicaja, mitad muros, mitad puerta. Será una ilustración para la dialéctica de lo de dentro y lo de fuera, ... La inmovilidad irradia. Se construye una cámara imaginaria alrededor de nuestro cuerpo que se cree bien oculto cuando nos refugiamos en un rincón⁶.

En términos psicoanalíticos podemos relacionar a este espacio con dos características opuestas de la personalidad de los seres humanos; explicando que mezcla de alguna manera la dialéctica entre la extroversión y la introversión, de aquí surge una cierta ambigüedad en cuanto a si se muestra hacia adentro o hacia afuera, si nos muestra su interior o sólo su apariencia exterior.

Otro punto que habrá que poner en tela de juicio es la inmovilidad absoluta del rincón que plantea Bachelard, porque, atendiendo a su fenomenología éste también puede ser un espacio donde el movimiento se desarrolla a un ritmo muy lento; el tiempo que tarda una araña en hacer su tela; o el que se tarda una persona en encontrar un objeto extraviado; el tiempo en que el soñador tarda en regresar a la realidad, etc. Por lo tanto, podemos suponer que sí existe movimiento en su interior, pero muy lento, apenas perceptible. Cabe destacar también que, este lugar puede provocar la ilusión de protección, cuando en realidad es un lugar en donde se es particularmente frágil y vulnerable; más aún si se está distraído o se encuentra absorto en la meditación o la contemplación.

6 Gastón Bachelard, *Op. cit.*, p. 172.

Por último, quisiera recalcar la importancia de las características de introversión y extroversión que surgen del mencionado espacio. Resulta claro que, al ser un espacio tanto abierto como cerrado, tiene la facultad de motivar a la reflexión hacia el interior del ser, pero también la capacidad de comunicarse con el mundo exterior, con el cual, sigue teniendo un contacto tan directo como significativo gracias a las características mencionadas. Esta dualidad de abierto-cerrado, resulta de primordial importancia para la conceptualización del rincón y para la realización de las obras específicas para este espacio, que es uno de los propósitos principales para la presente investigación.

El autor retoma la novela de Miloz *La iniciación amorosa*, donde el personaje principal, se refugia en un rincón al que se refiere como pálido y frío; entre la chimenea y el arcón en donde el soñador pasaba sus horas de espera, el personaje, paradójicamente se encontraba feliz de estar triste, le agradaba la soledad, ya que era el tiempo en que pasaba las horas pensando sobre la vida y la muerte.

Para los grandes soñadores de rincones, de ángulos, de agujeros, nada está vacío, la dialéctica de lo lleno y de lo vacío sólo corresponde a dos irrealidades geométricas. La función de habitar comunica lo lleno y lo vacío. Un ser vivo llena un refugio vacío. Y las imágenes habitan. Todos los rincones están encantados, si no habitados (sic)⁷.

Esta dialéctica entre lo lleno y lo vacío es particularmente importante para la presente labor; para entender el carácter del rincón, porque que puede sugerir algunas soluciones plásticas concretas, siendo de mucha utilidad al momento de realizar las esculturas.

Dentro de los valores y cualidades significativos de este lugar se puede mencionar que:

Una escultura verdaderamente representativa de este espacio, debería tener dentro de sus volúmenes, áreas en hueco que le dieran, además de cierta

7 *Ibidem.*, p. 175.

ligereza, la dualidad entre el espacio lleno y el vacío que caracteriza al rincón, al mismo tiempo de contener suficiente apertura y comunicación con el espacio exterior, aunado a una discreta protección contra las inclemencias del exterior y con una cierta “inmovilidad” o, tal vez un movimiento muy sutil y discreto.

Para el creador de *La poética del espacio*, los seres que habitan este sitio suelen ser las arañas meditabundas, los ratones, las mariquitas antiguas, los objetos perdidos, el polvo, etc. Para Bachelard, el universo entero “encuentra un lugar en este sitio”, es también un lugar donde incluso las horas se pierden para no volver jamás. Es un espacio de meditación, pero también de soledad, de silencio, de vacío..., incluso de muerte.

Nuestro autor también nos muestra a este sitio como un lugar donde el pasado sigue viviendo de una manera casi eterna y en el que, gracias al acontecer del tiempo, se van acomodando las memorias, cada cual en su sitio. Según la visión del autor, pareciera ser que la distancia y el tiempo son dos de los más grandes aliados para superar cualquier situación difícil que se presentara en la vida, y que el rincón puede ser la locación adecuada para ello, por lo que tiene la facultad de representarlos, de evocar a estos aliados.

El autor menciona el poema *El otro yo* de Pierre Albert Birot, donde habla de la moldura, esa parte de los acabados de una habitación que se extienden por el techo y se reúnen en los rincones superiores de la habitación; comenta también que, contrario a la idea que de ellos tenemos como refugio, los rincones pueden servir como trampas; prisiones de las cuales es muy difícil salir⁸.

Comenta entonces del sosiego que transmiten estos espacios en donde no parece existir o no importa la diferencia entre realidad y ensueño, entre ser o no ser; donde se vive una especie de letargo que muchas veces sólo se rompe por algún evento contundente proveniente del exterior.

8 “Incluso en esa cárcel nos viene la paz. En esos ángulos, en esos rincones, parece que el soñador conoce el reposo mixto del ser y del no-ser. Es el ser de una irrealidad. Hace falta un acontecimiento para echarlo fuera”, (Bachelard, *Op. cit.*, p. 180).

Refiere también, que a veces son nuestras ilusiones las que nos llevan a los rincones, esos espacios en los que habitamos en busca de la paz, pero más cuando son curvos, en ellos se puede encontrar el calor y la tranquilidad que solo se encuentra en el seno materno.

Por último, afirma Bachelard que, según la forma de sus paredes internas, existen dos tipos de rincones; los curvos, que son amistosos, cálidos y por otro lado los angulosos, que son fríos e inhóspitos: “¿Qué hacemos de más si decimos que un ángulo es frío y una curva caliente?”⁹. Para él las formas angulosas son más frías y, por el contrario, las curvas son cálidas y amigables, invitan a ser habitadas. Es como si el ángulo tuviese propiedades masculinas; tosco, frío, agresivo y el rincón formado de líneas curvas fuese femenino; cálido, amistoso, tranquilo tierno. En este sentido se asemejaría al nido de un ave o al útero en que habita el feto, es una forma cómoda, afable, en donde el ser puede experimentar un dulce reposo.

1.3.2.0. La casa; del sótano a la guardilla.

Para el autor, la casa es un espacio donde el hombre tiene la sensación de bienestar y estabilidad, de protección, pero habrá que tener sus reservas; porque, como se verá más adelante, esta es una impresión más bien psicológica que real, sobre todo en los casos en los que el poder de la naturaleza puede destruir con facilidad estas construcciones, especialmente cuando algunas son construidas de forma elemental y/o con materiales precarios.

Bachelard hace mención a ésta estabilidad psicológica, en la que existen dos características principales:

En primer lugar, la casa es concebida como un “ser que se eleva de manera vertical”, más aún, lo distingue precisamente esa verticalidad. En segundo término, la casa es comprendida como una “entidad concentrada”; ayuda a

⁹ *Ibidem.*, p.182.

formarnos una conciencia de centralidad. Para él, la verticalidad queda demostrada por la oposición entre el sótano y la guardilla, dada la relación de contradicción entre ambas. Del primero afirma que su razón de ser es proteger al hombre de las inclemencias naturales.

En cambio a la guardilla, se le considera un espacio aparentemente inútil, pero en el que se encuentran ocultos temores arcaicos, inconscientes “...el ser oscuro de la casa, el ser que participa de los poderes subterráneos. Soñando con él, nos acercamos a la irracionalidad de lo profundo”.¹⁰

El autor comenta que en vez de enfrentarnos al sótano, que representa al inconsciente; el hombre suele ir al desván, al mundo consciente, donde los miedos son fácilmente racionalizados y de esta forma evitamos la angustia. Para el filósofo, esta es una buena forma de demostrar la cooperación que puede existir entre el psicoanálisis y la fenomenología, relación que explica de la siguiente manera:

Para no quedarse en la mera superficie, el psicoanalista se vale de comparaciones y metáforas; el fenomenólogo, en cambio, está obligado a ir hasta el extremo de las imágenes, y así, exagerando por medio de la imaginación, procurará llegar a la comprensión y la esencia de las cosas.

Cita también el autor a Henri Bosco en su libro *El anticuario*, en el que se describen una serie de laberintos subterráneos que se ubican por debajo de las casas del barrio y al que Bachelard llama “ultrasótano”, según este mismo autor llegan a una categoría cósmica; una casa con un sótano que no provoca un miedo humano, sino un miedo cósmico, ancestral, siendo capaz de llevar al hombre a sus esferas primitivas¹¹.

El autor evidencia la ausencia de verticalidad particular, una especie de pérdida de la individualidad de las casas que desaparece en la gran urbe;

10 *Ibidem.*, p.49.

11 *Ibidem.*, p. 53.

además de una ausencia total de relación con la naturaleza, lo cual no permite que la casa conserve los atributos ya mencionados.

De igual manera explica Bachelard que el hombre, en su eterna inconformidad, a pesar de estar situado en una confortable casa, anhela regresar a un estado primitivo y sueña con estar “en la choza, en el nido, en rincones donde quisiera agazaparse como un animal en su guarida. ... Si el fenomenólogo llegara a vivir la “primitividad de tales imágenes, desplazaría tal vez los problemas referentes a la poesía de la casa”¹².

Parece decir que el ser humano urbano, siempre seguirá añorando una vida alejada de la ciudad y sus problemas, que siente que sería capaz de renunciar a algunas comodidades para enfrentar los retos de una vida salvaje, una mezcla de fantasía, de escapismo que se mantiene presente en el humano ciudadano. De este punto pasa el autor a uno de los grandes ejemplos de la soledad, la cabaña de un ermitaño, de ese ser arquetípico que por decisión propia elige aislarse y crea su propia soledad¹³.

Aquí surge un nuevo significado de la cabaña, ya no sólo se enfatiza su carácter cósmico, se habla también de su sentido místico; esa unión con el cosmos nos remite directamente a las nociones del todo y de lo eterno, enfrentando al ermitaño directamente con Dios.

Parece ser que en esta soledad inmensa, el ser se siente permanente observado por el ojo divino y el autor acentúa esta sensación cuando, citando a Rimbaud en su poema *Entre paredes* nos comenta: “Una lámpara encendida tras la ventana / vela en el corazón secreto de la noche”¹⁴, de lo que Bachelard deduce que la lámpara al velar, vigila; con una mirada tan penetrante como delgado es el rayo de luz que sale de ella. Sin embargo, esta

¹² *Ibidem.*, p. 61.

¹³ “El ermitaño está solo ante Dios. Su cabaña es el anticipo del monasterio. En torno a esa soledad centrada irradia un universo que medita y ora, un universo fuera del universo. Tiene una feliz intensidad de pobreza. La cabaña del ermitaño es una gloria de la pobreza. De despojo en despojo, nos da acceso a lo absoluto del refugio” (Bachelard, *Ibidem.* p. 63).

¹⁴ *Ibidem.*, p. 65.

observación no parece ser algo que inquiete o intimide al ermitaño, más bien podría decirse que llena su necesidad de compañía, complementando su vida cotidiana y evitando que su soledad se convierta en desolación.

Y hasta aquí deja el autor el tema de la casa, del refugio, hablando tanto de su verticalidad simbólica y del significado de su parte superior e inferior, en el siguiente tema retomará la casa y sus relaciones con el ser y su universo.

1.3.3.0. La casa y el universo.

En este espacio, el autor analiza la relación que tiene la casa con el universo, siendo ésta un microcosmos, un universo en si misma. Y tal vez eso le da el poder para recibir los embates de la naturaleza a partir de la protección que brinda.

Es obvio que el autor no tomó en cuenta o ignoró de manera deliberada la fuerza devastadora de la naturaleza que en muchas ocasiones se muestra implacable, como cuando se manifiestan los huracanes, los tornados o terremotos; de cualquier manera, el autor trata de evidenciar el carácter arquetípico de la protección de una casa. Para él, este refugio se va tornando más compacto con el paso del tiempo hasta convertirse en fortaleza y al ir demostrando su poder, logra tranquilizar a sus habitantes ayudándoles a confiar en ella, venciendo así miedos ancestrales.

Para el filósofo, la fenomenología y las imágenes que resultan de ella, son sumamente importantes como transformadoras de la realidad, él lo explica de la siguiente manera: “Pero la fenomenología de la imaginación... pide que se vivan directamente las imágenes, que se tomen las imágenes como acontecimientos súbitos de la vida. Cuando la imagen es nueva, el mundo es nuevo”¹⁵.

Menciona el autor que la casa es un instrumento del *topoanálisis* (una especie de psicoanálisis del espacio que el autor maneja en este escrito), hace referencias también de que, por sus formas rotundamente geométricas, nos sentimos atraídos a analizarla desde un punto de vista racional. Pero que es necesario resistir la tentación de hacer este análisis para llegar a uno más profundo que describe la casa como una zona íntima, donde puede haber consuelo, es donde se concentra pero también se defiende esa intimidad, esa subjetividad. Es por tanto, un espacio donde lo ilógico, cede lugar a lo onírico.

Nuestro autor hace referencia a Erich Neumann, el cual, en un artículo de la revista *Eranos* comenta que los lugares que más queremos casi nunca quieren quedarse encerrados, es como si trataran de huir a otra parte, a otro tiempo. Bachelard continúa citando a otros autores, en este turno cita a William Goyen escribe en *La casa de aliento* cómo se desarrolla el amor a un sitio:

Pensar que se pueda venir al mundo en un lugar que en un principio no sabríamos nombrar siquiera, que se ve por primera vez y que, en ese lugar anónimo, desconocido, se pueda crecer, circular hasta que se conozca su nombre, se pronuncie con amor, se le llame hogar, ...hasta el punto que, cada vez que hablamos de él, lo hagamos como los amantes, en cantos nostálgicos, y poemas desbordantes de deseo¹⁶.

Este autor nos describe, de manera magistral, cómo se acrecienta el sentimiento hacia un espacio cuyo nombre nos es desconocido, hasta convertirse en un amor entrañable, insustituible en nuestras vidas. Nos remite quizá a la infancia, al primer cambio de vivienda que algunos experimentamos en esa época, y cómo la nueva casa era vista al principio por nosotros con indiferencia y hastío. Pero paulatinamente, nos fuimos apropiando de sus espacios, disfrutando de su colorido, sus sonidos, sus olores, hasta que se convierten en indispensables para nuestra tranquilidad y estabilidad.

15 *Ibidem.*, p. 79.

16 William Goyen, citado por Bachelard, *Op. cit.*, p. 90.

1.3.4.0. El nido.

Para Bachelard el nido es ante todo, un espacio de comodidad, de placidez, un refugio primitivo que ofrece la naturaleza a quien tenga las dimensiones para habitarlo. "Físicamente el ser que recibe la sensación del refugio se estrecha contra sí mismo, se retira, se acurruca se oculta, se esconde"¹⁷.

Menciona que todos los animales (incluido el ser humano), tenemos almacenados en la memoria, en los músculos, la serie de movimientos que lo llevan al retiro. El ser humano integra toda esta información; conjuga en su cuerpo, muchas actitudes del retraimiento de otros animales más primitivos. De ésta manera explica, porqué sentimos un placer físico especial cuando nos retiramos a un rincón.

Comenta también la relación que existe entre el nido y pájaro en su; infancia, (por referirlo de alguna manera), cómo le ayuda a cubrir sus necesidades básicas de calor y contención, hasta el momento en que puede valerse por sí mismo. Así, el nido se convierte en un segundo plumaje, a la vez que se convierte en el punto de enlace de dos generaciones de aves conviviendo desde la gestación, el desarrollo del producto dentro del huevo, el rompimiento del cascarón, el crecimiento del crío y finalmente, hasta que es independiente y puede volar por sí mismo.

Más tarde, Gastón Bachelard relaciona al nido con la esfera humana, remitiéndonos a la infancia ideal que tal vez deberíamos haber tenido, en este sentido de protección y seguridad. Se refiere sobre todo, al nido vivo o habitado, y dice que sólo mediante él, es posible comprender la fenomenología del nido real, del verdadero acontecer dentro del mismo, que se convierte momentáneamente, en el centro del universo, en un punto de referencia del cosmos.

¹⁷ *Ibidem.*, p.125.

Para el autor, este espacio se vuelve también, en un símbolo de retorno, así como el ave sueña con volver al nido, el ser humano desea regresar a la casa que le trae recuerdos de su infancia, siendo fiel tanto al recuerdo como a aquella construcción; la primera casa, la primera morada.

Bachelard habla también de la forma circular del nido, que se origina por el constante girar del ave sobre sí misma durante el proceso de construcción; que en algunas especies realiza la hembra, mientras el macho se encarga de acarrear los materiales del exterior. Esta construcción elaborada del dentro hacia afuera y realizada por dos seres vivos y mientras esperan a un tercero, que se encuentra en proceso de gestación.

Para el autor, el nido es un seno creado por el propio embrión: es de hecho, un alojamiento creado por los seres que lo habitan. Asimismo, el autor afirma que es un espacio que garantiza la seguridad y la paz, o por lo menos, es lo que generalmente se busca en él. Comenta también sobre las bondades del canto sobre sus ramas y de la paz que la naturaleza confiere a su entorno.

Concluye el autor afirmando que tanto el nido, como la casa onírica (ideal, arquetípica) están lejos de conocer la hostilidad y agresividad del mundo exterior, más bien nos ofrecen una cierta distancia, un aislamiento de éstos. Al redondear esta idea comenta: “En su germen, toda vida es bienestar. El ser comienza por el bienestar. En su contemplación del nido, el filósofo se tranquiliza prosiguiendo una meditación de su ser en el ser tranquilo del mundo”¹⁸.

Parece afirmar el filósofo, que es como si el ser humano se identificara con todo lo que en este espacio ocurre y absorbiera la paz que proyecta el nido, misma que le invita a la reflexión, a la meditación.

Este es uno de los espacios más similares al rincón, también comparte la dialéctica entre lo abierto y lo cerrado e invita a la imaginación al habitarlo,

¹⁸ *Ibidem.*, p. 138.

superado este reto, invita a la reflexión y a la meditación. El propio Bachelard más tarde lo describe como un rincón que posee características femeninas dado sus paredes curvas y cálidas.

1.3.5.0. El cajón, los cofres y los armarios.

1.3.5.1. El cajón.

Este espacio íntimo ha sido utilizado metafóricamente para explicar el funcionamiento de la memoria humana; por ejemplo, en la filosofía Bergsoniana, refiriéndose más bien a los cajones de un archivero, en los que se encuentran ordenados y clasificados todos los datos que existen en cada carpeta. También en la mente, se ordenan los conocimientos adquiridos, para que de esta forma, puedan ser encontrados y utilizados con facilidad; de la misma manera que en el cajón se puede encontrar con gran facilidad la información buscada.

Es por esto que Carre-Benoît, personaje de Henri Bosco, afirma que: “El cajón... es el fundamento del espíritu humano”¹⁹. A pesar de la similitud entre la forma y las dimensiones existentes entre el rincón y el cajón, (no olvidemos que, de hecho, cada cajón contiene cuatro de estos sitios en sus esquinas) estos espacios íntimos son esencialmente distintos; el cajón es un espacio útil y ordenado en el que cada mínimo fragmento está en función de un sentido práctico por lo que su fenomenología está en función de su utilidad. El rincón, en cambio, aunque no es propiamente un espacio inútil, sí suele acumular en él objetos inútiles, arruinados, en desuso; que se van acumulando sin ningún orden ni sentido, incluso en él, se encuentran perdidos objetos del pasado llenos de recuerdos.

1.3.5.2. El cofre.

Existe en el ser humano una tendencia, una necesidad de guardar secretos, especialmente cuando tiene que ver con su intimidad; partiendo de ésta

¹⁹ Henri Bosco, citado por Bachelard, *Op. cit.*, p. 110.

necesidad se creó el cofre, y para proteger mejor su contenido se crearon las cerraduras, que son una especie de advertencia para el posible usurpador. Por esta razón, muchas de ellas tienen formas potencialmente aterradoras o por lo menos, intimidantes. Otro recurso utilizado para desilusionar al potencial ladrón es utilizar cofres múltiples; uno dentro de otro, inclusive con fondos falsos, buscando distraer, ocultar y proteger los más íntimos secretos del propietario, el cual; siguiendo la psicología del cofre, suele tener un carácter tendiente a la introspección, al hermetismo.

Bachelard conoce a la perfección el contenido sexualizante que el psicoanálisis otorga a los símbolos de la llave y la cerradura, que parte de imágenes arquetípicas, según los expertos en la materia.

Como se menciona en líneas anteriores, el cofre puede guardar objetos no sólo del pasado del dueño acaso también, de varias generaciones atrás; por esto, es uno de los objetos con mayor pasado acumulado y en muchas ocasiones lo delata irremediablemente su olor a antiguo. La dialéctica de lo de dentro y lo de fuera, se rompe en este espacio; por que al ser abierto el cofre, lo de afuera parece desaparecer, dada la novedad y fascinación del contenido que suele resultar fascinantemente desconocido.

El autor de *La poética del espacio* afirma que la carga de intimidad y la capacidad de este espacio pueden llegar a ser inagotables, citando a Jean-Pierre Richard comentando sobre *Le vertigine* de Baudelaire²⁰, afirma que es imposible llegar al fondo del cofre, a lo que nuestro autor agrega “¿cómo explicar mejor la infinitud de la dimensión íntima?”²¹. Explicando la enorme capacidad de este espacio, afirmando que en él, la imaginación del soñador aumenta su potencial; ya que siempre creemos que existen más objetos dentro de éste cuando está cerrado, que los mostrados una vez que se ha abierto, dado que la imaginación siempre magnifica lo oculto y lo convierte en superlativo.

20 Charles Baudelaire, citado por Bachelard, *Op. cit.*, p. 120.

21 *Loc. cit.*

1.3.5.3. El armario.

Su interior es un sitio que al igual que el espacio precedente, no guarda mucha relación con el rincón; aunque parece estar formado de rincones, su función es muy diferente; tanto por el tamaño que es mucho mayor, como por su contenido en el que se guardan objetos de medianas dimensiones y de una antigüedad que puede llegar a ser mucho mayor, ya que guarda objetos incluso por generaciones, sólo se relaciona con el rincón por el hecho de que ambos suelen contener o acumular objetos del pasado, pero no es un lugar propicio para el ser, no es precisamente habitable ni invita a la meditación o a la imaginación.

El mueble del que hablamos, junto con el escritorio y sus cajones, son los objetos de una vida psicológica secreta, íntima. En el armario se encuentran ordenados, objetos de escaso uso, Bachelard sostiene que en este espacio-mueble, reina el orden, y al tener objetos viejos y en desuso, se vuelve también, un depósito de recuerdos; porque este no es un mueble que sea abierto con frecuencia, los objetos de este mueble suelen ser sábanas, cobijas, ropa, manteles, etc., que tienen la capacidad de provocar recuerdos en el soñador que se aproxima a ellos, y por lo tanto, despertar emociones comunicándose con lo más íntimo de un ser.

1.3.6.0. La concha.

Para una mejor comprensión de la concha, Nuestro autor se auxilia de la geometría y de la poesía, haciendo una fusión de ambas. Menciona al poeta Paul Valéry, para quien las flores y las conchas tienen un orden que es agradable a la vista, pero contienen un misterio para la razón, para la geometría. Por otro lado, según Edouard Monod, las conchas se construyen mediante espirales helicoidales regulares; pero no nos confundamos, el poeta sabe o intuye la lógica cartesiana de la forma de la concha. Sólo que para él, lo misterioso e importante es la formación y no la forma, el proceso y no el resultado. Además, el soñador se interesa más con la idea de habitar en una

construcción similar que en tratar de entender la perfección de su simetría, del desarrollo de su forma. Estos sueños son sugeridos por la concha vacía que, al igual que el rincón, invita a refugiarse en su interior.

Dentro de la fenomenología de la concha, el entrar y salir de ella tiene una importancia primordial, pero estas actividades son totalmente distintas en el plano de la imaginación. Bachelard afirma que no es lo mismo imaginar a un elefante saliendo de ella que entrando; salir es probable, y entrar es imposible, aunque no explica cuáles son sus razones, quizás porque es más posible la visualización de los volúmenes creciendo de manera espiral dentro de la concha, para más tarde, salir desbordándose de la misma; en cambio, el movimiento inverso resulta sumamente difícil de imaginar; porque para la imaginación no es lo mismo crear que desaparecer.

Por otro lado, sí explica la dialéctica dentro-afuera con relación a la concha: “Todo es dialéctica en el ser que surge de la concha. Y como no surge todo entero, lo que sale contradice a lo que queda encerrado”²². Es una lógica compleja en la que solamente lo que está a nuestra vista existe, pero lo que no ha alcanzado a salir, es como si no existiera, sólo se encuentra en potencia, es un germen, una semilla.

Existe también una ambigüedad cuando es habitada por seres que sobrepasan las dimensiones de la concha saliendo éstos por algún lado; como un pez, se origina un ser híbrido; mitad vivo y mitad muerto que, trasladado a la esfera humana resultaría un ser que se transforma desde la roca hasta el ser humano, realizando el proceso inverso al de la leyenda de la medusa.

La concha también posee otra dialéctica, por tratarse de un ser libre a la vez que un ser encadenado; que involucra el sueño de la liberación, o como lo menciona el mismo autor además sugiere que puede esperarse cualquier cosa de un ser desencadenado, revelando el inmenso deseo de actuar y de explorar el mundo que surge dentro del ser encadenado. La concha guarda tras de sí,

²² *Ibidem.*, p. 143.

otro par de situaciones dialécticas, la de lo plácido y lo ofensivo, señalados en su interior y su exterior respectivamente. Y la dialéctica de lo blando y lo vigoroso, representada por el molusco que sale instintivamente a defender su vida y su territorio. Aquí, el filósofo comenta no sólo de las relaciones formales en el proceso evolutivo, sino también de la fuerte carga simbólica que poseen las conchas por esta relación.

Es también fascinante, desde el punto de vista de la fenomenología, el hecho de que un ser fabrique su casa, especialmente cuando él es blando y su coraza dura, que crece al mismo ritmo que el cuerpo que la habita, lo cual, según Vallemont "... es una maravilla del universo... son sujetos de contemplación sublime para el espíritu"²³.

El autor compara la fortaleza de la concha como alguna sustancia fortalecida por el fuego, quizá acero templado, o cerámica de alta temperatura; "el principio de solidificación es tan fuerte, la conquista de dureza va tan lejos, que la concha gana su belleza de esmalte como si hubiera recibido la ayuda del fuego"²⁴.

Pero esa solidez y esa forma espiral no son solamente para resaltar su belleza, sirven también de protección contra depredadores con grandes armas como picos u hocicos puntiagudos que, de otra forma, tendrían fácil acceso a los frágiles moluscos habitantes de las conchas.

El mismo autor, crea en su mente un cuarto -gabinete, con fachada rocosa, que es una síntesis de la casa, la concha y la gruta, asemejando una morada natural ya no para una ciudad, sino para un hombre solitario que busca protección y contención gracias a la engañosa apariencia de su guarida.

El parecido más importante que guarda la concha con el nido es que ambas se rigen por la dialéctica de lo de dentro y lo de fuera, la concha cuando se abre, funciona como una especie de rincón, pero cuando se cierra, su función es

²³ *Ibidem.*, p.153.

²⁴ *Ibidem.*, p. 162.

similar al cofre, guardando escrupulosamente sus tesoros: la vida del molusco o incluso la perla tan codiciada por el ser humano.

1.3.7. 0. La miniatura.

Aunque una miniatura parece ser un objeto, si se observa a profundidad, se hace evidente que en realidad es una forma de vivir el espacio, misma que se relaciona con la fenomenología de la similitud, con la imaginación y con la dialéctica de lo grande y lo pequeño. Para nuestro autor, las miniaturas en la imaginación remiten la infancia, al juguete y su realidad. Corroborando la importancia de la imaginación en este proceso entre lo grande y lo pequeño, cita las palabras de Schopenhauer: “el mundo es mi imaginación”²⁵, mismas que nos da alguna pauta para entender la realidad del ensueño y su papel en la vivencia del espacio que estudiamos.

Para Bachelard, en la miniatura se concentran y acrecientan las características y los valores que le pertenecen. También afirma que la miniatura hace soñar y enfatiza el valor de la imaginación al aseverar que ésta nunca se equivoca, porque en realidad, pareciera que no es necesario cotejarla con la realidad.

Nuestro autor da un buen ejemplo sobre la importancia de la miniatura y su dialéctica relación con lo grande a partir de la semilla, porque a partir de un elemento tan pequeño, puede surgir algo tan grande como un árbol. Amplía el comentario al señalar: “ lo grande sale de lo pequeño, no por una ley lógica de dialéctica de los contrarios, sino gracias a la liberación de todas las obligaciones de las dimensiones (sic) , liberación que es la característica misma de la actividad de la imaginación”²⁶.

Siguiendo esta lógica, Bachelard manifiesta que el universo entero se puede concentrar en un núcleo, en un centro dinámico el cual resulta más poderoso si es elaborado por la imaginación. Es interesante como este concepto se

25 *Ibidem.*, p.186.

26 *Ibidem.*, p. 191.

asemeja a un agujero negro, que probablemente encierra el misterio de su dinamismo bajo la aparentemente estática oscuridad imperante. Por otro lado, cabe la comparación de la miniatura con el rincón, pues éste resulta ser el germen, el núcleo de una casa o habitación y aunque lento, posee también cierto dinamismo.

Pero ¿Quiénes son los habitantes del mundo de las miniaturas? nuestro autor, citando a Víctor Hugo²⁷ se refiere a los escarabajos, los abejorros, las flores, moscas, pulgas, etc. Digamos que son aquellos entes cuyas dimensiones son mucho menores a la escala humana, y el soñador, en su afán de conocer este mundo, de vivirlo, es capaz de convertirse en uno de estos seres y aislarse del mundo cotidiano; en un planeta miniatura donde la imaginación está siempre alerta y feliz.

Citando este mismo cuento. Narra como pulgarcito se introduce por la oreja de un caballo para guiarlo, logrando que el lector perciba de otra forma el espacio; la miniatura del sonido, que ciertamente también tiene su dialéctica, porque si bien es cierto que un ser pequeño produce sonidos tenues generalmente, ¿qué pasa cuando estos son emitidos junto al tímpano del escucha? Crecen infinitamente en este caso, podrían asemejar la voz del más gigante de los gigantes. Queda así demostrado que no sólo las imágenes, sino también los sonidos, pasan fácilmente de lo grande a lo pequeño y viceversa; por todo esto, Bachelard afirma que el macrocosmos y el microcosmos son correlativos.

Otra forma de visualizar esta dialéctica de lo grande y lo pequeño, es mediante lo que el autor llama los ensueños del campanario; en donde un solitario observador contempla a una multitud de hombres que parecen moscas desde ése lugar, dada su altura, todo parece pequeño y, por consiguiente, él resulta ser gigante y poderoso, al menos, ésta es la ilusión que vive el espectador.

Más adelante afirma (adentrándose en esa dialéctica de lo grande y lo pequeño) que el cosmos no es real acaso, citando a Edgar Alan Poe, “de una

²⁷ Víctor Hugo, *Le Rhin*, ed. Hetzel, t. III, p. 98., (Citado por Bachelard, *Op. cit.*, p. 196).

idealidad sulfurosa²⁸ y que es el soñador quien le da vida con su imaginación; esta que nos puede hacer escuchar un avellano mientras verdea o que nos ayuda a escuchar el ruido de los colores. Existe un cierto dinamismo en él rincón causado por seres diminutos como las hormigas y las arañas, que lo habitan como a un pequeño planeta. Se hace obligado hablar del silencio, ese elemento que conecta al soñador con sus recuerdos y lo lleva a un viaje por el tiempo y el ser, cuando se encuentra recluido en su rincón preferido.

Pero no sólo el sonido motiva la imaginación del poeta que escucha, también el silencio es una maravillosa fuente de inspiración; el silencio siempre se impone, y el ensueño motivado por éste es más íntimo, quizá porque conecta al propio soñador con su interior, aislándolo del resto del mundo, y el autor cita a Miloz: “El silencio viene de más lejos que un viento que se apacigua, que una lluvia que se suaviza”²⁹. El silencio suele también manifestarse dentro de la fenomenología del rincón, es una característica que se repite constantemente dentro de la paz del rincón.

Para el autor, la miniatura y su espacio circundante, guardan una estrecha relación con el rincón; existe una cierta dialéctica de lo grande y lo pequeño al confrontar el rincón al lado del espacio de la casa entera. Todo cuarto se elabora a partir de sus primeros ladrillos, de su primer rinconcito; de esta forma, el rincón es el germen del cuarto y, por lo tanto también de la casa, al igual que de la semilla surge el arbusto, y posteriormente el árbol.

28 *Ibide.*, p. 213.

29 *Ibidem.*, p. 217.

1.4.0.0. Esculturas para espacios específicos; el rincón.



Fotografía 1 Cildo Meireles, Canto, 2.20x1x1mts, 1968, muros y madera.

A lo largo de la historia, se han realizado diversas variedades de escultura para el rincón o espacios similares, por ejemplo; en el arte clásico de Grecia; en las metopas del friso de los templos, en la edad media, el renacimiento y el barroco, se realizó escultura religiosa con un sentido ritual, pero también con la intención de que ésta se integre a la arquitectura y para mayor protección de las esculturas de ángeles y/o santos, el arquitecto mandaba a fabricar un nicho que le salvaguardara; un espacio aislado del tránsito de las multitudes. El minimalismo recupera este lugar dándole una posición relevante a este sitio discreto y misterioso. El presente trabajo busca utilizar este espacio dándole un enfoque diferente a partir del concepto mismo del rincón y su fenomenología, llegar a su esencia y lograr una escultura que se le integre.

1.4.1.0. Escultura para un emplazamiento, orígenes.

En muchos momentos de la historia, y particularmente desde los siglos XV al XIX, entre el renacimiento y el neoclásico, se realizaron infinidad de obras conmemorativas de algún hecho histórico importante que ocurrió en el sitio donde se colocaba la escultura, teniendo la doble función de recordar el acontecimiento y señalar el emplazamiento en el que sucedieron los hechos, con la presencia física de la escultura.

Desde fines del siglo XIX empieza a desintegrarse la estética del monumento, siendo un proceso que se desarrolló de una manera gradual, sin embargo, destacan dos obras de Rodin que de inmediato provocan el recuerdo; *Las puertas del Infierno* y *La estatua a Balzac*. Las dos se crearon con la idea del monumento; la primera se encargó en 1880 para la fachada del Museo de Artes Decorativas, la segunda fue encomendada para representar al

destacado escritor e iba a ser colocada en una plaza específica de París. Pero ninguna de las dos fue instalada en su sitio original y paradójicamente, existen múltiples copias en museos de países diversos.

Rodin explora las posibilidades expresivas de la figura humana y buscando su esencia, empieza a prescindir de algunos de sus elementos, por lo que le va sustrayendo los miembros llegando así a la estética del torso pero, no conforme con ello, hace que el espacio exterior contiguo penetre en la obra y proyecta parte de la misma hacia el lugar que la rodea, creando nuevas relaciones entre la obra escultórica y su entorno.

1.4.2.0. Modernidad, siglo XX.

Durante el post impresionismo, Cézanne sintetiza las formas de la naturaleza en las figuras geométricas básicas; cilindro, cono y esfera; y en este momento surge una nueva relación no solo con las formas, sino con el espacio en general, porque los objetos y su contexto eran concebidos más como conceptos que como imágenes de la retina, en cierta manera puede afirmarse que es el inicio del arte de concepto, así como el inicio de una etapa de experimentación expresiva de vanguardia.

Una de las lecturas que sustentan esta parte de la investigación es *La posmodernidad*, compilada por Hal Foster, y en la que se encuentra un ensayo de Rosalind Krauss, que es de vital importancia para la misma; *La escultura en el campo expandido*, por lo que considero oportuno que veamos algunos datos biográficos de la misma

Rosalind Epstein, Krauss (30/11/1941).

Teórica y crítica de arte, docente en la universidad de Columbia. Se gradúa en 1962 en el Wellesley College, entrando posteriormente a la Universidad de Harvard en el departamento de Bellas Artes, con apoyo del Fogg Art Museum. Realiza su tesis doctoral sobre la obra de David Smith, misma que se publica después de tres años.

En su labor como crítica, escribe inicialmente en *Art International* y posteriormente en el *Artforum International de Chicago*. Posteriormente, se reubica en Nueva York junto con el equipo de esta publicación. Escribe para la revista *Art International* y más tarde, en 1965, escribe sobre Jasper Jones y Donald Judd. Al terminar las ediciones de *Artforum*, funda la revista *October* junto con Annette Michelson, el nombre de la publicación se refiere tanto a la influencia intelectual de Francia en los EE.UU., como a una postura política determinante. Es profesora de la City University of New York, desde 1974 y de la Universidad de Columbia desde 1992. Dirigió las tesis de doctorado de Hal Foster, Douglas Crimp y Buchloh, entre otros³⁰.

En *La escultura en el campo expandido*, afirma Krauss que partir del desarrollo de las vanguardias del arte moderno, pierde importancia el lugar en donde serán colocadas las obras; se le concede autonomía expresiva y su valor de comunicación es totalmente independiente del espacio en que son colocadas o expuestas. “Al ser la condición negativa del monumento, la escultura modernista tenía una especie de espacio idealista que explorar, un dominio separado del proyecto de representación temporal y espacial, una veta que era rica y nueva, y que podía explotarse con provecho durante algún tiempo”³¹.

El cubismo por ejemplo, no obstante su semejanza con el trabajo de Cézanne en la solución formal, entiende y desarrolla el espacio de manera muy diferente; realiza una búsqueda para representar los objetos desde diferentes perspectivas de una manera simultánea, pero aceptando que, durante ese proceso, también transcurre el tiempo, así que el objeto se encuentra definido dentro de un marco espacio- temporal o tetradimensional.

La escultura cubista también logra descomponer los objetos en sus partes para reintegrarlas y mostrar al espectador algunos de los secretos de sus formas, de sus volúmenes y espacios internos, sin embargo, toma muy poco en cuenta el espacio circundante el cual, a veces, se confunde con el objeto mismo (sobre

30 <http://es.wikipedia.org/wiki/Rosalind_E._Krauss> Consultado el 11 septiembre de 2011.

31 Rosalind E. Krauss, *La escultura en el campo expandido*, en Hal Foster, Comp., *La posmodernidad*, ed. Kairós, Barcelona, 2002, p. 65.

todo en la pintura del cubismo analítico, por algunos llamado hermético dada la dificultad para decodificar sus formas), ni realiza una reflexión sobre el espacio en que se coloca la obra o, al parecer, le es indiferente.

Para la presente investigación, se hace necesario retomar algunos de los principales escultores cubistas empezando por supuesto, por pioneros como Pablo Picasso, o de Roger de la Fresnaye, para continuar con escultores muy destacados dentro de esta corriente como Alexander Archipenko, Jaques Lipchitz u Ossip Zadkine, entre otros.

Teniendo una gran similitud formal con el cubismo, aunque con postulados totalmente diferentes, se desarrolla paralelamente el Futurismo en Italia, que manejaba también formas estilizadas, geométricas y facetadas, pero por otro lado, abundaba en formas curvas y algunos trazos decididamente orgánicos.

Sin embargo, a diferencia del cubismo, que también consideraba el concepto del tiempo, el futurismo lo contemplaba como un el marco para el movimiento, la velocidad, y la aceleración de las máquinas, era la razón de ser o los ejes conceptuales y formales fundamentales de su labor artística. Para mostrar esto, utilizaba el recurso de evidenciar el espacio que recorría un cuerpo en su desplazamiento; este recurso era utilizado tanto en la pintura como en la escultura, en la que se manifiesta como una especie de estela volumétrica que prolongaba los objetos en el espacio, el más claro ejemplo de esto es la obra *Formas únicas de continuidad en el espacio*, del destacado escultor, futurista Humberto Boccioni, quien también realiza la espectacular obra *Desarrollo de una botella en el espacio* cuando corría el año de 1912.

Después del futurismo, transcurrió algún tiempo para que se logaran romper los paradigmas en cuanto al uso del espacio en la escultura, para que se renovaran los conceptos y esto permitiera el una nueva relación con el objeto, el espacio, la naturaleza y el hombre³².

32 “Pero era un filón limitado: abierto en la primera parte del siglo, hacia 1950 empezó a agotarse, es decir, empezó a experimentarse cada vez más como pura negatividad. En este punto la escultura modernista aparecía como una especie de agujero negro en el espacio de la conciencia, algo cuyo contenido positivo era cada vez más difícil de definir, algo que sólo era posible localizar con respecto a aquello que no era” (Rosalind Krauss, *Op. cit.*, p. 65).

También el constructivismo ruso tuvo aportaciones importantes en ese momento, baste destacar por ahora las aportaciones de las construcciones de Tatlin y el suprematismo de Málevich o el Rayonismo de Larionov y Concharova.

Casi cincuenta años después, en la década de los 60 y 70, dentro de las búsquedas del arte minimalista, se encuentran, entre otras, la de compartir la vivencia física de los objetos y de los materiales (principalmente en la obra de Robert Morris y Donald Judd), las formas y el espacio con el espectador para lo cual señalan o acentúan los emplazamientos a partir de sus objetos (como en la obra de Richard Serra, Donald Judd, Dan Flavin o de Smithson; que podremos ver en el Capítulo II) generalmente de formas geométricas pero también en formas irregulares, utilizando de igual manera objetos industriales que encontrados. La síntesis de la forma de los cuerpos es importante para que el espectador participe y perciba los grandes volúmenes de una manera directa y sin distracciones, quizá también para evitar que éste, interprete de manera simbólica o emotiva los objetos, los espacios, materiales, etc., y en última instancia, para la mejor apreciación de las características espaciales, así como de las texturas y características de los materiales empleados.

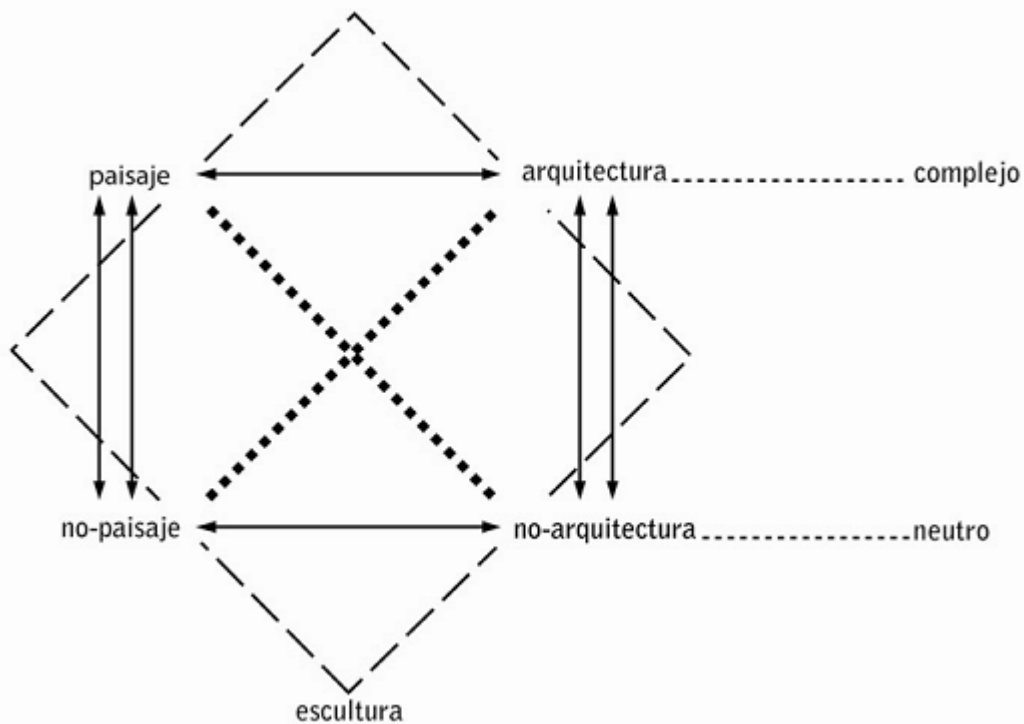
Desde el punto de vista conceptual, los cambios son mucho más notables y permiten entender mejor los cambios en la forma de expresión de los escultores de la segunda mitad del siglo XX.

Para Rosalind Krauss³³, iniciada la década de los 60's, la escultura toma nuevos rumbos, y si antes podía definirse con facilidad, ahora sólo podría definirse como lo que estaba dentro de la arquitectura que no era parte de ésta, o lo que estaba en el paisaje que no era propiamente el paisaje. O dicho de otra forma; la escultura se definía como el *no-paisaje* y la *no-arquitectura*, como una combinación de exclusiones, especialmente a partir de las indagaciones de los minimalistas y los artistas de la tierra, como Robert Morris o Robert Smithson, respectivamente, por mencionar sólo algunos.

33 Rosalind E. Krauss, *Op. cit.*, p. 66.

Continúa la misma autora aclarando que, de hecho, según la lógica, el término *no arquitectura* es otra manera de referirse al paisaje y *no paisaje* es otra manera de referirse a la arquitectura, y continúa afirmando Krauss, que dentro de las matemáticas se le denomina grupo *Klein*, o grupo *Piaget*, cuando se utiliza dentro de las ciencias humanísticas. La misma autora continúa explicando:

Por medio de esa expansión lógica una serie de binarios se transforma en un campo cuaternario, que refleja la oposición original, y al mismo tiempo la abre. Se convierte en un campo lógicamente expandido que tiene este aspecto³⁴:



Esquema 3

Según el cuadro, existen dos relaciones de contradicción pura que se denominan ejes: *Paisaje-arquitectura* y *No paisaje-no arquitectura*, dos relaciones de contradicción o esquemas: *paisaje-no paisaje* y *arquitectura-no arquitectura*; y existen dos relaciones de implicación que se llaman *deixes* y están indicadas por las flechas discontinuas: *paisaje-no arquitectura* y *no paisaje- arquitectura*.

34 *Ibidem.*, p. 67.

Es claro e impecable el razonamiento de la autora en cuanto a cómo esta nueva visión lógica, amplió el campo de acción de la escultura hacia el paisaje y la arquitectura, abarcándolos y absorbiéndolos dentro del lenguaje de la nueva escultura de los sesentas. Combinándolos junto con sus contrarios para ampliar la gama de acción del arte de esta generación, si duda una osadía sin precedentes en el arte occidental que vino a revolucionarlo a niveles que todavía hoy, pocos comprenden a cabalidad, a veces, incluso dentro de los medios artísticos.

Evidentemente la escultura de rincón que estamos buscando se relaciona un tanto con esta lógica amplificadora, pues, a la vez que se trata de elaborar un objeto tridimensional que no sea la arquitectura como tal y sea, en cierto modo independiente de ésta y transportable a otras arquitecturas, ontológicamente surge de la arquitectura misma o se funde con ella desde su concepto o esencia.

1.5.0.0. ¿Por qué una escultura de rincón?

El rincón es un espacio que muchos siglos se ha olvidado, o al menos ha sido relegado a un segundo o tercer plano. Históricamente, se le ha dado más importancia a otros espacios dentro de la historia del arte, concretamente en la escultura y la arquitectura, como por ejemplo los grandes muros laterales o el centro de las construcciones o sus alrededores: el centro de las plazas, el centro de los techos o cúpulas, el centro de los muros, el centro de los museos o las galerías, etc.

La escultura por muchos siglos, y todavía hasta el siglo XIX, sirvió para conmemorar momentos históricos en los emplazamientos en que sucedieron, se vuelve monumental, tendencia que persiste hasta nuestros días en una modalidad diferente, como arte urbano.

Sin embargo la escultura de caballete subsiste, demostrando que el formato no es tan trascendente; durante la primera mitad del siglo XX, las obras de caballete jugaron un papel determinante en la exploración de nuevas formas expresivas que determinan cada vanguardia e incluso, algunas obras fueron

transferidas a un formato mayor para constituir parte de plazas o parques, como las obras de Ozip Zadkine (ver capítulo 3), o Henry Moore, por mencionar solo algunos. El formato discreto de las obras de éste período, demuestra que el tamaño no es limitante para crear arte de gran calidad.

Bajo este enfoque, la obra de rincón es un retorno hacia el pequeño formato; entra en la estética y en la dimensión de la obra de caballete, sólo que está diseñada para un espacio más discreto, apartado, más íntimo.

Como se ha visto, el rincón brinda protección de las inclemencias del tiempo, del tránsito de las personas o de algunos otros seres. Es un lugar que ofrece la seguridad suficiente para la meditación y el ensueño, aunque dicha protección en muchas ocasiones es más ilusoria que real, más psicológica que material.

Porque proviene en un desarrollo en línea desde los nichos en diferentes momentos de la historia del arte, pasando por el cubismo, constructivismo, los cuadros de Stella, hasta el minimalismo, donde enfatizan la importancia del rincón como espacio, sin embargo, no buscan definirlo ni conceptualizarlo, aunque sí abarcarlo, enfatizarlo (Robert Morris; *Hanging Slab*) extenderse hacia él (Richard Serra; *Splash*), rodearlo (Morris), multiplicarlo (Larry Bell; *6x8x4*) o incluso anularlo (Dan Flavin; *The nominal three*, Robert Morris; *Corner piece*), pero este tema lo analizaremos con mayor detalle en el Capítulo II.

Es precisamente aquí donde se hace patente la necesidad de concebir al rincón como algo más que un espacio físico, en este momento se puede apreciar la insuficiencia de contemplar este emplazamiento solamente como la unión de dos muros o, el plano del piso y los dos muros, se evidencia que hace falta una reflexión más profunda, y que su fenomenología, puede darnos al menos algunas de las pautas para una comprensión mas profunda del mismo, y nos permitirá llegar a su ontología, o al menos acercarnos a ella.

Al llegar a la esencia misma del rincón, esto nos dará las herramientas necesarias para lograr elaborar una escultura de éste espacio y para el mismo, en la cual sus cualidades sean reforzadas. Incluso, tal ves se mimeticen con

este emplazamiento, haciendo parecer a la obra naturalmente integrada a este espacio, haciendo parecer el proceso de creación casi espontáneo, siendo imperceptible para el espectador, suponer que la misma es el resultado de una investigación y reflexión profundas.

1.6.0.0. Propiedades que identifican a una escultura de rincón.

De la mencionada lectura de Bachelard, podemos concluir algunas de las características principales de nuestro espacio:

Lugar para agazaparse: nos refiere a una cierta protección que es de alguna manera intuitiva, o tal vez instintiva, no se reflexiona mucho el porqué se utiliza una locación así para refugiarse, la escultura podría expresar esa cierta indefensión u ocultamiento que manifiesta el ser en este espacio.

Habitabilidad: capacidad para contener a un ser humano o algún otro ser. Esta cualidad es inherente al espacio mismo; al tratarse de una cavidad formada por tres planos, es evidente su potencialidad para contener algún ser u objeto; la escultura podría enfatizar mediante este lugar, la característica mencionada.

Intimidad: este es un lugar donde se realizan actividades que no se desea compartir, tal vez, se desea ocultarlas, ya por pudor, prudencia, etc., aunque en este espacio semi-abierto, resulta un poco ingenuo. Por otro lado, existe una cierta intimidad psicológica en el ser al realizar un viaje hacia el pasado o hacia el interior del mismo, hacia sus emociones y sentimientos más profundos; esta es una intimidad que no es posible observar a simple vista, pero tiene una existencia real y significativa para el ser. La obra que buscamos puede manifestar esta intimidad interna, externa o por lo menos, su búsqueda.

Soledad: espacio que el ser no comparte con nadie, se presta a la reflexión, está muy relacionado con el anterior; muchas veces, la búsqueda de la soledad, no es otra cosa que un intento de encontrar una cierta intimidad, cierta privacidad.

Inmovilidad: Para Bachelard, es un espacio de inmovilidad; pienso que lleva al extremo su idea, porque si existe vida, si es habitable, como el mismo afirma; significa que existen seres vivos ahí, y la mayoría de los seres vivos se mueven, si se encuentran un tanto aletargados por la reflexión o el ensueño, le corresponderá un movimiento lento. Por lo anterior, concebir al espacio como inmóvil, es una idea contradictoria y excluyente con la vida que en él habita.

Dialéctica de la extroversión-introversión: Se refiere más bien al ser en este espacio, el cual se deja seducir por el silencio, el ensueño y la imaginación; se concentra en meditaciones profundas, realiza un viaje hacia su interior, como una tortuga en su concha. Se vuelve introvertido por el tiempo que permanece en ese estado; pero el ser un espacio semi-abierto, tendrá que estar un tanto alerta y consciente del exterior, ya sea por protección contra un posible peligro o por una cierta apertura a la comunicación con otro posible visitante que comparta su espacio, de esta forma manifestando una cierta capacidad de extroversión. En términos de la obra, se trataría de una forma que tenga la doble posibilidad de proyectarse hacia adentro y para afuera, o en su defecto, por lo menos alguna de las dos posibilidades.

Dialéctica de lo abierto-cerrado: Se refiere más bien a la combinación de las características física del espacio en cuestión y sus posibilidades materiales, más que a la posibilidad del ser de manifestarse dentro de dicha locación. Desde el punto de vista de la escultura, es importante que posea esta doble posibilidad de contemplarse como obra abierta y como obra cerrada.

Meditación, contemplación, imaginación: Al ser un espacio que protege por algunos flancos, permite bajar un poco la guardia y olvidarse al menos temporalmente del mundo exterior y entregarse a estas prácticas; también está estrechamente emparentado con la intimidad y la soledad arriba mencionadas.

Reposo: el ser, se pierde en sus meditaciones y ensoñaciones por lo que puede olvidarse de su existencia cotidiana; puede olvidar la conciencia de ser él mismo, de esta forma es un espacio de fuga, donde se puede propiciar una actitud un tanto escapista.

Irrealidad: Al entregarse al sueño y al ensueño, el ser se transporta a otra realidad, los psicólogos dirían al inconsciente; el mundo de lo irreal donde la imaginación no se rige por las leyes de la razón, por lo tanto es irreal para la misma aunque es una realidad para el soñador y el poeta.

El rincón curvo: guarda relación directa con lo femenino, con la ternura y dulzura del regazo materno, con el calor de un hogar.

El rincón anguloso: por el contrario es masculino, anguloso, rugoso, inhóspito, tal vez indiferente, distante y frío.

Evoca el pasado; trae a la mente viejos recuerdos; acorde con esta idea, también es un espacio en el que se acumulan algunos objetos que se van quedando por algún tiempo; los rincones más recónditos de una casa pueden acumular objetos incluso por década. Los rincones del ático, pueden asemejarse al cofre por la antigüedad de sus objetos; por lo anterior, tienen la capacidad de evocar recuerdos y sentimientos que regresan del pasado.

Protección: El rincón (igual que la concha), es un sitio en el que se pueden ocultar seres pequeños y aún frágiles, como las arañas, que por su tamaño, se ven favorecidos por los muros de éste espacio, que no permite que depredadores muy grandes o la escoba del habitante de la casa, tengan acceso a él protegiendo a las arañas, cucarachas, etc.

En el capítulo siguiente, se conocerán algunos antecesores de la escultura del rincón; comenzando con el nicho, continuando con ciertos momentos de su historia. Después se analizará cómo se relacionaron algunas obras del arte moderno de los inicios del siglo veinte con el espacio del rincón. Para finalizar buscando la correspondencia con el minimalismo; en donde se realizaron muchas obras para ser integradas en este espacio específico y otras más con el mismo sitio como motivo principal.

CAPÍTULO 2

LA ESCULTURA DE RINCÓN; EL NICHOS Y OTROS ANTECEDENTES EN LA ESCULTURA MODERNA

El cubismo no es ni una semilla ni un feto, sino un arte en el que el tema principal es la forma y, una vez creada, la forma existe y vive su propia vida.

Pablo Picasso.

De repente descubrí que el volumen en la escultura lo crean la luz y la sombra. Volumen es luz. En una escultura suavemente redondeada o curvilínea, la luz resbala por la superficie y disminuye o destruye el sentido del volumen, el sentido tridimensional. Cuando las formas de la escultura son angulosas, cuando la superficie está interrumpida por interpenetraciones y contrastes profundos, la luz puede destacar las verdaderas cualidades escultóricas.

Jacques Lipchitz.

Finalmente, no debemos insistir en que, en la escultura, el artista no debería dudar en emplear todo aquello que le permita alcanzar la realidad. No existe un miedo más absurdo que el temor a sobrepasar las fronteras de nuestro arte.

Umberto Boccioni.

Como lo menciona el título, este capítulo pretende indagar sobre los orígenes de la escultura realizada dentro de este espacio en el arte occidental, así como en alguna cultura prehispánica; por otro lado, hace una breve reseña del nicho, como antecedente directo de la obra de rincón, a lo largo de diferentes momentos de la historia del arte. Posteriormente, se hace un comparativo del uso de este espacio en diferentes vanguardias del arte moderno, para concluir en una de sus aplicaciones más concretas; en el minimalismo.

En la realización del actual capítulo, utilicé el *Diccionario Clásico de Arquitectura y Bellas Artes* de Andrés Calzada Echavarría; para la parte de los nichos en la historia de la arquitectura, me apoyé principalmente en *Historia Ilustrada del Arte* de María Carla Prette, y otros autores; la sección de escultura moderna fue retomada principalmente de *Arte del Siglo XX* de Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke y Honnef, tomo II y de *El cubismo, el futurismo y el*

constructivismo de Jonh Malcom Nash; la sección de minimalismo fue retomada principalmente en *Del arte objetual al arte de concepto*, de Simón Machán Fiz, *Arte Minimalista*, de James Meyer, y *Arte Minimalista* de Daniel Marzona. Y entre otros libros consultados están *Antony Caro* de Terry Fenton, *Rodin* de Dominique Jarrassé y *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico* de Paris Matía y otros autores. Para el análisis de las obras representativas del rincón, Me basé en el libro *Pasajes de la escultura moderna* de Rolalind Krauss, el mencionado libro de Paris Matía, y otros, dirigiendo el análisis en búsqueda de la escultura de rincón.

2.1.0.0. Antecedentes de la escultura de rincón.

2.1.1.0. El nicho.

Es muy probable que los nichos sean uno de los primeros antecedentes de la escultura de rincón en la historia del arte occidental y por lo tanto, estos enigmáticos elementos que aparecen en los muros de muy diversas civilizaciones, muestran un espacio tan interesante como misterioso; tanto estas oquedades como las figuras que hay en ellos, guardan secretos que frecuentemente tienen que ver con las costumbres y cultos de las mismas; con su visión de la vida, la muerte o lo eterno, en una palabra está relacionado directamente con la cosmogonía de los pueblos. A continuación trataremos de definirlo para posteriormente, hablar brevemente de los nichos en algunos momentos de la historia. Veamos qué nos dicen algunas definiciones del elemento en cuestión:

2.1.2.0. Definición de nicho.

Nicho. [Del Fr.] (Fr. E in., *niche*;al., *Nische*, *Blende*; in., *hole*;it., *nichia*) (Arq.) *Hornacina*, hueco ciego o concavidad en el espesor de un muro para alojar una estatua, jarrón, imagen, etc. Generalmente es semicilíndrico y se cierra o remata por una bovedilla en cuarto de esfera (*nicho esférico*, concha o bóveda de horno); algunos son de vano rectangular y planta cuadrada, terminados en alto y abajo por un plano horizontal; llamaban no muy propiamente a esta forma *nicho cuadrado* (Rejón de Silva). El nicho puede componerse así como

cualquier hueco con arquitrabe o dintel, platabanda o arco, por lo común de medio punto, pero que puede ser apuntado, de mitra, u otra forma, A veces, el nicho tiene carácter constructivo para descarga de peso o masa, por ej., los colocados en los muros del panteón de Roma, para depósito disimulado y sobre todo para la decoración arquitectónica¹.

El nicho es un elemento que parece tan universal como los aspectos más humanos a lo largo de la historia y la geografía. Puede interpretarse como una pequeña casa dentro de la casa o un lugar habitable; una pequeña residencia con un interés especial para quien la posee, un lugar exclusivo para colocar algo que le interesa tener a la vista, algo especial. Históricamente, este espacio siempre vuelve, siempre estuvo y tal vez, seguirá estando; su ausencia implica un muro vacío, una negación constante, mientras que su presencia siempre significará mucho más que una superficie plana. Estos espacios son ventanas hacia lo intangible; en el sentido de que las ventanas reales son lo tangible, lo que es práctico, cotidiano.

El nicho ha sido habitado en diversos momentos de la historia por diferentes tipos de objetos, frecuentemente esculturas; mismas que han cubierto diferentes funciones a lo largo del tiempo, sin embargo las más constantes han sido la funeraria y la religiosa, ambas relacionadas con lo intangible, con la vida espiritual de las civilizaciones. Es posible encontrar nichos en las catedrales y las tumbas de diversos momentos en la historia del arte occidental; como *La tumba de Felipe El Atrevido*, en París o el espléndido *Sepulcro de Lorenzo de Medicis*, elaborado por Miguel Ángel.

El actual trabajo no pretende realizar un minucioso estudio del nicho a lo largo de la historia del arte; sólo busca elaborar una breve semblanza de éste espacio en algunos momentos importantes del arte occidental, así como relacionarlo con alguna construcción destacada dentro del mundo prehispánico en nuestro país, con el objeto de tener una visión general de los orígenes y antecedentes de este espacio tan particular.

1 Andrés Calzada Echavarría, *Diccionario Clásico de Arquitectura y Bellas Artes*, ed. Serbal, Barcelona, 2003, pp. 524-525.

2.1.3.0. Breve historia del nicho.

2.1.3.1. El nicho en la época clásica.



Fotografía 2 *Templo de Hera II*, 450 a.C., Grecia, realizado en piedra caliza, estilo dórico períptero.

2.1.3.2. El nicho en la Arquitectura Griega.

Desde el siglo XIII a.C. La ciudad griega como tal, había sido ya construida por los micénicos, al rededor de la Acrópolis fue edificada la polis o ciudad, en ellas se concentraba el estado; tenían tres puntos clave en donde se concentraban las actividades más importantes de sus habitantes. Existía una a zona civil, donde se realizaba la actividad social, el comercio y la política; por otro lado la zona del teatro, lugar en el que se llevaban a cavo las escenificaciones de este arte para ser apreciado por el pueblo; y una zona sagrada, en esta se encontraban los templos donde se realizaban la adoración a sus numerosos dioses. Los templos inician con el orden dórico, surgido en el siglo VII a.C., que con algunas variaciones, se fue reproduciendo en los estilos jónico y corintio. El templo de orden dórico se constituye de una serie de elementos; la planta es rectangular con una columnata alrededor, dentro de estas columnas existen otras que a su vez, bordeaban las naos; lugar que contiene la escultura de la deidad a la que se dedica el templo².

Las metopas; antiguos nichos.

En función de la perpendicularidad de sus planos, y la cavidad que resulta de ellos, puede considerarse que, dentro del arte occidental, las metopas realizadas en los frisos de los templos griegos, son una de las primeras manifestaciones emparentadas con los nichos.

2 Véase, María Carla Prette y Alfonso de Giorgis, *Historia Ilustrada del Arte*, Susaeta, Madrid, s. f., pp. 52-59.



Fotografía 3 *Metopa del templo de Hera*, s. VI a.C., Grecia.



Fotografía 4 *Panteón*, realizado Bajo el mandato de Adriano, 110-125 d.C., Roma.

2.1.3.2. El nicho en la arquitectura romana.

La arquitectura romana se desarrolla con la influencia y nutrición tanto de la griega como de la etrusca; de los templos griegos retoman las columnas cuyos órdenes ya mencionamos, los frontones, también utilizan los triglifos y metopas colocados en el friso de los templos. De la cultura etrusca, los romanos rescatan el arco de medio punto, a partir de la dominación de los romanos a los primeros entre los siglos VII y VI a.C., arcos que reprodujeron con gran amplitud en sus construcciones públicas.

El coliseo, también llamado Anfiteatro Flavio (entre el 77 y 80 d.C.), posee forma elipsoidal de 188.50 x156m y un total de 80 arcos que funcionaban como puertas en cada planta y puede alojar a 45 000 espectadores sentados, y unos 50 000 de pie. Observando en sus niveles de abajo hacia arriba, contiene columnas de orden toscano, jónico y corintio respectivamente

El panteón y sus nichos.

El imperio romano contó también con nichos en su arquitectura, mismos que se utilizaron profusamente, cumpliendo con varias funciones; la funeraria, la

estética y la artística, algunos rodeados por columnas y coronados con frontones al estilo de las construcciones griegas³.



Fotografía 5 Interior del *Panteón*, edificado por Agripina en el año 27 a.C. y reconstruido por Adriano en el 80 d.C.

Fotografía 6 *Catedral de Amiens*, Francia, 1220-1228 d.C.



2.1.3.3. El nicho en la Edad Media (Periodo Gótico).

La arquitectura gótica se distingue por múltiples elementos, entre ellos, el uso de arcos ojivales o apuntalados, resultado de la transformación del arco románico de medio punto. También le caracterizan las enormes torres que solían rodear la fachada, las plantas solían tener forma de cruz latina, pilares monumentalmente altos y sobradamente fuertes que separaban las naves del edificio desde su base. Muchas veces los pilares estaban rematados por sólidas bóvedas de crucería; un claro ejemplo de este estilo, lo constituye La catedral de Amiens, en Francia (1220-1228).

En el período Gótico, podemos observar nichos enmarcando a figuras religiosas, ilustrando pasajes de los evangelios, tal es el caso de *La anunciación*, que vemos debajo de estas líneas. En algunas obras podemos

3 Véase, María Carla Prette, *Op. cit.*, pp. 66-73.

observar un incipiente manejo anatómico y en otras, como ésta, un tanto más desarrollado⁴.



Fotografía 7 *La Anunciación*, sig. XIII, puerta central de la fachada occidental de la Catedral de Reims, Francia.

En esta época los nichos también solían tener funciones funerarias, como el siguiente (fotografía 8); en el que se muestran las figuras encapuchadas en posturas de ensimismamiento, muy probablemente, mostrando dolor por la muerte del Rey.



Fotografía 8 Detalle de la *Tumba De Felipe el Atrevido*, 1404-1411, Clauss Sluter y Clauss de Were.

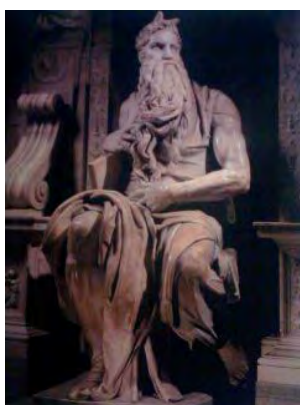
2.1.3.4. El nicho en el Renacimiento.

Entre los siglos XV y XVI la riqueza se acumulaba en la nobleza y la nueva burguesía, hacen construir una serie de palacios para reafirmar su importancia y poder dentro de la sociedad. Éste período se caracteriza por la revaloración de diversos elementos de la culturas clásicas; se retoman la filosofía del humanismo; así como los cánones griegos y romanos, también la riqueza de los personajes mitológicos de ambas culturas, además algunos pasajes bíblicos, constituyen parte de los temas que dan origen a las obras pictóricas y escultóricas de artistas tan importantes como Leonardo da Vinci, Miguel Ángel Buonarroti, Rafael Sanzio, Sandro Botticelli, Piero de la Francesca, Tiziano, o Tintorero o por mencionar sólo algunos.

4 *Ibidem.*, pp. 106-111.

En la arquitectura se retoman nuevamente el arco de medio punto y la cúpula, herencia romana, así como la bóveda de cañón, la bóveda de crucería y diversos elementos derivados del círculo. De la arquitectura griega toman las columnas en sus tres órdenes principales, así como el frontón, triglifos, metopas, etc.

Uno de los Arquitectos más destacados de la época Fue Filippo Brunelleschi, quien se caracterizó por combinar el estilo de su época con el gótico, creando de esta manera obras con un toque personal y novedoso. A él se le encomienda la tarea de terminar, entre 1426 y 1434 la Catedral de Santa María del Fiore en Florencia⁵.



Fotografía 9 Miguel Ángel Buonarroti, *Moisés*, Figura central del Monumento a Julio II, mármol, 1505-1545.

Dentro de los nichos más sobresalientes del renacimiento se encuentra el realizado por Miguel Ángel para la *Tumba de Julio II*, podemos observar a *Moisés* en el preciso momento en que está a punto de levantarse para recriminar a su pueblo, es de destacarse el manejo anatómico que permite, mediante la postura y la tensión muscular, anticipar el siguiente movimiento del personaje⁶.

2.1.3.5. El nicho en el Barroco.

El barroco surge en Roma, bajo el auspicio del catolicismo; mientras en el siglo VII se suscitaba el período de la contrarreforma; las naciones empiezan a constituirse en estados. Los artistas barrocos buscaban alejarse de la sobriedad y de las formas cerradas del renacimiento; los escultores y

5 Véase, María Carla Prette, *Op. cit.*, pp. 130 y 131.

6 Véase, Sigmund Freud, *Psicoanálisis del arte*, Alianza Editorial, México, 1984, 7ª edición, pp.75-104.

arquitectos estaban en la búsqueda de nuevas relaciones espaciales, en las que las formas se desbordaban por el espacio circundante dando lugar a obras suntuosas con una gran fuerza dramática y expresiva.

Uno de los escultores y arquitectos más destacados de este período fue Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), quien entre 1656 y 1660, elabora el proyecto y realiza la *Plaza de San Pedro*, ubicada frente a la basílica del mismo nombre, la plaza simboliza un gran abrazo del creador hacia los fieles que se congregan ahí periódicamente.

En cuanto a los nichos del período barroco, es necesario destacar esta magnífica obra de Bernini, *San Longinos*; cabe comentar la expresividad del personaje, cargado de vitalidad y las líneas ondulantes de los pliegues volantes de su túnica, muy distintivas de este período⁷.



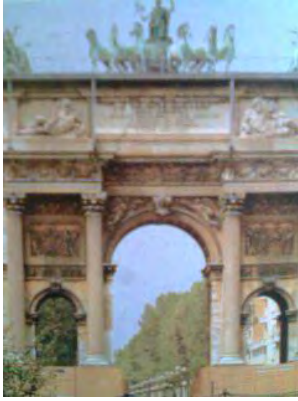
Fotografía 10 Bernini, *San Longinos*, 1629-1638., Mármol, Basílica de San Pedro en Roma.

2.1.3.6. El nicho en el Neoclásico.

Como consecuencia de los cambios acaecidos en el siglo XIX en cuanto a las transformaciones en la sociedad, la filosofía y la política, se origina en Francia un arte que es reflejo de la Ilustración. Contemporáneo de la Revolución Francesa y posteriormente, durante el período de Napoleón; busca retomar modelos artísticos de Grecia y Roma antiguas; “se produjo un retorno a los ideales de belleza de la antigüedad grecorromana, por lo que este estilo se llamó neoclasicismo”⁸. En esta época, la arquitectura reacciona en contra del estilo Barroco, utilizando la sencillez y el esplendor de las edificaciones clásicas. Una de las construcciones representativas por su evidente influencia romana, lo constituye el *Templo de Possagno*, construido en 1806 por los arquitectos Antonio Canova y Antonio Selva.

7 Véase; María Carla Prette, *Op. cit.*, pp. 148-151.

8 *Ibidem.*, p. 168.



Fotografía 11 Luigi Cagnola, *Arco Napoleónico de la Paz*. 1806, Milán.

Otro monumento muy representativo del neoclásico, es el *Arco Napoleónico de la paz*, construido en Milán el año 1806 por Luigi Cagnola; que retoma muchos elementos del Arco de Constantino o de Tito Livio. Ambos están constituidos de tres arcos; uno más grande al centro y dos menores a sus costados, cuatro columnas de orden corintio relatan la historia y grandeza de sus respectivos imperios⁹. Por su parte, los nichos en éste período, también siguen los cánones de la estatuaria greco-romana, por lo que resulta sobria y un tanto hierática¹⁰.

2.1.3.7. El nicho en una cultura prehispánica; Cultura Totonaca.

Tajín significa en totonaca trueno o relámpago, y era así como se llamaba el dios de la lluvia en la costa del golfo de México.

De la misma manera se le llamaba a las ruinas del centro religioso y ceremonial de este territorio, único en México. La pirámide fue construida entre los años 500 y 1200 d.C. La construcción más destacada y representativa de esta cultura es la *Pirámide de los Nichos*, que alberga un total de trescientos sesenta y cinco nichos dentro de sus instalaciones; cuenta con siete pisos y su altura total es de 18 metros, en sus formas combina cierto rigor geométrico con un exuberante barroquismo extraño en construcciones de esta región.

Existe la teoría de que cada uno de los nichos representara a una divinidad distinta correspondiente a cada día del año y que se realizaba un ritual encendiendo una vela cada día, aunque también es posible que dichos espacio no tuviesen más que una función decorativa; en cualquier caso, resulta destacable la cantidad de nichos y la relevancia que esta cultura le confiere a este espacio¹¹.

9 *Ibidem.*, pp. 169-173.

10 *Ibidem.*, pp. 168-171.

11 Enciclopedia Universal del Arte, Tomo VIII, *América Precolombina, África y Oceanía*, Plaza y Janes, Editores, Barcelona 1978, pp. 68 y 69.

Fotografía 12 *Pirámide de los 365 nichos*, Cultura Totonaca, Tajín, México, entre 500 y 1200 a.C.



2.2.0.0. Algunas vanguardias del modernismo y el rincón.



Fotografía 13 Pablo Picasso, *Las señoritas de Aviñón*, 1907, óleo s/ tela, 243.9 x 233.7 cm.

A lo largo de las distintas vanguardias de la modernidad, se desarrollaron obras que, de manera inconsciente o totalmente deliberada, retoman y utilizan este espacio (el rincón) como parte de sus obras, o se convierte en el lugar donde se manifiestan las mismas. Veamos algunas de ellas, considerando su acercamiento gradual a la esencia de este emplazamiento.

Uno de los textos que sirvió de gran apoyo para esta sección fue *Arte del siglo XX* de Karl Ruhrberg, y otros varios autores, como sería muy extenso hablar de todos ellos, haré sólo una breve reseña biográfica de este autor.

Karl Ruhrberg (Wuppertal, 1924).

Karl Ruhrber nace en 1924 en Wuppertal; además de ejercer el periodismo, se establece en la ciudad de Colonia para realizar estudios de filología germánica, arte dramático e historia del arte. Entre 1965 y 1972 fue redactor de arte, y en la Deutsche Oper am Rhein, fungió como asesor de arte dramático, de 1962 a

1964. Director y fundador de la Düsseldorf Kunsthalle, entre 1978 y 1984; dirigió el Ludwig Museum en Colonia. Escribe de manera independiente de 1984 hasta la fecha sobre temas relacionados al arte. En 1986 publica *Arte del siglo XX*, de manera conjunta con Manfred Schneckeburger y otros autores, misma que se edita en Stuttgart, Nueva York y Londres¹².

2.2.1.0. El cubismo.

El término cubismo lo utilizó por primera vez Matisse, al ser jurado del “salón de Otoño” de 1908, junto con Louis Vauxcelles, para referirse a un cuadro de Georges Braque, de la cual refirió que estaba pintado “con cubos pequeños”. En 1909, realizando un reportaje sobre el “Salón de los independientes”, Vauxcelles se refirió de manera oficial por vez primera a las obras de Braque y Picasso como cubista.¹³

Entre 1906 y 1907, Picasso pinta *Las Señoritas de Aviñón*, desobedeciendo de la representación tradicional del espacio y la perspectiva en una obra más bien plana, alterando el uso naturalista del color, utilizando diversos perfiles integrados en un solo espacio liso desintegrando y volviendo a reunir las formas. “Una lucha desesperada y descomunal contra todos los problemas a la vez”, según las palabras de su galerista Daniel-Henry Kahnweiler¹⁴. Pero el cubismo va más allá de una propuesta meramente formal, es también una respuesta a los acontecimientos históricos y las corrientes filosóficas que imperaban en su tiempo¹⁵. Esta vanguardia es la continuación de la obra de Cézanne; que comprendía y sintetizaba la naturaleza en tres formas

12 <<http://www.elcorteingles.es/libros/secciones/biografía/2.biografía.asp?nc...>>
Consultado el 18 de septiembre de 2011.

13 “El cubismo persigue objetivos plásticos. En él únicamente vemos un medio para expresar lo que percibimos con los ojos y con el espíritu..., Para nosotros una fuente de alegrías inesperadas, una fuente de descubrimientos” (Pablo Picasso, citado en; Ganteführer-Trier, Anne, *Cubismo*, Taschen, Barcelona, s.f., p. 6).

14 Anne Ganteführer-Tier, Op cit., p. 7.

15 “El cubismo reaccionó de una forma bastante diferente ante la ansiedad y la inquietud, la crisis de fe y la falta de raíces que surgió del nihilismo europeo... Ante el caos, el cubismo se dispuso a crear un nuevo orden, una disposición de signos silenciosos en la tela. En esta forma primitiva de <<arte conceptual>> se combinó un grado extremo de objetividad con un misticismo extraño, melancólico e intelectualmente temperado, que sin embargo tenía algo de fanática determinación”. (Ruhrberg et. al, *Op. cit.*, Vol. I, p. 68).

geométricas fundamentales; cilindro cono y esfera, del trabajo de éste; Picasso mencionaría “Lo que Cézanne ha hecho con la realidad es mucho más avanzado que la máquina de vapor”¹⁶.

Maurice Raynal, en su ensayo escrito en 1913, *Que es el cubismo*, describió al mismo como una pintura que pretende mostrar a objeto o al sujeto en una “cuarta dimensión”¹⁷, en la que el modelo es forzado y transgredido, transformado; privándolo de su volumen original o la ilusión de éste, para representar simultáneamente varios ángulos o perfiles del mismo; enriqueciendo la experiencia del objeto para el espectador. Reproduciendo también, de manera simultánea, diversos momentos del modelo, agregando con esto, el factor tiempo a la representación.



Fotografía 14 Georges Braque, *El portugués*, 1911, óleo s/ tela 116.5 x 81.5 cm.

2.2.1.1. Cubismo Analítico.

En esta expresión, los cubistas, en vez de reproducir la apariencia del objeto, esperaban penetrar el lo que Platón (y Picasso) llaman la “idea subyacente” y lo que Kant llamó *Das Ding an sich*, o “la cosa misma”¹⁸. En otras palabras, en lugar de reproducir aspectos más o menos accidentales o parciales de la realidad, aspiraban a representar la realidad misma, basándose en una nueva concepción del espacio y el tiempo. “Definir una cosa significa poner la definición en su lugar”¹⁹, afirmaba Braque. Al hacer tales declaraciones, el color sólo sería un obstáculo, agregaría un factor sensible en un arte estricto y lógico, en que revivió algo del rigor filosófico de Kant. “Los sentidos deforman, la mente forma... No hay certeza final excepto que la mente comprende”²⁰, afirmó Braque, quizás por ello él y Picasso se limitaron a una paleta de grises, ocres y el marrón.

16 Anne Ganteführer-Trier, *Op. cit.*, p. 8.

17 Karl Ruhrberg, et al., *Arte del siglo XX*, Taschen, Barcelona, 2001, vol. I, p.72.

18 *Loc. cit.*

19 *Loc. cit.*

20 Immanuel Kant, citado en, Karl Ruhrberg, *Op. cit.*, p. 72.

Fotografía 15 Juan Gris,
Déjeuner, 1915, óleo y
carboncillo s/ tela, 92 x 73 cm.



2.2.1.2. Cubismo Sintético.

Alrededor de 1912-1914, surge una forma de cubismo que era tan racional y profundo como el anterior (analítico), pero menos complejo formalmente y, por lo tanto, más fácil de comprender, para el público. En ese tiempo, se agrega a la vanguardia un tercer miembro llamado Juan Gris, el cual inicia con el cubismo analítico, pero muy pronto logra un enfoque personal trabajando de manera inversa a Cézanne; diseñaba primero una retícula estructural indeterminada, para luego, encajar en ella los objetos, él no desarrollaba abstracciones, transformaba en concreto lo abstracto; Gris dijo en una ocasión: “Cézanne convertía una botella en un cilindro, yo convierto un cilindro en una botella”²¹.

Esta etapa se caracteriza también, por los grandes planos de color y formas, ... en cierto modo insertadas en el lienzo en las que las figuras eran completamente reconocibles gracias a que no pasaban por la minuciosa etapa de descomposición, investigación formal y división del período anterior²².

2.2.2.0. El futurismo.

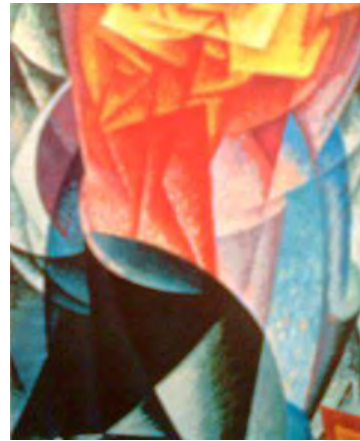
El futurismo surge en Italia como consecuencia de las filosofías nacionalistas que inundaron a los países europeos antes de 1914, provocando más tarde a la Primera Guerra Mundial. Otro elemento que condujo al surgimiento de ésta vanguardia fue que en el país, la vida artística había venido a menos.

21 Karl Ruhrberg, *Op. cit.*, vol. I, p. 74.

22 “La experiencia perceptiva ya no se conceptualizaba, sino que más bien se hacía perceptible una concepción mental. En lugar de dividir un conjunto en partes (análisis), los artistas empezaron a combinar partes para llegar a un conjunto (síntesis). Lo que conservó el enfoque anterior fue el carácter sólo bidimensional del cuadro, ... Ésta fue la consecuencia final de la distorsión de la perspectiva de Cézanne, en la que la composición sólo se encontraba sujeta a las leyes de la forma”. (Karl Ruhrberg, *Op. Cit.*, Vol. I, p. 74).



Fotografía 16 Luis Russolo, *Dinamismo de un Coche*, 1912, 1913, óleo s/ tela, 106 x 140 cm.



Fotografía 17 Gino Severini, *Bailarín + Océano = Ramo de flores*, 1913, óleo y collage s/tela, 91 x 60 cm.

Los futuristas estaban en contra de que se valorara el arte italiano a partir de sus logros en el pasado, por lo que le dieron la espalda a su tradición artística en pro de una valoración exacerbada de la modernidad y la técnica. Filippo Tommaso Marinetti lo expresó así en el manifiesto Futurista de 1909:

“Nosotros afirmamos que la magnificencia del mundo se ha enriquecido con una belleza nueva: la belleza de la velocidad. Un automóvil de carreras con su capó adornado de gruesos tubos semejantes a serpientes de aliento explosivo..., un automóvil rugiente que parece correr sobre la metralla, es más bello que la *Victoria de Samotracia*”²³.

Estaban convencidos de que para exaltar el futuro, había que negar el pasado, y para esto, había que destruir museos, bibliotecas, escuelas y todo lo que lo representara. En 1912 se realiza la primera exposición futurista en París, colgando junto a trabajos cubistas, obras de: Giacomo Balla, Filippo Marinetti, Gino Severini, Carlo Carra, Luigi Russolo, y Umberto Boccioni. En esta, a pesar de las semejanzas en cuanto a los planteamientos formales, se hizo patente una gran diferencia entre las propuestas; por un lado, el estatismo del cubismo y por el otro, el dinamismo propuesto por los futuristas en concordancia con la modernidad de su época.

23 Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Forma, Madrid, 2008, pp. 317.

En el futurismo existe una fascinación por la velocidad así como por las armas; esta intención se ve materializada por los movimientos de rotación y traslación; por otro lado, el cubismo permanece un tanto más estático, correspondiendo con los temas que maneja; paisajes, bodegones y retratos.

Ambas corrientes relacionaban al objeto con el espacio que lo circunda: el objeto se proyectaba hacia el espacio, ya sea por medio de desfases como en el cubismo, o prolongando las formas en una dirección contraria al movimiento del sujeto u objeto, como en el futurismo; también en ambas el espacio se desplaza hacia el interior del objeto penetrándolo y creando cavidades que dejan ver algunos aspectos de interior del mismo.

El futurismo se nutrió fuertemente del cubismo, incluso, en 1912 Boccioni, Severini y Carra visitaron el estudio de Picasso en París, del que absorbieron varios recursos que más tarde emplearían; también retomaron del puntillismo de Seurat, principalmente Boccioni y Severini. Esta corriente deja una huella indeleble en la historia del arte, empezando con el cubofuturismo ruso y sentando las bases de lo que más tarde se convertiría en el arte cinético y el Op art.



Fotografía 18 Umberto Boccioni, *Desarrollo de una botella en el espacio*, 1912, Bronce, 38x60.3x32.7 cm.

Umberto Boccioni
(Reggio di Calambria, 1882-Verona, 1916).

Desarrollo de una botella en el espacio, 1912, bronce, 38x 60 x32.7 cm.

El único escultor del movimiento fue extraordinariamente talentoso, ya que además de su habilidad en el modelado, logra captar con gran precisión el movimiento y la velocidad en sus figuras y objetos, la interacción entre el espacio y el modelo así como la penetración que el espacio va realizando en el objeto, hasta conocer su interior en varios niveles, mientras que interactúan sus volúmenes y espacios.

Análisis de la obra y su relación con el rincón.

Aunque esta escultura no fue precisamente planteada para el espacio del rincón, posee algunos elementos que son comunes con éste, amén que su base, casi triangular y con un ángulo recto en la parte posterior; invita a colocarla en este emplazamiento. Se trata de una botella que está fragmentada permitiendo ver su interior, además de algunos planos que emergen de ella hacia el espacio circundante, mientras tanto, las formas pertenecientes al exterior la penetran en superficies de ritmos espirales.

Unos planos circulares rodean a la botella semejando un plato, transformándose después en espirales que terminan por fundirse con la base, es de hecho, uno de los bodegones escultóricos más notables. La obra muestra su interior a partir de varios niveles de profundidad que se evidencian mediante cortes curvos diagonales, organizados en una espiral. Su espacio es a la vez abierto y cerrado; por lo que se relaciona con la dialéctica de introversión – extroversión representativa del rincón. Formal y conceptualmente, se relaciona con el cubismo, al tener algunas partes que permiten ver su interior, así como la fragmentación y facetado que son emblemáticas de esta vanguardia. Es una obra de gran dinamismo; con una espiral ascendente como línea de fuerza principal. Es, sin duda, una gran obra de Boccioni; un magnífico antecedente de una escultura de esquina o rincón.

2.2.3.0. El constructivismo.

En un sentido amplio, el constructivismo abarca una variedad de movimientos artísticos que se desarrollaron en Moscú como consecuencia del cubismo y el futurismo; empezando por Tatlin y su llamada “cultura de los materiales”; el suprematismo con toque un tanto místico de Malevich, así como también la utilización de objetos industriales de producción industrial²⁴.

24 “En realidad, en un sentido estrictamente histórico, los verdaderos constructivistas se reducían a unos veinte artistas y teóricos jóvenes que crearon un <<Grupo de trabajo constructivista>> en el seno del Instituto de Cultura Pictórica de Moscú (Injuk) Y realizaron una exposición conjunta en mayo de 1922”, Karl Ruhrberg, et al., *Op. cit.*, vol. II, p. 445.

Algunos autores contemplan al constructivismo, junto con el suprematismo y el *stijl*, como corrientes surgidas de bases metafísicas, emparentado con doctrinas místicas que buscan la salvación o la utopía en la que el ser humano se renueva, creciendo en bondad y nobleza, capaz de trascender los intereses egoístas y de establecer un nuevo orden universal²⁵.

Podemos afirmar que tanto Vasily Kandinsky como Piet Mondrián tenían bases teosóficas, baste recordar el célebre libro de Kandinsky *De lo espiritual en el arte*, pero también quizás por ello, el programa académico propuesto por este artista no fue aceptado por el Instituto de Cultura Artística de Moscú.

En lo personal coincido más con la idea de que constructivismo nace como consecuencia de una renovación en el arte Ruso, con claras influencias del cubismo y el futurismo que los propios artistas hacían evidente (No olvidemos que sus antecesores fueron Mikhail Larionov y Natalia Goncharova, nutridos tanto por los manifiestos cubista y futurista, como por los íconos rusos, creando el Rayonismo)²⁶, y que esta vanguardia surge como producto de la revolución rusa de 1917, con ideología Marxista y por lo tanto, buscaba la materialización de la revolución del proletariado. En concordancia con esto, hubo artistas como Tatlin, que utilizaban materiales industriales, buscando una mayor interrelación con el espectador, materiales que eran conocidos por el obrero y podían sentir como propios. Según Nash, la rivalidad entre dos grandes artistas rusos benefició y fortaleció la oleada de arte de éste país a occidente: por un lado se encontraba Kásimir Malevich, nacido en Kiev, el cual iniciándose en un protocubismo, y después de experimentar con el collage, logra llegar a una síntesis absoluta; el suprematismo; con sus célebres cuadros negro sobre fondo blanco en 1913 y blanco sobre fondo blanco en 1918. Como consecuencia de lo anterior, afirmó: “A diferencia del futurismo, a diferencia del cubismo, nuestro mundo del arte se ha vuelto nuevo, no objetivo, puro”²⁷. Por el otro lado se encontraba Tatlin, que nace en 1885 en

25 “El suprematismo y el constructivismo tenían una tendencia hacia lo infinito y absoluto, en que el suprematismo exhibía una inclinación más mística y patética (sic) y el constructivismo una más bien futuroológica y tecnológica”. (*Ibidem*, Vol. I, p. 161).

26 Véase: John Malcom Nash, *El Cubismo, Futurismo y Constructivismo*, Labor, Barcelona, 1975, p.49.

27 John Malcom Nash, *Op cit.*, p. 53.

Moscú, donde en 1910, al año de iniciar sus estudios formales, es invitado a exponer con Mikhail Larionov y su grupo de artistas. Posteriormente, en 1913, se desplaza a Berlín para más tarde radicar en París, donde conoce a Picasso, del cual le atraen mucho algunos collages que observa su estudio y, de regreso en Moscú, Tatlin empieza a trabajar en sus construcciones abstractas con materiales de reciclaje; una de las más interesantes de ese periodo, fue el llamado *Relieve de esquina (1915)*, realizada con alambre, cuero, madera, etc., Nash lo comenta así: “Tatlin hizo algunas de las obras más revolucionarias del arte moderno. Eran construcciones con desechos totalmente no-figurativos y la más ingeniosa fue una diseñada para cubrir un rincón de la habitación. Estas fueron las primeras obras que se llamaron construcciones”²⁸.

Fotografía 19 Vladimir Tatlin, *Relieve de esquina*, 1915, hierro, zinc, y aluminio, 78.8 x 152.4 x 76.2 cm.



Vladimir Tatlin, (Moscú, 1885-Moscú, 1958).

Tatlin en su obra *Relieve de esquina*, realizada en 1915, expresa cierta irreverencia para este espacio (en la Rusia zarista, los iconos religiosos solían colocarse dentro de las casas en alguna esquina superior, al fondo de la habitación), de dos maneras diferentes; por el anti-ilusionismo de su ubicación y segundo por la actitud hacia los materiales de que están hechos, dejando que se expresen libremente con su textura, color y peso reales, alejándose del concepto religioso del arte y dirigiéndose a un arte más real, tangible, material y, por los materiales utilizados, deliberadamente proletario.

Análisis y relación con el rincón.

Los relieves de esquina están realizados expresamente para este espacio, en la unión de dos muros, y de hecho, con una altura cercana al techo, de tal forma que en realidad habitan dentro de tres planos perpendiculares entre sí.

28 *Ibidem.*, p. 51.

La esquina, de la que se suspenden los objetos, forma parte de la arquitectura original del lugar; para Tatlin, el relieve es la continuación de dicho espacio; del mundo real, y obtiene su significado a través del mismo.

Por otro lado, los hermanos Naum Gabo y Antoine Pevsner, realizaron en 1920 el *Manifiesto realista*, en el cual cuestionaban la simplificación analítica del cubismo, como también la exagerada importancia que el futurismo daba al tema de la velocidad, al final, los hermanos concretaron la idea de integrar sus percepciones del mundo, dentro de un marco espacio-temporal²⁹.

Estos hermanos buscaban que la escultura fuese cada vez menos masiva y más profunda, menos volumétrica, más ligera, casi etérea. Logran darle solución a sus propuestas es una escultura planiforme, realizada a partir de placas de diferentes materiales como, plexiglás, madera, metal, y acrílico. Sus trabajos son el antecedente directo de las obras realizadas en la década de los noventas, en placas de vidrio por el artista minimalista Larry Bell.

Para la presente investigación es importante acotar que los trabajos de estos artistas reúnen una gran cantidad de rincones dentro de la misma obra (aunque no precisamente de ángulos rectos entre sí, a menos que se incluya una visión topológica del espacio), ya que éstos, se forman dentro de los planos que forman las láminas de materiales diversos.



Fotografía 20 Naum Gabo,
Cabeza de mujer n°2, 1916, metal.

Naum Gabo.
(Don Klimovichi, 1890-Waterbury, 1977).

29 “Renunciamos al volumen como forma de espacio pictórica y plástica... tomamos cuatro planos y construimos con ellos el mismo volumen que con una masa de cuatro toneladas. Así devolvemos a la Escultura la línea como una dirección y en ella afirmamos la profundidad como única forma de espacio...Afirmamos en estas artes un nuevo elemento, los ritmos cinéticos, como formas básicas de nuestra percepción del tiempo real.” (Karl Ruhrberg et. al., *Op. cit.*, vol. II p. 452).

Análisis y relación con el rincón.

En esta obra, observamos como el autor, resuelve la figura de un busto, a partir de una serie de planos verticales, horizontales y diagonales, consigue proyectar con gran precisión, algunos detalles como los ojos o la boca, logrando incluso, alguna expresión en ellos. También logra destacar las manos con los dedos entrelazados, dando con ello la impresión de una gran serenidad. Lo importante desde el punto de vista de ésta investigación es que: 1) Demuestra que el uso de la figura humana no obstaculiza la búsqueda espacial y 2) El manejo que el artista hace de los planos, crea una cantidad enorme de rincones dentro de la escultura.

Como ya lo mencionamos, los rincones comunican muchas cosas más allá de la simple forma; hablan de una dialéctica entre lo cerrado, entre la extroversión y la introversión. En esta obra, la figura proyecta simultáneamente la posibilidad de estar en una actitud reflexiva o de ensimismamiento, así como la apertura para entablar un dialogo con el exterior. Podría decirse que se aproxima bastante a la escultura de rincón que buscamos, aunque le falta la integración con este espacio, estas cualidades serán retomadas en alguna de las obras del presente trabajo.



Fotografía 21 El Lissitzky, *Espacio "Proun"*, 1923, madera, colores diversos, 360 x 365 x 365 cm.

Elieser Marcovic Lissizki,
(Polschinok, 1890- Moscú, 1941).

El Lissitzky, en esta obra, logra integrar el objeto a lo largo de los muros de la galería, a diferencia de Tatlin, que sólo se adapta a una esquina de la habitación, es de notar la naturalidad con que se expande la obra, como si fuese un ser vivo, o una sombra que se extiende acoplándose a cada muro y

atravesando con facilidad de uno a otro, desde mi punto de vista es tal vez, una versión más estilizada y ordenada, de las obras de esquina de Tatlin, que se encuentra además, muy emparentada con el neoplasticismo y la Bauhaus.

2.3.0.0. Vanguardias de la segunda mitad del siglo XX y el rincón.

2.3.1.0. Escultura minimalista en el espacio del rincón.

Para esta sección del capítulo, fue de gran ayuda el libro *Del arte objetual al arte de concepto del reconocido crítico Simón Marchán Fiz*, aquí una breve semblanza de su trayectoria.

Simón Marchán Fiz.

Actualmente imparte cursos de Estética y Teoría de las Artes en la facultad de Filosofía de la U.N.E.D de Madrid. Después de haber sido Profesor de Teoría de las Artes e Historia del Arte Contemporáneo en el apartado de Arte de la Facultad de Geografía e Historia en Madrid. Fue también docente titular de Estética y Composición en la Escuela Técnica Superior (ETS) de la misma ciudad. En Las Palmas y Valladolid, impartió la misma asignatura con el nombre de Estética y Teoría de las Artes en el ETS de Arquitectura; Fue también Director del Departamento de Teoría e Historia de la Arquitectura, así como también decano en estas dos Facultades. Estudia la Licenciatura y el Doctorado en Filosofía y Letras en la universidad Complutense, continuando sus estudios sobre estética y arte contemporáneo en la Universität zu Köln y en la Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn³⁰.

Minimalismo.

Uno de los primeros antecesores lo podemos encontrar en David Smith, que al inicio se apoyó en Picasso y Julio González así como también recibió la influencia de la nueva abstracción, el inglés Anthony Caro; con sus obras en

30 <http://portal.uned.es/portal/page?_pageid=93.697783&_dad=portal&_sc...>
Consultado el 12 de septiembre de 2011.

las que ensambla elementos de la industria u objetos encontrados y el Español Eduardo Chillida; realizando obras en las que ensambla grandes bloques de acero industrial.

La palabra “minimal”, empieza a utilizarse en el año de 1965, por R. Wollheim., otras denominaciones con que se conoce esta vanguardia son; “cool art.”, “ABC art” o “estructuras primarias”, Marchán Fiz, lo define así:

El término “minimal”..., se ha convertido en un estilo escultórico en el que las diferentes formas están reducidas a estados mínimos de orden y complejidad, desde una perspectiva morfológica, perceptiva y significativa... Conoce su apogeo entre 1965 y 1968. La tendencia cristalizó en 1966 en la exposición <<Estructuras primarias>> del Museo Judío de Nueva York³¹.

Según este mismo autor, la vanguardia se relaciona con el constructivismo ruso, aunque también poseen diferencias muy marcadas; la relación entre ambas es más bien formal, una y otra parten de formas básicas y geométricas, pero su propuesta estética y contexto histórico los coloca en direcciones muy diferentes, de cierta forma opuestas; El constructivismo nace en la Rusia post-revolucionaria y como tal, buscaba ser un vehículo de transformación social. El minimalismo en cambio, se presenta a inicios de los años 60 en EE. UU. Y pretende ser el nuevo camino del arte después del expresionismo abstracto, mostrando además un toque localista que busca independizarse oponiéndose a la vanguardia anterior³².

Algunos críticos, entre ellos B. Rose, y Cl. Greenberg, le encuentran relación con el dadaísmo; principalmente por la utilización de objetos encontrados, influencia directa de Marcel Duchamp sin embargo, la posición crítica, desafiante y desmitificadora del dadaísmo, no tiene mucha relación con las propuestas del cool art.

31 Simón Marchán Fiz, *Del Arte objetual al arte de concepto, Epílogo sobre la sensibilidad “Posmoderna”*, Akal, Arte y estética, Octava edición, Madrid, 2001, p. 99.

32 “Estoy tal vez más interesado por el neoplasticismo y constructivismo que estaba antes (sic), pero nunca fui influenciado por él. Estoy influenciado ciertamente por lo que ocurre en los EE. UU. Más que por algo semejante a aquello” (Donald Judd citado por Simón Marchán Fiz, *Op. cit.*, p. 99).

Con frecuencia, el minimalismo utiliza objetos industriales como soporte material de la obra, busca el orden máximo con el mínimo de los elementos posibles, donde la totalidad del conjunto posee mayor importancia que las relaciones entre los distintos componentes. D. Judd afirmaba: “Sí, es la totalidad, El principal problema es mantener la sensación de totalidad del objeto”³³.

Algunos utilizan también sistemas modulares basados en series matemáticas simples del tipo $(1+[1+1] + [1+1+1])$, como la obra titulada *Nominal Three* realizada en 1963 por Dan Flavin; lo mismo que las obras *series* de Sol Le Witt, así como el trabajo titulado *ABCD 2* realizado en 1967³⁴.

La realización física de las obras, no siempre es ejecutada por el artista, muchas veces, se deja en manos de obreros calificados, en otras, es elaborada utilizando “objetos encontrados”, ensamblándolos para lograr un conjunto lo más sintético y expresivo posible, predominando los principios gestálticos de buena forma, proporción y simplicidad.

El minimalismo ha dado lugar a obras monumentales, como en la exposición <<Scale as content>>, de 1967 y 1968, donde se presentaron obras como la “X” de R. Blanden, de casi 8 m. de alto, “Smoke” de T. Smith, de 7.20 m. de alto, 10.20 m. de ancho y 14.20 m. de profundidad; la intención de estos formatos va más allá de sus dimensiones, las formas parecen crecer ante la vista dando un efecto de monumentalidad al ser comparadas con el cuerpo y la masa del espectador, y creando una serie de sensaciones corporales que resultan novedosas como propuesta escultórica. Además, está implicado el espacio circundante de la obra, que le pertenece a ella misma y dentro del cual, el público es una especie de intruso³⁵.

33 Daniel Marzona, *Arte Minimalista*, Taschen, Madrid, 2004, p. 19.

34 “Los sistemas modulares del <<arte mínimo>> suelen ser repeticiones basadas en simples permutaciones, donde la *proximidad* entre ellas se convierte en una *relación topológica* fundamental del grupo. Pero la proximidad necesita de la *continuidad* para dar origen a la *seriación*. Así, pues, ésta implica la proximidad, sucesión y continuidad de los elementos” (Simón Marchán Fiz, *Op. cit.*, p.102).

35 “La conciencia de la escala -scale- es una función de la comparación hecha entre aquella constante, la dimensión del propio cuerpo y el objeto. El espacio entre el sujeto y el objeto está implicado en tal comparación... Un objeto más grande incluye más espacio a su alrededor que el exigido por uno más pequeño” (Simón Marchán Fiz, *Op. cit.*, p. 104).

Los artistas Carl Andre y Dan Flavin, fueron los precursores en este sentido y exploraron y analizaron la complejidad de los espacios, más adelante Smithson, con sus sistemas en serie y Sol Le Witt, se interesan en las obras como un todo que se funde con el espacio circundante. Esta intuición de los minimalistas, impulsa a que muchos de ellos realicen obras concebidas para espacios específicos o que tengan una estrecha relación con ellos.

Más adelante retomaremos este tema, pues es uno de los antecedentes más claros de la escultura concebida para espacios específicos, entendidos como un lugar con características propias; porque nos puede ayudar a entender la fenomenología y particulares del espacio que nos atañe en la presente investigación; el rincón.

Marchán Fiz, confiesa sus serias dudas de las connotaciones místicas y de crítica social o un supuesto funcionalismo atribuidas al minimalismo por otros estudiosos, para esto se basa en las declaraciones de T. Smith “A pesar de sus grandes ventajas, ...el tetraedro se me iba despojando progresivamente de las consideraciones de función y estructura en dirección a la *especulación de la forma pura*”³⁶, o la de Robert Morris:

Que el espacio de la habitación adquiriera tanta importancia no significa que se haya establecido una situación ambiental .El espacio total es de suponer que se altera en ciertos modos deseados por la presencia del objeto. No es controlado en el sentido de estar ordenado por un conglomerado de objetos o por alguna configuración del espacio que rodee al espectador³⁷.

El autor, sólo contempla la industria como parte del proceso constructivo de las obras y las exigencias que ello implica, por lo que tampoco le ve una relación con el constructivismo ruso, y afirma que los que se la adjudican, se basan en una interpretación que no va más allá de ser meramente formalista.

36 *Ibidem.*, p. 105.

37 S. Wagstaff, (citado en Simón Marchán Fiz, *Op. cit.*, pp. 105-106).

2.3.1.1. Carl Andre, (Quincy, Massachusetts 1935).

Uno de los primeros autores en realizar obras para espacios específicos fue Carl Andre, quien en 1960 realiza la obra *Element Series* en la que presenta composiciones con rectángulos de las mismas dimensiones y, para 1970 pudo llevarlo a cabo en tablas de madera fabricadas industrialmente; obras como *Herm*; una viga colocada verticalmente o *Inverted Tau*; con forma de T invertida daban ya muestra de su capacidad de síntesis y su búsqueda en la expresión espacial. Sin embargo, su estilo ya se gestaba con gran solidez desde inicios de la década anterior³⁸. En el año de 1966 en una exposición titulada *Primary structures*, Carl Andre expone *Lever*; la obra contaba de más de 100 ladrillos alineados y estaba concebida especialmente para el espacio en el que se exhibía. En 1967, en la exposición *Ontologische Plastik* colocó placas de acero en toda la superficie del suelo de la galería Konrad Fisher de la ciudad de Düsseldorf y para 1967 y 1968, la mayoría de sus obras eran realizadas para una exposición en particular y para el espacio específico en el que se iban a colocar: “El curso del desarrollo/ escultura como forma / escultura como estructura / escultura como lugar”³⁹.

2.3.1.2. Dan Flavin, (Nueva York, 1933- Riverhead, N.Y.1966).

En el año de 1961 este artista expuso unas piezas llamadas *Icons*; una serie de cajas monocromas fijadas en la pared, acompañadas con focos o tubos de neón, con lo cual rebasó el concepto del “cuadro como objeto” ya que no sólo las cajas tenían un volumen en sí mismas, sino que éste era reforzado por sus propias sombras, agregando una nueva dimensión a su trabajo. En el año de 1963 el artista realiza la obra *Diagonal of may 25*, una de sus obras más célebres, en ella instala un tubo de neón de 244 cm., trazando una gran diagonal dentro de un estudio, desde ese momento, su obra será siempre realizada con sus característicos tubos de neón industriales.

38 “Se puede decir que la *Element Series*, concebida en 1960, ya tenía tres características fundamentales que la obra de Andre presentaría hasta nuestros días; la utilización de materiales prefabricados, la disposición (...), de elementos repetidos en la misma obra y la limitación a formas básicas relativamente simples” (Marzona, Daniel, Op. Cit., p.13).

39 Ibidem. p. 14.

A partir de 1966, el artista empezó a concebir sus obras cada vez más a menudo para un lugar específico y éstas fueron adquiriendo de forma progresiva el carácter de instalación. Así, planeaba minuciosamente las exposiciones en galerías y museos teniendo en cuenta las características arquitectónicas del lugar con el que contaba⁴⁰.

Las obras de Flavin además de estar enraizadas fuertemente a la arquitectura, buscaban que el espectador se involucrara y participara cada vez más; además de eliminar la idea de que se encuentran frente de un objeto estético, el autor quería que se sintieran inundados de una luz dentro de un acto que puede ser percibido desde la vista, pero también y principalmente desde el interior de su propio ser.

2.3.1.3. Donald Judd, (Excelsior Springs, Missouri, 1928-Nueva York, 1994)

Judd al igual que varios de los artistas minimalistas, inicia en una etapa temprana con la pintura, realizando retratos y paisajes hasta que paulatinamente su obra se va tornando cada vez más abstracta. En 1962 expone sus relieves en los que persiste la técnica del óleo que más tarde abandonaría para dedicarse solamente a realizar objetos tridimensionales. Por estos años Judd era más conocido como un crítico severo que como artista plástico. En el año de 1963, realiza su primera exposición individual en la Galería Green, presenta 5 objetos manufacturados de madera y metal, pero en esa época, las críticas sobre su obra no fueron muy alentadoras⁴¹.

A partir de 1964 empieza a encargarse la realización de sus obras a especialistas del medio industrial, buscando un arte que elimina todo rastro de emoción y subjetividad en la obra, en franca oposición a expresionismo abstracto. Después de ello continuó aprovechando las ventajas de la industria y la producción en serie realizando obras modulares que alineaba en un principio de manera horizontal.

40 *Ibidem.*, pp. 15-16.

41 Brian O' Doherty describió la exposición en el *New York Times* como "... un excelente ejemplo de *nonart* de vanguardia que trata de lograr un significado a través de una pretenciosa falta de significado" (Citado en Daniel Marzona, *Op cit.* p.18).

2.3.1.4. Sol Lewitt, (Hartford, 1928- Nueva York, 2007).

Después de una licenciatura en Arte en la Universidad de Siracusa, se traslada a Nueva York, en donde sobrevive los primeros años como diseñador, dibujante de arquitectura y finalmente pintor, esto hasta finales de la década de los cincuenta.

Tiempo más tarde, en el año de 1960, trabaja en el Museum of Modern Art, lugar donde conoce artistas como Dan Flavin, Robert Mangold y Robert Rymann; esta influencia trajo cambios profundos en su trabajo y para 1960-1962 realizaría sus primeras Wall Structures: objetos geométricos pintados en un sólo color que podían definirse por igual como pintura o como escultura. Para el siguiente año, abandona temporalmente las obras de pared y se define exclusivamente por objetos tridimensionales.

En el año de 1966, Lewitt realiza la controversial obra *Serial Project N° 1 (ABCD)* cambiando de estilo, esta vez, a uno más personal y representativo; utilizando de manera modular las formas cúbicas, variando el orden y las secuencias de las mismas. Desde una óptica estrictamente formal, las obras de Lewitt, realizadas de 1966 en adelante, todavía se pueden circunscribir dentro del arte minimalista⁴².

2.3.1.5. Robert Morris, (Kansas City, 1931)

Se inicia como ingeniero para, más tarde estudiar Arte en la Universidad de Kansas City. En el año de 1960 se desplaza a la ciudad de Nueva York para unirse al Judson Dance Theater. De 1961 a 1966, decide estudiar historia del arte en el Hunters College. En Nueva York, empieza a realizar escultura, simultáneamente con su actividad en la danza, de donde se derivaron trabajos como *Column*, de 1961, que más bien podría catalogarse dentro de la esfera del arte del grupo *fluxus*.

42 “...el abierto rechazo a toda manifestación de expresividad y su autosuficiencia las unían a esa corriente. Pero su trabajo (el de Lewitt) había abandonado ya el ámbito de un arte que daba prioridad sobre todo lo demás al concepto de <<Presence and Place>> y a la experiencia de las obras que así ganaban el estatus de ideas materializadas con un lugar propio inherente a ellas”. (Daniel Marzona, *Op.cit.*, p.21).

Su obra *I-Box*, consistía en una caja cerrada con la letra I colocada en una de sus superficies, al abrirla, se podía ver una fotografía del artista desnudo y sonriente. Morris intentaba disminuir la frontera entre el concepto lingüístico-abstracto del <<yo>> y su representación a partir de una imagen concreta.

Su obra *Untitled (Cloud)* era una gran pieza de cantería colgada con alambres del techo a unos dos metros, *Untitled (Corner Piece)* ocupaba con su forma triangular una esquina de la sala, mientras que otro trabajo similar a una viga se extendía en el espacio entre las dos paredes de la entrada a la altura de la cabeza de los visitantes. En el centro de la galería, una forma cuadrangular de una longitud considerable corría por el suelo paralela a la pared.

2.4.0.0. Obras minimalistas emblemáticas dentro del espacio del rincón.

A continuación presentaré en orden cronológico, el análisis personal de una serie de obras que por sus características, considero que representan muy bien al rincón, no sólo por encontrarse dentro de este espacio, sino por reforzar las particularidades y la esencia misma de este emplazamiento; así mismo, haré referencia a las características del rincón contienen y lo que lo representan. Todo esto contribuirá a acercarnos al perfil de la obra de rincón que se desea realizar. Para realizar estos análisis me utilicé como referencias a Rosalind Krauss, y elementos fundamentales del lenguaje escultórico, relacionándolos con el rincón según Bachelard.



Fotografía 22 Robert Morris, s/t., (*Box for Sanding*), 1961, abeto, 188 x 63 x 27 cm.

Robert Morris, s/t.

Esta pieza resulta una especie de caja que sirve como marco de una figura humana de pie con las dimensiones exactas para esta función, tiene una cara al fondo pintada de color negro, por lo que da la sensación de ser un ataúd sin tapa, pero de pié; con la diferencia de que la figura en cera contenida aparenta estar viva, meditabunda, solitaria.

La figura se encuentra dentro de un espacio que es al mismo tiempo abierto y cerrado, por lo que puede considerarse una obra que reproduce fielmente la experiencia de habitar o vivir en el rincón.

Fotografía 23 Donald Judd, *s/t.*,
1962, Óleo s/madera y tubería
de metal, 122x 84 x 56 cm.



Donald Judd, *s/t.*

Esta obra refleja el momento en que la pintura le resulta insuficiente al autor y le resulta necesario experimentar dentro del espacio con objetos tridimensionales; utiliza dos tablas de acabado rudimentario pintadas en color rojo y enlazadas entre sí mediante un ángulo de tubería, insinuando un volumen cúbico. Logra realizar una obra en la que el rincón es protagonista y en la que la tubería aparentemente “flota dentro de su espacio” contradiciendo la naturaleza y peso del material, y logrando destacar el carácter abierto- vacío del espacio mencionado. La experiencia, aparte de la flotación del tubo, transmite también la sensación de que este espacio se puede asir y trasladar.



Fotografía 24 Dan Flavin, *The nominal three*,
1963, lámparas de luz natural, 244cm. c/u
dimensiones variables.

Dan Flavin, *The nominal Three*.

Este conjunto se presenta por tres juegos de lámparas; el primero está conformado de tres lámparas cilíndricas de la dimensión mencionada, está colocado en la esquina o rincón izquierdo del fondo de la galería, el segundo conjunto se compone de dos lámparas se encuentra en el centro de la pared del fondo y el último elemento, de una sola lámpara se encuentra en la esquina derecha, las lámparas tocan el piso. Es impresionante como la luz cancela la diferencia de

tono de las paredes, anulando así la sensación de la esquina ante la vista, elimina la frialdad de este espacio y lo convierte también en un lugar más dinámico por efecto de la luz. El conjunto logra eliminar virtualmente la existencia de la esquina, fundiendo las tres paredes en un espacio virtualmente semicircular y continuo a manera de ciclorama, también la iluminación crea el efecto de movimiento.

Fotografía 25 Robert Morris, *Hanging slab*, (cloud), 1964, madera contrachapada y pintada.



Robert Morris, Hanging slab.

Esta instalación permite apreciar la experiencia del rincón o la esquina de tres maneras diferentes y complementarias: la primera, la existencia una viga de madera colocada en un rincón superior a la derecha de la galería, aproximadamente sobre el rostro del espectador, dando la sensación que puede caer sobre su cabeza, la segunda, en el lado derecho, (según la fotografía) se encuentran dos vigas unidas en forma de “ele” y apoyada sobre la pared, creando una especie de rincón virtual al cual le falta un plano lateral, pero como cuenta ya con dos planos laterales y un plano superior, la experiencia se asemeja mucho a la vivencia del rincón.

La tercera y más interesante; es el plano triangular al fondo y a la derecha de la galería, que logra tapar y desaparecer totalmente el rincón, al apoyar la tabla de esta forma sobre los tres planos del esta locación, cerrando el espacio y proyectándolo hacia el espectador. Es la negación del rincón; el anti-rincón.



Fotografía 26 Judy Chicago, *Rainbow Pickets*, 1965, 279 x 320 cm., Madera laqueada, lienzo y látex.

Judy Chicago, *Rainbow Pickets*.

Se trata de una serie de 6 tablones de madera pintados, como su nombre lo indica, en una gama de colores similar al arco-iris en colores, pastel en el siguiente orden: azul-verde, azul-verde en menor saturación, violeta, rojo-naranja, naranja y amarillo, las tablas empiezan en un formato grande, casi de las dimensiones de la galería y van reduciendo paulatinamente su tamaño, a la vez que el ángulo de su inclinación aumenta desde aproximadamente 30° a 45°. Lo interesante de la obra es que permite la experimentación del rincón a diferentes escalas, desde el macro-rincón hasta el micro-rincón, también permite la apreciación de cierto desplazamiento; las tablas parecen incorporarse en un movimiento lento al principio y que al final da la sensación de acelerar por efecto de los colores. Sin duda, esta obra nos ayuda a experimentar y comprender algunos aspectos importantísimos del espacio en cuestión. Por decirlo en términos de Bachelard, nos lleva del rincón –casa, al rincón-miniatura, además de hacernos evidente el diferente dinamismo o velocidad que los objetos sugieren por su formato, posición y color.

Fotografía 27 Sol Lewitt,
Open cube, 1966, aluminio y laca
automotriz, 105 x 105 x 105cm.



Sol Lewitt, *Open cube*.

Este creador es ampliamente reconocido por sus obras realizadas a base de series de cubos definidos

por tubos cuadrangulares que apenas insinúan su volumen, mismo que manifiesta únicamente mediante los vértices que lo forman.

En *open cube*, logra expresar el volumen completo del cubo, sugiriendo mediante los mencionados tubos algunos de su planos, uno de los cuales sólo presenta un vértice; muestra virtualmente las 6 caras y 12 vértices de un cubo, mediante solamente 7 de sus cantos; quedando un cubo abierto en varias de sus caras, convirtiéndose así en un espacio abierto-cerrado y mostrando de manera insinuada un par de rincones o esquinas en lo que podría decirse que es su interior, ya que la apertura de las otras caras así lo sugiere. Sobra decir

que en esta obra enfatiza de manera magistral la característica de la dialéctica de lo abierto-cerrado que es una de las más representativas del espacio que estamos estudiando. Consigue con esta obra, realizar dos rincones transparentes determinados por los cantos que los enmarcan, dado el nivel de síntesis que posee es sin duda, una de las obras más sobresalientes de Lewit.

Anthony Caro (New Malden, 1924).

Uno de los autores que vale la pena mencionar como parte de los antecesores más destacados de la obra de esquina es Anthony Caro, este escultor dedica prácticamente una década; desde mediados de los 60's hasta mediados de los 70's, a realizar obras aprovechando el ángulo que proporciona la mesa entre su plano horizontal y los cantos que resultan perpendiculares al mismo, siendo así una obra prácticamente de esquina al considerar dos planos perpendiculares. De este autor solamente mencionaré dos obras relacionadas con el rincón, puesto que su basta producción de piezas de mesa, agotaría por mucho, el espacio destinado para este segmento de la investigación.



Fotografía 28 Anthony Caro, *Pieza de mesa LIX*,
acero pitado en gris plata, 11.5" x 17" x 19".

1969 Anthony Caro, *Pieza de mesa LIX*.

Se trata de una obra sumamente interesante que contiene sobre el plano de la mesa una rejilla romboidal unida hacia la derecha a un alambre cilíndrico de mediano grosor que contiene otro perpendicular del cual siguen unas ondulaciones que terminan enroscándose a la derecha y de esta curva cuelga un pequeño paralelogramo sólido. Del lado izquierdo de la rejilla, se encuentra una pequeña placa rectangular que sale en diagonal hacia el espectador, acercándose a este por la parte superior que parece rotarse para unirse a una pieza de tubería, que se muestra como una línea en zigzag a manera de letra Z en posición diagonal, ésta inicia sobre la altura del plano de la mesa baja un poco, para volver a subir enlazándose a la derecha del alambre que termina en ángulo recto que sirve de soporte al tubo.

Éste en forma de Z, se encuentra en un plano casi perpendicular con la superficie de la mesa, por esto se convierte prácticamente en obra de esquina también.



Fotografía 29 Anthony Caro, 1974, *pieza de mesa CLXXXII*, acero oxidado y barnizado, 14 x 14 x 74”.

1969 Anthony Caro, *Pieza de mesa CLXXXII*.

Esta obra muestra un plano de acero grande e irregular en la mayoría de sus lados excepto el que se encuentra cercano al perfil de la mesa que es recto, apoyado sobre la misma de forma ligeramente diagonal; y una serie de planos diversos más pequeños, agrupados en una composición descendente en tamaño e inclinación hacia abajo, y apoyados en el plano del canto de la mesa. Sobre el la superficie de la mesa, se encuentra una tira de metal unida de forma ondulada, similar a la curva de una carretera y por sobre el conjunto de planos se encuentra otra tira de un grosor similar soldada de canto sobre ellos en una curva cóncava que se une cerca de su centro con la primera tira.

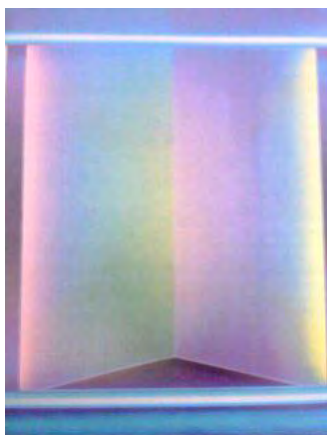
Fotografía 30 Richard Serra, *Splash*, 1969,
Plomo s/ arquitectura dimensiones variables.



Richard Serra, *Splash*.

Una de las más destacadas obras de Serra es, sin duda “pieza de esquina”, realizada en 1968 dentro de la galería de Leo Castelli en NY y diseñada especialmente para ese espacio; sobre el cual derrama plomo fundido en uno de los rincones además, crea más de éstos espacios, poniendo algunas barreras y volviendo a verter el metal, retirando después las barricadas. Erige así una serie de rincones (algunos de 45° y otros de 90°), que se quedaron firmemente empotrados, obligando a la arquitectura a

interactuar con ellos. Por la manera en que se deposita el plomo al enfriarse, se crea la sensación de un movimiento lento que corresponde mucho con las ideas que del rincón logramos obtener de Bachelard. Es una obra notable donde Serra multiplica y concentra en un pequeño espacio las peculiaridades del rincón, además de lograr congelar el movimiento de un fluido a partir de su rápido enfriamiento.



Fotografía 31 Dan Flavin, *Untitled (to donna)*, 1971, lámparas incandescentes y vigas de metal.

Dan Flavin, *Untitled (to donna)*.

Esta obra de Flavin, encamina la atención hacia el rincón, enmarcándolo en un recuadro formado por dos lámparas incandescentes colocadas en forma horizontal, y dos vigas de metal verticales, detrás de las cuales se colocaron otras dos lámparas de colores amarillo y rosa, la sensación general es de una atmósfera inundada de dulzura y ternura, parece una habitación de bebé, en cierta forma, gracias a la iluminación, logra transformar un rincón frío, anguloso y por lo tanto masculino, en uno cálido, redondo y femenino, según palabras del propio Bachelard.

Fotografía 32 Sol Lewitt, *Complex form*, N° 8, 1988, madera pintada, 305 x 691 x 83 cm.

Sol Lewitt, *Complex form N° 8*.

Esta obra de Lewitt, realizada entre 1978 y 1980, es un caso especial dentro de su trabajo; en ella se aleja de las formas cúbicas o de series de cubos, abiertas y realizadas con tubos cuadrangulares, para realizar una obra a partir de planos triangulares y paralelogramos. La obra cobra una importancia fundamental, ya que al unir los planos como los hace el artista, se forman una serie de rincones dentro de la obra misma, es una especie de rincón múltiple en el que se



pueden apreciar diversos rincones por diferentes ángulos de la misma, la sensación espacial de éstos, se ve reforzada por el color blanco, que define muy bien, por la diferencia de tonalidades, los espacios que se crean dentro de la obra. En esta obra no solo se multiplican los rincones, sino las sensaciones que los mismos provocan, teniendo un potencial superlativo de expresar las características de este espacio.



Fotografía 33 Donald Judd, *s/título*,
1989, Acero oxidado, 300 x 50 x 25 cm.

Donald Judd, Sin título.

Similar a su obra de 1967, también sin título, en la que presenta 10 formas cuadrangulares de cobre pulido, soportadas en la pared a manera de columna y con espacios alternado con los volúmenes. En esta obra nos muestra, también apoyadas en el muro, una serie de formas, pero esta vez abiertas a manera de cajas, realizadas en placas de acero oxidado; permitiendo esta vez que el material se manifieste de una manera burda. La obra muestra dentro de cada una de las cajas, 4 rincones; dos inferiores y dos superiores, teniendo una expresión similar al cofre de Bachelard, de tal forma que la obra muestra un total 24 rincones de acero que invitan a usar su espacio y recorrerlo con la mirada o el tacto, sobre todo dada su áspera textura. Logran transmitir una extraña sensación de soledad que inunda al espectador cuando se transporta con la imaginación y se pierde en sus espacios internos.

Fotografía 34 Larry Bell, 6 x 8 x 4, 1996,
Cristal entintado, 6 X 8 x 4 ft.

Larry Bell, 6 x 8 x 4.

El título viene de sus dimensiones en pies, está realizada en vidrios entintados



semitransparentes colocados en ángulo recto, si se observa en planta se puede

ver como una cruz, la característica de los cristales permite ver los planos posteriores, a la vez que reflejan el piso, creando el efecto de una multiplicidad de planos y de rincones. Si el efecto resulta interesante en la fotografía, debió ser una experiencia extraordinaria contemplar la instalación en vivo. Esta obra no sólo obtuvo los rincones en espacio real, sino que tiene como un plus, la creación de varios rincones virtuales logrando un efecto de complejidad espacial sumamente interesante.

Cildo Meireles, *Canto*, 1967, muros y piso con madera.

(Ver Foto. no.1, Capítulo I).

Estos trabajos del autor parten inicialmente de una serie de proyectos bidimensionales en que el autor pretende expresar la geometría euclidiana manejando tres planos para precisarla, para más tarde, realizarlas de manera tridimensional y logran enfatizar los característicos rincones caseros. *Canto*, enfatiza las propiedades del emplazamiento mediante el uso de líneas de colores en la base, destaca su fuerza y misterio al lograr realizar un rincón dentro del rincón, en el que algunas de sus propiedades cambian; es más pequeño al ser su angularidad más aguda, pero resulta una mejor protección para seres pequeños, al ser inaccesible para algunos depredadores. También resulta una mayor defensa contra las inclemencias del frío o algún otro elemento ambiental. Vemos aquí un claro ejemplo de lo que Rosalind Krauss denominó escultura-arquitectura, cuando la obra se funde con el rincón y se convierte en el rincón mismo.

A continuación se verá el desarrollo de la escultura cubista, algunos de sus principales representantes, así como ciertas características representativas de sus obras, también se analizará la escultura del futurismo y los pioneros del cubismo en nuestro país; todo esto con la intención de poder determinar las relaciones de mi obra personal anterior a esta investigación con el cubismo. También se explicarán los orígenes de la escultura de los torsos y algunas de las referencias importantes en mi trabajo. Para finalizar el siguiente capítulo, se analizará la manera en que se relaciona esta propuesta de la escultura de rincón con otros momentos en la historia del arte, y cuáles pueden ser sus similitudes y discrepancias.

CAPÍTULO 3

EL CUBISMO Y EL DESARROLLO DE MI OBRA PERSONAL; REFERENCIAS

*No volveré a hacer nada completo.
Haré antiguos.*

Augusto Rodin.

*Pinto las cosas como las pienso,
no como las veo.*

Pablo Picasso.

3.1.0.0. El cubismo y el desarrollo de mi obra.

El objetivo de este capítulo es el de analizar trabajo de los escultores cubistas y mi trabajo personal, para encontrar semejanzas o paralelismos que permitan relacionarlo con el cubismo; así como también, determinar qué artistas influyen en cada una de las obras analizadas.

Por otro lado, se pretende el análisis formal y sintáctico de la obra de algunos escultores cubistas, buscando encontrar relaciones con mi trabajo escultórico, para esto, me apoyo en la metodología de Juan Acha; pero también retomo elementos del Análisis Formal-evocativo empleado por Rosalind Krauss, o las lecturas de *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico*, de Paris Matía, *El poder del centro* de Rudolf Arnheim y el libro de Kenneth Clark; *El desnudo, Estudio de la forma ideal*. Por otro lado se busca también, encontrar las relaciones entre la actual propuesta y las esculturas de rincón anteriores, para indagar sobre las posibles aportaciones de la presente investigación, para lo cual, se hace necesario el análisis formal de algunas obras minimalistas estrechamente relacionadas con este espacio, comparándolas con este trabajo.

3.1.1.0. Referencias cubistas en mi obra personal.

La influencia del cubismo en mi obra escultórica es inevitable, surge de manera más involuntaria que premeditada, resultado de observar la obra de Picasso y

Braque. Siendo honesto, en el momento del inicio, no fue del todo proyectado realizar obras cubistas; acaso buscaba una forma de expresión que se apoyara en esta vanguardia. Pretendía tal vez una cierta exploración de formas minerales, buscaba averiguar la manera en que éstas se generan y expresan en la naturaleza, se desarrollan, fragmentan y erosionan, para después llevar este lenguaje a la escultura. Probablemente, mis trabajos de torsos podrían definirse como una forma de experimentación post-cubista; puesto que es realizada en un contexto diferente y ulterior al desarrollo de dicha vanguardia. Por otro lado, la obra de rincón producto de ésta investigación puede considerarse como una experimentación post-moderna, dada la combinación experimental de diversos lenguajes o expresiones plásticas para solucionar un problema específico¹.

En cualquier caso, el desarrollo de mi obra parte de las raíces mismas del cubismo, desarrolladas en primer lugar por Cézanne cuando trataba de sintetizar todo el mundo visible en formas geométricas básicas. Posteriormente, nutriéndome de la escultura moderna, utilizo de manera consciente recursos de escultores como Archipenko o del futurista Boccioni, lo cual resulta lógico, recordando la estrecha relación formal, que no temática, que existió entre el cubismo y el futurismo italiano, y si tomamos en cuenta las frecuentes visitas de Boccioni, Carrá, Severini y Marinetti al estudio de Picasso en París.

3.2.0.0. Características de la escultura cubista.



Fotografía 35 Pablo Picasso, *Guitarra*, 1912, cartón cuerda, óleo y lápiz.

Los escultores cubistas

Picasso (Málaga 1881-Mougins1973)

Pablo Ruiz Picasso nace en Málaga el 25 octubre de 1881, en 1891 se transporta a La Coruña, durante esas fechas recibe las primeras lecciones de su padre, profesor de pintura. En

¹ Véase, Hal Foster, *La posmodernidad*, ed. Kairós, Barcelona, 2002, pp.19-36.

1895 recibe clases en la escuela La Llotja de Barcelona, y al año siguiente, establece su primer estudio en esta misma ciudad. En 1900 se traslada a la ciudad de París, y a partir de 1901 desarrolla su *Época Azul*. En el año de 1904 regresa a París, en esta época intercambia ideas con Matisse, Derain, y desarrolla La *Época Rosa*. En 1906 estudia la obra de Cézanne y se deja influir por ella hasta que en 1907 pinta *Las señoritas de Aviñón* en donde desafía las reglas del arte tradicional y consolida las bases del cubismo.

A partir de 1909 y en alianza con Braque, trabaja en el cubismo analítico. En el año de 1912, realiza sus primeras *Pinturas tridimensionales* así como sus primeros, collages en los que introduce materiales diversos como papel e hilos; 1937 pinta el mural de *El Guernica*, para la Exposición Universal de París. A mediados del siglo, pinta variaciones sobre la obra de Diego Velázquez, Edouard Manet y Eugene Delacroix. En sus últimos años, lucha contra el dominio de la abstracción creando obras en cierto sentido neofigurativas².

Obviamente, las esculturas cubistas tienen una estrecha relación con las pintura de diversos momentos de esta vanguardia; también hay las que se basan en construcciones más o menos relacionadas con el collage y por último, están las que se nutrieron del cubismo creando nuevas expresiones en la escultura.

3.2.1.0. Pablo Picasso.

Picasso realiza la primera escultura cubista; *Cabeza de mujer* en 1910, realizada en bronce, resultado de las muchas cabezas analíticas facetadas pintadas en aquella época. El autor experimentó con una serie de espacios entrantes y volúmenes salientes; el rostro, realiza un giro que invita al espectador a rodearlo para captar su totalidad. En 1914 genera la obra *Vaso de absenta*, bronce al que le otorga un carácter de retrato, influenciado por máscaras africanas, al que le da una textura puntillista en la pátina.

² Karl Ruhrberg, Manfred Schneckenburg, et al., *Arte Del Siglo XX*, vol. II, Taschen, Barcelona, 2005, p.786.



Fotografía 36 Pablo Picasso,
Cabeza de mujer, 1910, Bronce.
40.5 x 24 x 26 cm.



Fotografía 37 Pablo Picasso,
Vaso de absenta, 1914
21.5 x 16.4 x 8.5 cm., bronce.

De este autor, también son de considerarse las esculturas de guitarras de 1912; construcciones en cartón, papel, madera e hilos en las que utiliza el principio del collage, estas obras están resueltas principalmente a base de planos que se entrelazan, curvan y ensamblan, produciendo volúmenes virtuales con diferentes direcciones e inclinaciones, que le da una riqueza formal, espacial y lumínica a la obra; creando con ello, múltiples espacios internos, algunos de los cuales pudiesen ser considerados como rincones.

Cabe mencionar la ligereza, frescura y riqueza que muestra la obra, al perder una gran cantidad de volumen, además de enriquecer la con nuevos ritmos, tanto entre los espacios originados entre los planos como los que se dan entre los juegos de luz y sombra; por otro lado, es notoria la gama de grises que se origina entre sus elementos.

Fotografía 38 Alexander Archipenko,
Mujer acomodándose el pelo, 1915
35 x 9 x 3.5 cm, bronce.



3.2.2.0. Alexander Archipenko.

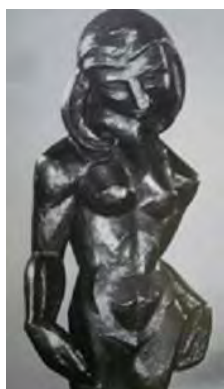
(Kiev, 1887- Nueva York, 1964).

Nace en Kiev, Rusia, en 1887. Después de radicar en Moscú, se traslada a París en 1908, donde se relaciona con Apollinaire y el grupo de los cubistas.

En 1912 empieza a trabajar en un con moderno creado por el mismo. Su primera obra dentro de éste fue: *Figura caminando*, que contiene ya muchos de los elementos que caracterizarán su trabajo; fuertes ritmos, síntesis formal, intercambio de volúmenes sólidos por espacios vacíos, alternancia de superficies cóncavas y convexas. Más tarde realiza obras con influencia del collage que tienen una cierta relación con el cubismo sintético y con las esculturas de guitarra realizadas por Picasso en el año de 1912.

Comentario: Archipenko retoma la figura humana descomponiéndola y sintetizándola en planos, eliminando así la mimesis del cuerpo, reduciéndolo a grandes superficies planas o con curvas entrantes y salientes que originan volúmenes contundentes, ganando la obra con esto en sencillez y fuerza. Otro punto sobresaliente es el desplazamiento de los volúmenes a una ligera distancia del eje que los soporta³.

Relación con mi obra: En algunos trabajos como en La Llorona IV, retomo esta intención de síntesis de superficies cóncavas y convexas, en esta obra particular, pienso que la angularidad lograda con la mencionada solución formal, le confirió una fuerza expresiva y dramatismo; muy apropiada para la mujer que, loca por la ira y los celos, está a punto de asesinar a sus hijos.



Fotografía 39 Roger de la Fresnaye,
Muchacha italiana, 1911,
61 x 30,5 x 25 cm., bronce.

3.2.3.0. Roger de La Fresnaye (Le Mans, Francia, 1885-
Greasse, 1925).

Nace en Francia en 1885. Inicia sus estudios en la Academia Julián, continúa después en la Escuela de Bellas Artes y posteriormente a la Academia Ranson de París. 1909-1910 exposiciones en el Salon des Indépendants y en el Salon d' Automne. En 1913 se desarrolla hacia el cubismo y a partir de 1920, su obra se va relacionando cada vez más

3 Véase, Karl Ruhrberg, Manfred Schneckenburguer, et al., op. cit., vol. II. p. 685, y Douglas Cooper, op cit., pp. 269-271.

al cubismo sintético, en ese año también expone en el Salon des Tuilleries, se le considera un cubista con marcados rasgos figurativos, pues continuó desarrollando el género del retrato⁴.

Comentario: Este artista, hizo evidente que en el facetado puede darse una intención más anatómica que espacial, Por otro lado, el cubismo busca también proyectar el interior del sujeto u objeto y, por esta razón, el exaltar la anatomía del cuerpo, que es su interior (a diferentes niveles), puede ser una opción válida de intención cubista, reforzando éste propósito. La obra de La Fresnaye *Muchacha Italiana* de 1911, muestra una similitud con algunas de mis obras, probablemente porque comparto con él la intención del facetado anatómico del cuerpo⁵.

Quizá este artista ha sido injustamente calificado como un escultor menor, las soluciones formales que propone, coinciden con obras del cubismo temprano de las pinturas de Picasso o Braque, por otro lado, algunos de los elementos de su obra serán retomados más tarde por Archipenko, con bastante más aceptación del público y la crítica.



Fotografía 40
Jacques Lipchitz,
Man with Guitar,
97x 26x 19.5 cm,
mármol.



Fotografía 41
Jacques
Lipchitz,
Bather, 1917,
97.2 x 26.7 x
19.5 cm, piedra.

4 Karl Ruhrberg, Manfred Schneckenburg, op. cit., vol. II, p. 755.

5 Véase, Douglas Cooper, *La época cubista*, Alianza Editorial, Madrid, 1984, pp. 262-264.

3.2.4.0. Jacques Lipchitz.

(Druskieniki, 1891- Capri, 1973).

Procedente de Lituania, llega por segunda vez a París en 1913, en donde realiza obras con influencia cubista; utiliza formas angulosas, ejecuta esculturas en las que los torsos se entrelazan con los miembros en ritmos ondulantes. Más tarde, bajo la influencia de Picasso, Boccioni, Duchamp-Villón y Juan Gris, su lenguaje empieza a integrar líneas rectas, combinándolas con curvas cóncavas y convexas, similar al estilo de Archipenko, aunque con planos más largos y extensos, utilizando motivos propios de la pintura del cubismo temprano; bañistas, guitarras, o bailarinas.

Su trabajo de inicios de los años veinte tiende mucho a la abstracción pero gradualmente se va tornando con formas cada vez más orgánicas; los ritmos se fueron diversificando y complicando hasta tener una expresión de energía contenida logrando realizar obras más genuinamente cubistas sin importar los cánones formales más estrictos.

Para el año de 1925, desarrolla obra más orgánica y libre, aparecen en su obra seres mitológicos o ídolos como *La Gran Figura*, de 1926. Su obra está impregnada también de mezclas y metamorfosis entre las formas vegetales, animales y humanas, sus obras abordan temas de lo esencialmente humano como la diferencia de los sexos, la fertilidad o los conflictos.

Comentario: desde mi punto de vista Lipchitz es, el más dotado de los escultores cubistas; las soluciones formales que aporta representan fielmente tanto los principios del cubismo analítico como del sintético, Además logra diversificar notablemente sus recursos expresivos.

Existe una cierta coincidencia de mi trabajo con los temas mitológicos y totémicos de este autor⁶, como con algunas figuras arquetípicas que influyen en mis obras con influencia de la mitología prehispánica.

6 Véase, Douglas Cooper, op. cit., pp. 277-282.

Fotografía 42 Ossip Zadkine,
La ciudad en ruinas, Monumento para
Rotterdam, 6.5 m., bronce, 1948-1953.



3.2.5.0. Ossip Zadkine
(Vitebsk, 1890- París, 1967).

Nace en Rusia y en 1905 se traslada a Inglaterra, para estudiar en Londres a partir de 1907. En 1911 estudia en la Escuela de Bellas Artes en París. Se crea una amistad entre él y Modigliani en 1913. En 1941 se traslada a vivir en N.Y., y en ese mismo año, se regresa a París. 1949, retrospectiva suya en el Museo Nacional de Arte Moderno de París. 1950 gana el Primer premio de escultura en la Bienal de Venecia, En 1953 realiza el Monumento conmemorativo de la destrucción de la Ciudad de Rotterdam. Zadkine logra sus obras más fuertes y expresivas en la madera; sus esculturas suelen enfatizar la anatomía, que parece tallada desde el exterior pero, simultáneamente, presenta algunas superficies sutiles y curvas. Sus obras femeninas en madera poseen una sensualidad y gracia otorgada por la el material que resulta difícil describir⁷.

En general, trabaja sus figuras con ángulos geométricos y una mezcla de planos cóncavos y convexos, cuya finalidad principal es enfatizar la superficie desde una perspectiva anatómica y expresiva. Zadkine combina recursos diversos; el facetado anatómico de La Fresnaye con la desarticulación y el desplazamiento modular de Archipenko. El autor maneja el recurso cubista de mezclar diversos puntos de vista así como de intercalar los planos cóncavos y convexos.

Comentario: Del notable trabajo de Zadkine *La ciudad en ruinas*, recibo influencia en algunas de mis obras, por ejemplo, en *La llorona I* y *La llorona II* en donde se pueden notar algunas características comunes: el manejo de la anatomía mediante bloques con cavidades y surcos. Al utilizar la anatomía, tiendo a desfasar los volúmenes, así como a utilizar concavidades y

7 Karl Ruhrberg, Manfred Schneckenburger, Op. cit., p.830.

convexidades en los planos, aunado a una cierta intención expresiva; pienso también que el dramatismo de otra de mis obras; *Minotauro Comiendo*, le debe mucho al cubismo expresionista de Zadkine.

De manera deliberada omito algunos escultores destacados del cubismo como Henri Laurens o Raymond Duchamp-Villon, no porque ignore su trascendencia, sino por no encontré en mi trabajo rasgos que permitan evidenciar su influencia.

3.4.0.0. Escultores Mexicanos con influencia cubista o post-cubistas.

No obstante que en el momento de realización de la obra escultórica mostrado en este capítulo, no tenía conocimiento del trabajo de ellos, es importante para la presente investigación, tomar en cuenta los primeros antecedentes de la escultura cubista en nuestro país, por lo cual, haré mención de dos de los ejemplos más representativos de los inicios de esta vanguardia en México; Germán Cueto y Luis Ortiz Monasterio.

Fotografía 43
Germán Cueto
Figura cubista,
s/f, bronce.
19 x 14 x 17 cm.



3.4.1.0. Germán Cueto.

Nace en la ciudad de México en 1883. En 1919, después de un breve período en la Academia de San Carlos, decide ser autodidacta. Viaja a Europa, donde permanece por 5 años a partir de esto, realiza obras abstractas, siendo quizás, el escultor más propositivo antes de la década de los cincuentas. En 1968, fue miembro fundador de la Academia de Artes. Muere en 1975.⁸

⁸ <<http://www.conaculta.gob.mx./academiadeartes/miem2.html>>

consultada el día 3 de septiembre de 2011.

3.4.2.0. Luis Ortiz Monasterio.

En el año de 1906, nace en la ciudad de México. Impartió cursos en el IPN, en la Escuela Nacional de Maestros y en las escuelas de arte de la SEP. Sin duda, se trata de uno de los grandes transformadores de la escultura durante la primera mitad del siglo XX en nuestro país, al renovar las prácticas e impartir la docencia durante varias generaciones. La mayoría de su producción fue fundida en bronce, utilizando conjuntos de figuras y cuerpos geometrizados entretejidos con influencia constructiva de la arquitectura. Al igual que Cueto, funda la Academia de Artes en 1968. Muere en 1990⁹.



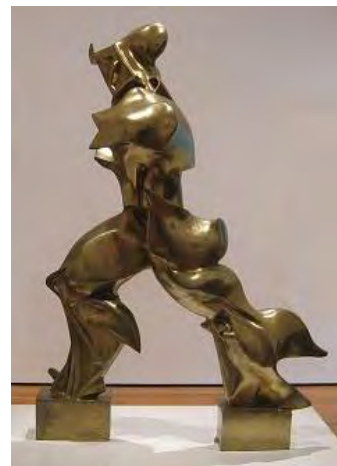
Fotografía 44 Luis Ortiz Monasterio *La Victoria*, 1949, Bronce, 47.5 x 33 x 24 cm.

3.4.3.1. Influencias no cubistas.

Fotografía 45 Umberto Boccioni, *Formas únicas de continuidad en el espacio*, 1913, 111.2 x 88.5 x 40 cm. bronce.

3.4.2. Umberto Boccioni (Regio de Calabria, 1882-Verona, 1916).

Realiza estudios de pintura en Roma entre 1898 y 1902, por esas fechas entra en contacto con Severini y Balla, se traslada a París este último año. En 1909 conoce a Marinetti, Russolo y Carrá y juntos más tarde crearán el *Manifiesto Futurista*.



9 <<http://www.conaculta.gob.mx/academiadeartes/miem2.html>>
consultada el día 3 de septiembre de 2011

Vuelve a París en 1911 en donde se mantiene en estrecho contacto con los pintores cubistas Picasso, Braque, Duffy y con el crítico Apollinaire. En 1912 expone en París, en la Muestra Internacional Futurista y elabora el *Manifiesto de la escultura futurista*. Y en el año de 1914 escribe un artículo en donde analiza los principios de su vanguardia titulado: *Pittura, scultura futurista, dinamismo plástico*¹⁰.

Su obra resulta vital, inquietante y propositiva; algunas de sus preocupaciones fueron la expresión del movimiento en el espacio; los juegos lumínicos dados por el volumen; buscaba además la vinculación del objeto con el espacio circundante. Realiza obras magistrales tales como *Desarrollo de una botella en el espacio* de 1912- 1913 y *Formas únicas de continuidad en el espacio* de 1913. Ésta última, representa al nuevo ser humano, andando con paso firme y vigoroso por el espacio, caminando hacia el futuro; sin duda una obra plena de optimismo y esperanza no obstante el clima belicista que rodea su gestación¹¹.

Mi conjunto escultórico se desarrolla en el espacio formado por la profundidad del volumen y muestra la densidad de cada aspecto y no un simple número de aspectos inmóviles en forma de *silueta*¹².

Comentario: La influencia de La obra *Formas únicas de continuidad en el espacio de Boccioni* en mi obra *La llorona II* (no incluida en el presente estudio) es evidente; utilizo la idea de extender la forma en el espacio para revelar un manto que cubre al espectro de la llorona cuando, según la leyenda, ya está convertida en espíritu.

10 Véase, Douglas Cooper, op. cit., pp. 271-274.

11 Véase, Joseph Manca, Patrick Bade, et al., *1000 esculturas de los Grandes Maestros*, Numen, México, 2007, pp. 496.

12 Paris Matía, Elena Blanch, et al., *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico*, Akal, Madrid, 2006, p. 18.

3.5.0.0. Relaciones entre la escultura cubista y mi obra personal.

Análisis de algunas obras personales



Fotografía 46 Víctor Alemán, *Minotauro Comiendo*, 1990, 75 x 40 x 50 cm., cerámica.

3.5.1.0. Minotauro comiendo.

Este trabajo fue realizado en el taller de Escultura en Cerámica de la ENAP en el año de 1989, bajo la dirección de las Profesoras Fanny Morell, Elena Somonte, y la Maestra Soledad Hernández. La obra busca reflejar el éxtasis, el delirio, del personaje en cuestión. Después de la realización de varias obras apolíneas, me interesaba realizar una obra con una intensa expresión dionisiaca, que conjugara el instinto depredador y destructor; surgió entonces la idea del Minotauro devorando a su presa. La obra conjuga dos búsquedas picassianas; por un lado, el tema del Minotauro, tan frecuente en la gráfica de este artista, y por el otro, la resolución formal por medio del facetado del cubismo.

Nivel semántico: Esta obra presenta la figura del minotauro, en el momento de dar una mordida feroz que arranca de tajo un pedazo del alimento sostenido entre sus manos. El material de su bocado resulta un tanto indeterminado, podría ser, tal vez, una pierna o un brazo humanos, parte del tejido del alimento cuelga del hocico del ser mítico.

Nivel Sintáctico: Los hombros y los codos forman un cuadrado unido por los brazos y la cabeza dibuja un triángulo ascendente ligeramente desplazado a la derecha del espectador. La obra tiene una vigorosa línea de fuerza que dirige la energía en dos direcciones; por un lado, los brazos se desplazan hacia abajo con fuerza, al centro y ligeramente a la izquierda del espectador y sobre esa misma línea, en una diagonal ascendente cargada hacia la derecha de quien observa, se extiende la cabeza del ser mitológico misma que por la

fuerza de la mordida, es desplazada hacia atrás, alejándose del espectador que observa frontalmente. A pesar de esta aparente verticalidad, sobresalen dos diagonales en su composición; desde la cara anterior, existe una diagonal desde la parte central del área inferior hasta el ángulo superior derecho en la perspectiva mencionada, muestra también, un par de diagonales hacia atrás, observadas desde las vistas laterales

Nivel Pragmático: La obra muestra el poder de un ser que ávidamente devora carne que podría ser humana, en un éxtasis casi orgiástico y en esta medida, se relaciona con el arte dionisiaco de Niche. De esta forma, destaca la manera en que su descomunal fuerza logra arrancar de una mordida salvaje; huesos, carne, tendones y músculos de su víctima.

Influencias: La obra retoma de la mitología griega la historia del ser que habita en el laberinto, y formalmente está resuelta el planos que resultan de la geometrización de los volúmenes que, enfatizando la anatomía del personaje; mismo que muestra una fisonomía que nos remite a los Hércules del renacimiento, quizá al de Pollaiuolo, con su musculatura más voluminosa en los hombros y estrecho en la cintura, que a las obras más compactas, de torso rectangular, como el Doríforo de Policleto en el arte griego. Dentro de las influencias cubistas, guarda una similitud con el trabajo de Roger de La Fresnaye por su facetado que respeta con fidelidad la anatomía. El tema se relaciona más con el arte griego y con Picasso. Pero el facetado del minotauro posee una musculatura más acentuada y una expresión más vigorosa que el trabajo de La Fresnaye, porque el tema mismo lo requiere. Esta escultura tiene tintes expresionistas que la relacionan también con Zadkine, aunque sin los desfasamientos ni las perforaciones que suele utilizar éste artista.

El movimiento en esta obra está dado por la ligera inclinación en sus líneas de fuerza, buscando representar el momento más pregnante de la acción; representa una secuencia, una suma de momentos todos posteriores a la poderosa mordida que arranca violentamente la carne. En ella los brazos todavía no bajan por completo y se quedan a la altura de la cintura, siendo éste un momento anterior al representado por la cabeza, misma que se desplaza

hacia atrás impulsada por la energía cinética resultante de la gran tensión necesaria para poder fracturar y despedazar la masa de tejidos indefinidos sostenido por los brazos. En cuanto al tiempo, está representando tres momentos en la obra: a) El primero, queda implícito porque se sabe que sin duda tuvo que haber una mordida inicial, b) El segundo, los brazos impulsados hacia abajo, pero no en su momento climático sino más bien en una transición cercano al momento cumbre, 3) y El tercero es la extensión de la cabeza hacia atrás en su momento cúspide, en la parte superior de la escultura; que es el área más pregnante de la escultura.

Fotografía 47 Víctor Alemán, *Torso masculino*, 1996-97, 45 x 43 x 30 cm., cerámica.



3.5.2.0. Torso masculino.

Esta obra fue realizada tiempo después a la anterior, entre los años 1996 y 1997, fue realizada en la Academia de San Carlos, con una precisión anatómica mayor que en la anterior, con referencia de las obras griegas y de Miguel Ángel que se encuentran allí. Concretamente en el taller de fundición de La Doctora Alfia Leyva; desde la ventana, podíamos observar la clase de dibujo al desnudo del profesor José Alberto Chuey, mientras tomábamos apuntes escultóricos desde nuestro sitio, por lo que nos autodenominamos *el taller de los voyeristas*. Posteriormente, fuimos invitados a entrar con el profesor Chuey para tomar los apuntes escultóricos durante la clase, todavía con la sensación de realizar algo un tanto prohibido o marginal, porque éramos cerca de diez escultores deambulando en torno a los modelos por diversos ángulos, mientras los demás se encontraban en clase de dibujo. La obra se realizó inicialmente en cera, para trabajarla con velocidad, con la intención de fundirla en bronce más adelante. Posteriormente, realicé la obra en cerámica en un formato mediano (45 cm. de alto). La idea de los bocetos parte de las búsquedas de Rodin para encontrar los elementos mínimos necesarios en la expresión de un tema.

Nivel semántico: Se trata de una figura masculina desnuda, que se encuentra sentada mientras se reclina hacia atrás y apoya sobre el brazo derecho que, a su vez, se sostiene en la base imaginaria que lo sustenta; el brazo se encuentra semi-doblado, creando una tensión hacia atrás. El cuerpo se apoya también sobre su cadera y sobre la parte anterior del muslo derecho que se encuentra semi-hundido, dando la impresión de que emerge por sobre alguna superficie, probablemente el nivel del agua o algún otro material que cubre el resto del cuerpo. La figura no tiene brazo ni pierna del lado izquierdo, sólo muestra una pequeña porción de la cabeza, el cuello y un pequeño fragmento de la mandíbula inferior, apenas suficiente para poder mostrar una torsión de la cabeza hacia la izquierda.

Muestra una fisonomía similar a la de el “Minotauro comiendo” y por lo tanto, una cierta semejanza con el trabajo de Pollaiuolo, en un canon que guarda mayor similitud con los Kuoros o los Kroisos de la Grecia arcaica, ubicada aproximadamente en los años 560- 550 a.C.; en cuanto al contraste de la amplitud de la espalda y la brevedad de la cintura, efecto que se encuentra acentuado por algunas cavidades que, a manera de erosión, penetran en el volumen de la figura por el costado derecho y la espalda; mismas que a su vez, forman una especie de rombo que se observa desde la cara posterior de la obra. Este efecto se logra gracias a la penetración del espacio circundante en la obra, que asemeja el deterioro que causan en las rocas los elementos climáticos.

Nivel sintáctico: Como se ha mencionado, predomina una gran diagonal que se observa en las caras de perfil que va desde la parte delantera de la cara anterior del muslo derecho, hasta la mandíbula en el perfil izquierdo de la obra o hasta el cuello en el perfil izquierdo. Desde la cara anterior se pueden ver tres diagonales de abajo hacia arriba; la primera de la parte anterior del muslo hacia el pubis, la segunda de éste hasta el cuello y la última del cuello a la punta de la mandíbula haciendo la forma de una zeta invertida.

Desde la cara posterior, se puede ver un basamento de dos formas triangulares que constituyen la cadera, sobre la cual reposa una figura romboidal, soportada

por una especie de columna formada por dos cilindros truncados que conforman el brazo y rematada en la parte central superior por otro cilindro; el cuello, el cual soporta una figura de paralelogramo triangular que es la mandíbula que gira hacia la izquierda del espectador.

Nivel pragmático: Muestra la figura de un hombre en reposo, quizás sólo contemplando algo hacia su izquierda o tal vez, con la arrogancia de un gladiador o un atleta que han manifestado su poderío físico y no tiene nada más que demostrar.

Evoca las figuras de los guerreros en el templo de Zeus o tal vez, a la figura de Adán en La Creación de Miguel Ángel aunque la tensión muscular indica un cierto nivel de alerta inexistente en este último.

En conclusión, esta obra parece tener una actitud de autosuficiencia y denota un aire de arrogancia, matizada con una actitud de aparente descanso, pero con suficiente nivel de alerta, para reaccionar de manera súbita; la tensión de sus músculos del brazo de apoyo y la tensión del abdomen, delatan que está presto a levantarse en cualquier momento, incluso de manera vigorosa, por lo tanto representa el momento en el que se encuentra, pero sugiere un movimiento próximo, el cual tiene una velocidad indefinida.

Influencias: Puede decirse que la obra muestra una influencia temática procedente de la mitología griega, representando una especie de Apolo en reposo o emergiendo de entre la faz de la tierra o de las aguas. Formalmente, hace referencia muy notoria de Rodin, por las fragmentaciones que muestra y el uso de los mínimos elementos necesarios para cumplir con su función expresiva; al eliminar el brazo y muslo izquierdos, así como parte de la materia de los músculos oblicuos del mismo perfil izquierdo, también se elimina casi la totalidad del cráneo, para conservar sólo la mandíbula inferior que sintetiza la dirección e intención expresiva de esta parte.

Del escultor De la Fresnaye muestra un facetado anatómico, revelando sin embargo, una serie de cortes rectos y otros ondulantes, así como algunas cavidades que no son frecuentes en este autor.



Fotografía 48 Víctor Alemán,
Torso de mujer, 1990, 43 x 30 x
21 cm., cerámica.

3.5.3.0. Torso de mujer.

Realizada en 1990 en los talleres de la ENAP, parte de la estética de algunas Venus de Grecia, como la del Milo o la de Cnido y, a diferencia de dos trabajos míos anteriores, donde se enfatizan los facetados planos, esta obra fue resuelta a base de planos curvos; cóncavos y convexos, buscando un mayor dinamismo y sensualidad en sus formas. Tratando de reflejar una personalidad femenina; más suave, dulce, apacible y armónica; menos directa que la masculina.

Nivel semántico: Representa el torso de una mujer; carece de piernas, sólo se muestra de las caderas hacia arriba y tampoco posee brazos ni cabeza. Presenta una torsión en espiral ascendente en el sentido de las manecillas del reloj, rematada en el cuello que se encuentra seccionado por un corte irregular. Una observación interesante es que los cortes que, simultáneamente le dan forma y textura; presentan una combinación de planos cóncavo-convexos, similar a los que resultan de talla o fragmentación de materiales vítreos como la obsidiana; estos cortes, ayudan a reforzar las formas curvas y la sensualidad de la anatomía femenina.

Nivel sintáctico: Su estructura compositiva es una espiral ascendente, lo que le otorga gran dinamismo y energía, también nos remite a algo que está en crecimiento, el pecho se muestra erguido y con una ligera inclinación hacia arriba, aumentando su sensualidad y denotando juventud o tal vez, una cierta invitación a ser observada.

Nivel pragmático: La carencia de brazos nos remite probablemente a la Venus del Milo, aunque su energía es mayor gracias a la de la misma verticalidad y a su línea de fuerza en espiral que muestra un estado de alerta con respecto al exterior, es tal vez, una postura con cierta dosis de adrenalina, presta a atacar

o huir. La postura del pecho refuerza esta idea, podría interpretarse con una hiper-oxigenación propia de quien está presto a realizar un gran esfuerzo.

Fotografía 49 Víctor Alemán, *Mujer erotizada con zonas Inorgánicas*, 1997, 45 x 20 x 28 cm., cerámica.

3.5.4.0. Mujer erotizada con zonas inorgánicas.

Surge en le ENAP en 1991 originalmente, aunque esta en particular es una reinterpretación de aquella, y fue realizada en San Carlos En 1997 en el taller de



la profesora Alfia Leyva. Conjuga algunas de las características de *Torso de mujer* y de *Minotauro comiendo*, Es a la vez, suave y vigorosa, manifiesta grandes curvas pero también grandes horadaciones, que hacen referencia a su fuerza destructiva o a los golpes recibidos del exterior, de la vida por un mundo hostil; quizás es una mujer dominada por los mandatos masculinos que la minimizan y agreden, imponiéndole sus condiciones.

Nivel semántico: Se trata de un torso femenino apoyado en una única pierna y con una torsión muy marcada hacia la izquierda del personaje, las curvas de la cadera y del abdomen son muy pronunciadas aunque las de ésta última están resueltas en planos convexos y el abdomen está en grandes planos casi rectos que semejan de alguna forma, la unión de varias placas rocosas fragmentadas. La caja torácica está solucionada de una manera más acorde con el arte figurativo convencional a excepción de las costillas, que se insinúan por medio de perforaciones con formas redondeadas. La columna vertebral se encuentra sumamente arqueada hacia atrás y está rematada con un breve segmento de la mandíbula que ayuda a prolongar la línea de la columna.

Nivel sintáctico.

Su estructura compositiva está basada en dos grandes líneas; una vertical que es la pierna que la soporta y que por su volumen se encuentra delimitada por curvas convexas y, una gran curva que se extiende a lo largo de toda la

columna vertebral hasta terminar en el cuello y la mandíbula inferior. Esta curva sólo se interrumpe en el frente por la zona del abdomen que, como ya se mencionó está integrado por placas planas de formas irregulares. La ausencia de los brazos permite apreciar las curvas del torso, mismas que enfatizan al no encontrarse dichas extremidades.

Nivel pragmático: Trata de expresar la sensualidad de la mujer en general, acentuando con la postura sus curvas, mismas que a su vez, logran evidenciar su capacidad reproductiva o generadora de vida. El remate del cuello y la mandíbula que continúan la curva de la espina dorsal, pretenden hacer referencia al orgullo que sienten las mujeres sobre su capacidad de procrear.

Las líneas curvas, por su suavidad, enfatizan los atributos "femeninos" de su ser, representando ternura, dulzura, calor, contención, espontaneidad, intuición, delicadeza, etc. Las placas de formas rocosas que se encuentran en su abdomen representan la parte masculina o los atributos "masculinos" que también posee esta mujer, en cierta forma representa al las mujeres del siglo XX y XXI, capaces de sobrevivir en las situaciones más inhóspitas y convertirse en elemento de cambio de la sociedad con su incursión en todas las áreas del saber y todas las áreas productivas; puestos de dirección o de la política. Las partes erosionadas en este caso, pueden ser las fuerzas que se oponen o estropean estos cambios, es decir, las áreas conservadoras y misóginas de la sociedad, que obstaculizan y hacen más pesada su labor.



Fotografía 50 Víctor Alemán,
Mulata Impasible, 1990, 44 x 18 x 18 cm.,
Cerámica y engobes.

3.5.5.0. Mulata impasible.

Nivel semántico.

Muestra un torso femenino soportado en unas caderas amplias y redondas, que contrastan con una caja torácica esbelta, que carece de brazos, pero

conserva el cuello y parte inferior de la mandíbula. Posee una textura en todo el cuerpo con formas que nos remiten a formaciones rocosas o a escamas, tal vez al caparazón de una tortuga, también recuerdan algunas obras del cubismo temprano. La textura de escamas nos sugiere que podría tratarse de una sirena, aunque no hay suficientes elementos para afirmarlo, pues no tiene piernas, además de que según las leyendas, las sirenas suelen presentar las escamas en la parte baja del cuerpo, no en el torso cuello y cabeza.

Existe una perforación de tamaño considerable que atraviesa de un lado al otro en la región del abdomen. Sus pechos se presentan totalmente redondos haciendo una semiesfera a excepción de los pezones, éstos, junto con la mandíbula y el muslo derecho, son las únicas áreas del cuerpo sin la textura rocosa del resto. La postura del torso es recta y sólo la cabeza se encuentra rotada hacia la derecha de quien la observa en una actitud un tanto altiva, el rostro no es naturalista y, aunque se encuentra fragmentado, puede distinguirse en lo que de él existe, una síntesis a manera de máscara.

Nivel Sintáctico: El cuerpo se encuentra en una actitud bastante rígida, tal vez a la defensiva, la actitud de la cabeza también parece alejarse por algún motivo del espectador considerando que observa el torso por el frente. La altura de los pechos no es la misma, el de la derecha del espectador (izquierdo de la obra) se encuentra a una altura superior evidenciando que el brazo izquierdo de la figura se extiende hacia arriba aunque no resulte visible.

Nivel pragmático: La actitud corporal carece de movimiento; sólo parece manifestarse en la rotación del cuello y en el brazo izquierdo que se eleva quizás para posar el antebrazo sobre la cabeza o nuca a manera de una Venus, o para proteger el rostro, quizás para evitar el contacto visual con alguien no muy grato, tal vez algún admirador ante el cual se muestra impasible. La textura rocosa también sugiere una especie de coraza protectora, que quizá surgió demasiado tarde o no fue lo suficientemente fuerte para evitar el daño en su zona abdominal; área donde se detectan algunas de las emociones más intensas, las primitivas y viscerales.

Influencias: Esta obra recupera del arte griego la fragmentación que muchas de sus obras sufrieron a lo largo del tiempo. Toma de Rodin esa misma característica procurando tener el menor número de elementos indispensables para expresarse. Puede afirmarse que recupera el facetado anatómico de La Fresnaye, aunque respeta más la textura y el volumen general de la obra de lo que se empeña en evidenciar la anatomía.

Del trabajo de Archipenko retoma muy poco, las grandes superficies cóncavo-convexas en la mandíbula, el muslo derecho y la superficie lisa del pecho. Retoma de la pintura picassiana el rostro a manera de máscara africana, aunque es difícil distinguirlo a primera vista por la fragmentación del mismo, así mismo, los pechos están resueltos a manera de semiesferas a la manera de Archipenko o de algunas pinturas del mismo Picasso o de Cézanne.

Cabe mencionar la influencia de Henry Moore, notoria al tener un espacio que atraviesa de un lado a otro el volumen de la obra para hacerla de alguna manera transparente, ligera, casi inmaterial a pesar de sus volúmenes contundentes y su textura pétrea.

Fotografía 51 Víctor Alemán, *La llorona III*, 1992, 40 x 23 x 55 cm., cerámica y engobes.



3.5.6.0. La llorona III.

Nivel semántico.

Es la representación de una mujer que se encuentra arrodillada en una posición activa, como avanzando, dando un gran paso; con la pierna derecha por adelante y la izquierda hacia atrás de la vertical del torso, la mano derecha empuña a lo alto en una diagonal, un objeto inexistente y la izquierda se encuentra dirigida hacia abajo en una ligera diagonal hacia adelante, posee también una tensión extraordinaria que se remata en un puño apretado. El rostro tiene una mirada perdida y totalmente fuera de sí, el cabello vuela hacia atrás de una manera dramática.

Nivel sintáctico: Las diagonales dominantes surgen del brazo derecho y la pierna izquierda y prácticamente se continúan en una sola línea, que es atravesada por las diagonales de la cabeza y el brazo izquierdo; todo esto hace que la obra tenga un gran dinamismo y fuerza expresiva, amén de que el rostro se encuentra resuelto a manera de máscara con intención un tanto expresionista.

Nivel pragmático: Esta obra posee una gran fuerza, debido en gran medida, a que todas las líneas de su estructura son diagonales y el rostro muestra también un marcado dramatismo. Pretende evocar la leyenda de La Llorona, en el preciso instante en que levanta el brazo, antes de bajarlo con furia para apuñalar a sus hijos; ciega de ira y de celos al comprobar que el hombre que ama, y al cual le ha dado varios retoños; ha celebrando su boda con otra mujer. La Llorona, loca por la traición, corre al lugar donde están sus hijos, buscando matarlos con un cuchillo para borrar toda huella del fruto de su amor. Es, sin duda, uno de los momentos climáticos de la leyenda.

Influencias: El tratamiento del cuerpo; con grandes planos lisos, cóncavos y convexos está notablemente influenciado por el trabajo del ruso Archipenko, sin embargo, el movimiento extremo y la postura arrodillada no corresponden con ese autor; como tampoco, obviamente, el dramatismo del tema ni su relación con los mitos y leyendas de la cultura popular de nuestro país.

3.6.0.0. El torso y mi obra.

El torso siempre me atrajo como género y tema, ya que, además de utilizarse como símbolo de lo humano, de su esfuerzo, se presta siempre a la experimentación de la forma y de los volúmenes, creando ritmos nuevos con éstos; así como con la luz. A partir de la eliminación de diversos elementos, miembros u segmentos del volumen primario (caja torácica por ejemplo). El género del torso brinda aún hoy en día, grandes posibilidades de experimentación, tanto con las formas, como con los volúmenes o la luz, permite además, penetrar en las estructuras internas del mismo torso de

manera similar a una disección. Así como perforar a través del mismo o permitir que los volúmenes se extiendan por el espacio circundante. Por todos estos motivos, pienso que es un motivo excelente para la investigación escultórica.

3.6.1.0. El torso en la época clásica.

Existen restos de obras escultóricas fragmentadas desde períodos muy remotos de la humanidad, y algunas de estas obras tuvieron formas humanas o antropomorfas, pero en particular, para el presente trabajo, partiré de las obras realizadas en la Grecia clásica, dado el desarrollo técnico y el conocimiento anatómico que se evidencia en este período y/o de las reproducciones romanas de ellas que se realizaron posteriormente.

La estética del torso, es resultado del proceso de fragmentación, parte de los descubrimientos de las obras de la época clásica aproximadamente del siglo V a.C. que, al ser mutiladas por elementos ambientales o por la intervención del hombre. Son descubiertos y rescatados tiempo después, como elementos aislados incompletos; brazos, cabezas, manos, piernas, torsos, pies, etc. Obras como *Afrodita de Melos*, mejor conocida como la *Venus del Milo*, la *Nike* llamada también *Victoria alada de Samotracia*, el *Apolo de Belvedere*, *Melager*, *Las Neridas* (909), *Las iba Ménades*, *Paionios de Menade*, *Afrodita agachada*, La copia romana de *el Discóbolo* o *el torso de Diadomeno*, ambas de Policleto, *El Torso de una variación de Apolo*, anónimo del año 400 a.C. de por nombrar solo algunas.

También, en el siglo cuatro antes de Cristo, surgieron obras que más tarde se transformarían en fragmentos interesantísimos, como el *rostro de Demetrio*; copia romana del joven con el mismo nombre realizada por Praxiteles o la escultura de *Eros* con su espejo. Del mismo autor elaborado originalmente hacia el año 360 a.C.

También son notables *Rostro y torso del joven Dionisio*, la copia romana del *el torso de Dionisio*, de igual manera, original de Praxiteles, elaborada originalmente en el 340 a.C. o el otro *torso de Dionisio*, copia romana del

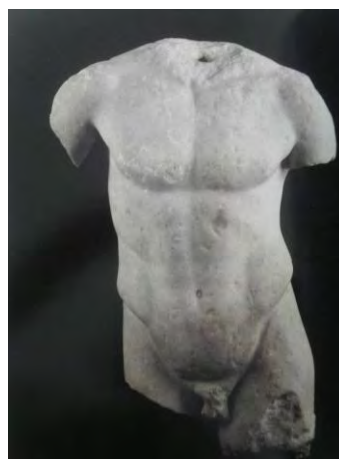
Apolo elaborado en el año 365 a.C. por el mismo autor o los *torso de Sátiros* y Atlas del siglo primero a.C. Así como los *torsos de sátiro y ninfa* del Museo de Santa Bárbara Museum of Art en California. O el torso de Fauno o de Sátiro, copia romana del original de una obra de la Grecia Helenística.

Los torsos de *La Afrodita púdica*, nuevamente copia romana de un original griego. Del siglo V a.C. o el *torso de Afrodita* proveniente de la época Helenística colocado en el North Carolina Museum of Art. O el maravilloso *torso de Afrodita* del Nacional Gallery of Art, en Washington, D.C.; copia de la Venus de Medici¹³.

La fragmentación: Por su parte, escultores talentosos de otras generaciones rescatan el concepto de la fragmentación de la figura humano y asimilan su fuerza expresiva; tales son los caso de Miguel Ángel Buonarroti y Augusto Rodin que, como veremos más adelante, logran sacar partido de la desintegración y saben eliminar de la obra elementos innecesarios, reduciéndola a la mínima expresión.



Fotografía 52 *Torsos del Partenón*, mármol. Leto, Dione y Afrodita, British Museum.



Fotografía 53 Policleto, *Efebo de Dresde*, 410-400 a.C. Mármol.

¹³ Véase, Cornelius Vermeule C., , *Greek and Roman Sculpture in America: Masterpieces in public collections in the United States and Canada*, The J. Paul Getty & Museum of Malibu, Malibú, EE UU, 1981,

Fotografía 54 Miguel Ángel, *L'e esclave au réveil*, Florencia, (Italia, Galería de la Academia), mármol.



3.6.2.0. Miguel Ángel Buonarroti.

Sin duda, una de las influencias más determinantes en mi trabajo personal en cuanto al manejo del cuerpo humano; concretamente al trabajo realizado en el género del torso, la constituyen algunas obras del gran artista Miguel Ángel Buonarroti.

Es conocida la afición que Miguel Ángel tuvo por la escultura clásica, sin embargo, existen dos obras que le influyen de manera determinante, Por Un Lado, *El grupo de Laocoonte*, realizado en el 150 a.C., trabajo de la Grecia helenística reproducida en mármol durante el imperio Romano del original en bronce realizado por Agresander, Polidoro y Atenodoro de Rodas. Obra de impecable trabajo anatómico y dinámicas líneas compositivas, además de esforzados escorzos que expresan una gran tensión en los cuerpos ligeramente contorsionados.



Fotografía 55 *Grupo Laocoonte*, Grecia Elenística, copia romana, mármol.

La otra obra de mayor influencia en el trabajo del artista, es el *torso de Bélvedere* realizado en el 50 a.C., aproximadamente, obra fragmentada que carece de brazos y cabeza y en la que las piernas se encuentran cercenadas hasta la rodilla, características que permiten destacar la fuerza contenida en la torsión del tronco ligeramente flexionado hacia las piernas, pero a la vez, rotado hacia la izquierda del espectador y hacia arriba.

Fotografía 56 *Torso de Bélvedere*, mármol.
Copia de Apollinos, sig I d.C.



Ambas obras influyen de manera determinante las pinturas que plasmara Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, así como en algunas de sus esculturas. También direcciona su serie de obras sobre los esclavos; que parecen emerger del bloque de mármol y se muestran sólo parcialmente, haciendo una especie de efecto de segmentación de las formas en las que sólo se alcanzan a observar partes de los miembros empotrados entre la masa de mármol, como en el *Esclavo au réveil* (fotografía 54).

El basto proceso creativo de Miguel Ángel no siempre utiliza la fragmentación de la figura, pero si muestra con alguna frecuencia la fusión de las masas de bloque con la figura emergente. Por otro lado, muchos de sus bocetos a pluma aparecen sin la cabeza o con algún miembro faltante, probablemente estos dibujos inspirarían también, varios siglos después, a Rodin.



Fotografía 57 Augusto Rodin,
Meditación, 1886-1887,
146 x 59 x 45 cm., bronce.

3.6.3.0. Augusto Rodin (1840- 1917).

Uno de los más grandes maestros de la escultura de todos los tiempos, explorador de las posibilidades expresivas de la escultura, influido por el Romanticismo, conservando toda la técnica de la estatuaria del Neoclásico o, a veces, la crudeza del Realismo y que también logró ciertos toques tanto impresionistas como expresionistas en su obra, es uno de los más poderosos transformadores de la escultura al explotar las posibilidades de la fragmentación en sus obras; logrando darles una nueva fisonomía reinterpretándolas y quizás, uno de los pioneros del *ensamblaje*; pues realizaba la unión de fragmentos de obras diversas para

integrarlos en una nueva. Tal era su maestría en la anatomía esculpiendo el cuerpo humano que, al exponer su obra *La edad de bronce* en 1877, fue acusado de haber sacado el molde directamente del modelo, para después realizar un vaciado; como respuesta a la crítica lacerante, Rodin responde con un extraordinario modelado de 2 metros de altura al que llamará *San Juan Bautista*.

La más grande veta de su creación fue *La Puerta Del Infierno*, destinada originalmente para el Museo de las Artes Decorativas, encargo que no llegó a feliz término hasta mucho después. Sin embargo, el escultor siguió desarrollando la obra hasta 1917 y de ella se desprenderían obras tan importantes como *El Pensador*, *El Hijo Pródigo*, *Las Tres Sombras*, *Adriana*, e incluso *El Beso*; Inicialmente titulada *Paolo y Francesca* y destinada a ocupar uno de los batientes de la Puerta del Infierno, de la cual fue extraída sin retorno para dar paso a la magnífica obra individual en la que se convertiría.

Rodin emprende un proceso creativo prodigioso al mutilar sus propias obras, para resignificarlas, además de acentuar la calidad de lo *non finito* aprendida de Miguel Ángel. Observemos ahora con mayor atención el desarrollo de otra obra de este extraordinario creador del siglo XIX, veremos como de una figura completa en movimiento, poco a poco va siendo despojada de elementos superfluos, hasta llegar a ser sólo la esencia de ese movimiento; al perder cabeza y miembros superiores¹⁴. Al ser su nueva obra poco aceptada (para decir lo menos) por la crítica, Rodin se rebela y reafirma su postura “No volveré a hacer nada completo, Haré antiguos...”¹⁵.

Con estas palabras resulta obvia la influencia consciente que Rodin tenía de la escultura clásica, y la fuerza expresiva que adquirió ésta a partir de las mutilaciones que estas sufrieron. Sin embargo, es influido también por Miguel Ángel; retoma cierta tendencia a eliminar algunas partes para aumentar el

13 “Un campesino italiano, basto y vigoroso, sirvió de modelo a esta nueva escultura en alto relieve (sic) en la que el movimiento y el vigor están todavía más acentuados que en la del efebo de la *Edad de bronce*. Una vez más, el título convencional, sin verdadero contenido religioso, no debe subestimarse, denominaciones como la de *El Hombre que camina* convienen mejor a este estudio del cuerpo humano, el sujeto predilecto de Rodin”. M. Tirel, Rodin intime, ou l’ envers d’ une glorie, 1923, p.106., Citado por Dominique Jarrassé, *Rodin*, Ed. Lisma, Barcelona, 2001, p. 46.

14 Augusto Rodin, citado por Marcelle Tirel, (Dominique Jarrassé, op. Cit., p. 46).

efecto expresivo de otras. Pero sigamos observando de cerca el modo en que la creatividad de Rodin podía transformar una obra terminada, en otra completamente distinta enfatizando un aspecto en concreto.

...y al pasar cerca de uno de los vaciados del *San Juan Bautista* que conservaba en su estudio, lo decapitó. Así habría nacido *El Hombre que camina*. Más allá de la anécdota, esto revela en el artista una conciencia de la inutilidad del acabado, de la autosuficiencia del fragmento. Será éste uno de los fundamentos de la estética de Rodin¹⁶.



Fotografía 58 Auguste Rodin, *El caminante*, 1900-1907, bronce, 213.5 x 71.7 x 156.5 cm.

Se mencionó ya que del *San Juan Bautista* surge la obra *El hombre que camina*, sin embargo, falta mencionar que también es el origen de una de sus obras sobre Balzac; el *Estudio del Desnudo C*, transformando las piernas, añadiendo brazos cruzados, un gran vientre y el rostro del novelista. Esta manera de fragmentar su obras la siguió utilizando en otras de sus esculturas importantes como *La gran Sombra* y *La meditación*; por cierto que uniendo éstas, cada una ligeramente quebrantada, logró una composición hermosísima que lamentablemente no se llevó a cabo en bronce, pero se conserva un registro fotográfico de los yesos en su taller.



Fotografía 59 Auguste Rodin, *s/t*, yeso, medidas sin definir.

Es una verdadera lástima que esta composición de obras nunca se realizara de manera formal; como se puede

15 Loc. cit.

apreciar, posee las cualidades para ser una de las obras cumbre del artista y, seguramente hubiese sido tan espléndida en bronce como en mármol.

También son sumamente importantes sus torsos; razón por la que es incluido en esta investigación. Rodin realiza estudios de torsos maravillosos, como el *Torso del hombre que camina* o la *Plegaria*, que veremos a continuación.



Fotografía 60 Augusto Rodin, *Torso del hombre que camina*, 1860, Bronce con pátina café y verde, 85 x 57 x 42 cm.

Una de las obras de Rodin que más se relaciona con mi trabajo plástico lo constituye sin duda, *Torso del hombre que camina*; de esta excelente escultura he retomado varios elementos que paulatinamente, se han ido integrando de manera natural en mi trabajo; por ejemplo, el corte a medio muslo, o apenas por debajo de la zona del pubis; la eliminación de los miembros superiores que permite una mejor apreciación de los músculos de los costados del cuerpo; el corte irregular de los mismos que sugiere la fragmentación casual del material; la eliminación de la cabeza, que permite despersonalizar al personaje y ubicarlo en la esfera de lo intemporal, de lo eternamente humano, y finalmente, la penetración del espacio en el bloque, alterando la forma e interactuando con el volumen.

Fotografía 61 Augusto Rodin, *La plegaria*, 1909, bronce con pátina café, 90 x 43 x 45 cm.

Otra obra de Rodin que me ha influenciado de manera determinante es *La plegaria*; espléndido torso femenino del que se han retirado de igual forma la cabeza y extremidades, mantiene una ligera flexión sobre sus rodillas que acentúa la



sensualidad de sus líneas. Algunas de sus características pueden observarse en obras mías como; *Torso de mujer*, *Mulata impasible* o *Invasión por el recuerdo* (fotografías: 48, 50 y 74 respectivamente, ésta última obra, es resultado de la presente investigación), sin embargo, en mi caso, acostumbro realizar el corte a la mitad o el tercio superior del muslo, así como mostrar la obra con una ligera torsión para provocar un movimiento en espiral.

Comentario: Las referencias de Miguel Ángel y Rodin son determinantes en mi trabajo. Aunque en una primera etapa de formación sólo conocía sus obras por medio de fotografías; posteriormente pude observar obras tridimensionales en exposiciones en el país. Y, en el verano de 1992, tuve oportunidad de realizar un viaje a Europa en el que visité ciudades como Madrid, Barcelona, Roma, Florencia y París; en ellas, tuve la oportunidad de contemplar detenidamente algunas obras de Miguel Ángel como *El David* y *La Piedad*, siendo sin duda, dos de las experiencias estéticas más trascendentales y nutritivas en mi vida profesional. Tuve también la fortuna de visitar el Museo Rodin de París, en el cual pude analizar algunas obras, torsos y bocetos del artista. En Roma pude contemplar algunas obras clásicas. Más tarde, en el año de 1995, pude observar espléndidas obras de Rodin en México en la muestra que sobre él, fue realizada en el Palacio de Bellas Artes. Fue en mi estancia en La Academia de San Carlos durante la maestría, donde terminó de reafirmarse mi gusto por la figura humana, mediante las réplicas de la obra de Miguel Ángel y los torsos de las culturas clásicas. Por último, más recientemente en este 2011 el museo de Antropología e Historia, disfruté de la exposición “Cuerpo y belleza en la antigua Grecia”, donde se mostraron espléndidas obras.

En cuanto a la influencia de Miguel Ángel en mi labor, pienso que la obra que más preponderancia tiene sobre mi obra en general, y la presente investigación es el *L'e esclave au réveil* (ver Fotografía 54), me parece que esta escultura cobra gran importancia en mi trabajo; quizá el movimiento que presentan algunos de mis torsos, le deben mucho a esta obra; muestra una figura emergiendo de la roca, o apresada por ella, de cualquier manera, se encuentra segmentada por sus extremos en planos perpendiculares que evocan los planos de un rincón; es tal vez, la primera escultura de rincón como tal,

verdaderamente integrada al espacio. Miguel Ángel, al buscar la sensación de cautiverio, hizo que la obra haga patente el rincón en que está colocada, sugiriendo de los muros inexistentes, tal vez para dejar ver la fuerza expresiva de la obra o quizá con la intención de ser colocada posteriormente en alguno de estos espacios dentro de la arquitectura.

Pienso que ambos escultores determinaron mi gusto por la figura humana, e influyen de dos maneras distintas; una inconsciente, y otra más razonada, basada en las proporciones de los cuerpos que trabajo, así como en el movimiento, los ritmos que les imprimo y la expresión que procuro plasmar en ellos. De Miguel Ángel retomo principalmente las posturas contorsionadas. Por otro lado, de Rodin procuro integrar principalmente la idea de la fragmentación entendida como una manera de concentrar la fuerza expresiva de una obra.

3.7.0.0. Relaciones entre esta propuesta, otras propuestas similares y la escultura para rincón anterior.

3.7.1.0. Semejanzas y diferencias con el nicho

El nicho es un espacio que desde sus inicios cumple con funciones principalmente estéticas, pero también religiosas y funerarias; suele llevar imágenes de esculturas de Santos, Ángeles o Vírgenes, cuando esto sucede suele ser un espacio para culto y veneración.

Cuando se trata de una obra con fines funerarios, su función suele ser más bien la de conmemorar al fallecido y asegurarle bienestar en su nueva morada. Ambos tipos de nichos suelen estar bajo el techo, incluso, dentro de la misma construcción; una iglesia puede contener las cenizas de varias personas dentro de los nichos que se albergan en algunos de sus muros (ver fotografías 7, 8, 9 y 10, capítulo II), a la vez que poseer estos espacios albergando a los santos.

Por otro lado, con frecuencia, dentro de la arquitectura moderna, el nicho se presenta vacío, sin ninguna escultura ni pintura en su interior, en ese caso se trata de un espacio que es un remanso para la vista, que posee un toque de

humano, sensible; manifiesta una intención clara de comunicación, invita a la reflexión o por lo menos, la insinúa.

La obra de rincón que buscamos no pretende afianzar sus raíces en cuestiones religiosas, espirituales, no pretende ser la representación de hechos o realidades imperceptibles o metafísicas (al menos no en el sentido religioso del término), ni en ningún sistema de creencias similar. Parte del hecho del espacio físico del rincón y del concepto que surge del mismo, por lo que su carácter es abiertamente físico, a la vez que lógico y conceptual; sólo quiere mostrarse en su espacio, reclamarlo porque le pertenece y a él pertenece también, porque sólo puede habitar en él; ese es su espacio y con eso le basta, de hecho, fuera de él, pierde la razón de su existencia.



Fotografía 62 Raymond Duchamp-Villon *Caballo*, 1914, bronce, 43.7 x 38.9 x 29.7 cm.



Fotografía 63 Alexander Archipenko, *El rey Salomón*, 1963 bronce, 67.2 x 28.4 x 28cm.

3.7.2.0. Relaciones entre la obra de rincón y la escultura cubista.

Desde un punto de vista formal, la escultura cubista, suele caracterizarse por el desmembramiento de un objeto o modelo en sus partes así como una nueva reagrupación que permite apreciarlo desde sus diversas perspectivas. Esto suele realizarse con la geometrización y el consecuente facetado de su forma, resuelta mediante planos geométricos, que permiten reconocer sus figuras y, muchas veces proyectando los volúmenes hacia afuera, de manera convexa.

Aunque algunos artistas como Archipenko, utilizaron la concavidad dentro de su lenguaje; mientras otros, lograron hacer que el espacio penetrara en el volumen y la forma de los cuerpos, aunque esta no era una práctica muy común en esta vanguardia.

Dentro de la presente investigación, la escultura de rincón retoma la expresión a partir de planos facetados del cubismo, en este caso los utiliza como una manera de continuidad con mi trabajo escultórico personal de tintes cubistas, sin embargo, no se pretende como en el cubismo, la integración de diversas perspectivas del modelo en una sola.

Es más, la obra de rincón, no es creada para ser observada por los 360° que rodean a la obra tridimensional, para la escultura que buscamos, es suficiente su contemplación dentro de los modestos 90° del rincón, reduciendo su ángulo perceptivo a una cuarta parte de la escultura convencional. Pero no por esto se reduce su expresión, más bien se vuelve un tanto compacta y misteriosa, incita la curiosidad del espectador, simultáneamente, su expresividad se concentra en un espacio menor, y con sus ángulos perceptuales reducidos, busca transmitir la totalidad de su contenido. En cierto sentido, es similar al trabajo de Rodin; que lograba expresarse sin algunos elementos de la figura, favoreciendo que el espectador asimilara la esencia de su trabajo.

Por otra parte, el tiempo es un factor en el que la escultura de rincón no profundiza mucho, aunque reconoce su existencia, no le atribuye tanta importancia, quizás menos que los artistas del cubismo. El tiempo y el movimiento que lo evidencia, transcurren tan lentamente dentro de este espacio que resultan despreciables.

3.7.3.0. Semejanzas y diferencias con el futurismo.

Con el futurismo surge la pasión por las máquinas, y con ellas, nuevos elementos hasta entonces no contemplados por la escultura, como la búsqueda por representar el movimiento, la velocidad, manifestadas como la extensión de los volúmenes en el espacio (Ver fotografía 43 en este capítulo y fotografía 19

en el capítulo II). El futurismo retoma del cubismo una cierta necesidad de observar ángulos internos de los objetos o cuerpos, así como la de observar y analizar las estructuras internas que lo conforman. El futurismo va un poco más allá y le añade movimiento al objeto; además de que penetra en el espacio circundante, extendiéndose como consecuencia del movimiento y la velocidad. Todo esto al mismo tiempo en que el espacio adyacente penetra también al objeto, lo cual se manifiesta en la serie de cavidades mostradas por los modelos, que simultáneamente, permiten observar su interior en diferentes estratos o niveles. Todo lo anterior juega un papel fundamental dentro de la investigación de escultores como Umberto Boccioni, el cual logra plasmarlo de manera sorprendente en sus ya mencionadas y célebres obras *Formas únicas de continuidad en el espacio*, y *Desarrollo de una botella en el espacio*.

De manera similar al futurismo, la escultura de rincón, busca escudriñar en el interior del objeto, sus propios espacios y rincones internos, convirtiéndose así en una especie de meta-lenguaje sólo que, a diferencia de éste (el futurismo), ahora lo hace a partir de la inmovilidad o de un movimiento lento, apenas perceptible, como se suceden los acontecimientos en este espacio. Otra diferencia importante es que, la escultura de rincón, a diferencia de la escultura futurista, no busca desbordarse e intervenir en su espacio circundante, es más prudente, más respetuosa, más discreta, como corresponde a este sitio.

3.7.4.0. El constructivismo y la escultura de rincón.

Posteriormente el constructivismo, que en un principio partió de bases cubistas, y de cierta influencia futurista, logra despegarse de éstas al pasar de la figuración, al collage (incluso a una especie de collage tridimensional como era el caso de las esculturas de rincón de Tatlin), y posteriormente, a la abstracción. Malevich, habla de ello con claridad cuando en 1916 afirmaba sobre los futuristas “Dieron un inmenso paso adelante: abandonaron la carne (el desnudo) y glorificaron la máquina”¹⁷. Para los constructivistas, el futurismo sólo sustituyó una forma por otra, ellos pretendían ir más lejos; el mismo

16 John Malcom Nash, *El cubismo, el futurismo y el constructivismo*, Labor, Barcelona, 1975, p. 53.

Malevich afirmaba “nuestro mundo del arte se ha vuelto nuevo, no –objetivo, puro”¹⁸ y afirmó también “Las formas del suprematismo, el nuevo realismo pictórico, ya son pruebas de la construcción de formas sacadas de la nada y descubiertas por la razón intuitiva”¹⁹. De esta forma, los artistas rusos llegaron a una de las formas más radicales del arte abstracto: el suprematismo.

Para Tatlin, los materiales debían ser los mismos que los utilizados en la industria, con los que el obrero estuviera identificado y con los que se sintiese cómodo además, era importante, la relación del espacio con el objeto; pero también y sobre todo con el espectador. (Ver Fotografía 20, Capítulo II). Años más tarde, el caso de los posteriores artistas de esta vanguardia, como Pevsner y Nahúm Gabo realizan esculturas planiformes que permiten apreciar más detenidamente y de manera simultánea, diversos aspectos del interior de una forma, incluso se podía observar a través de ella; puesto que en ocasiones, algunos de sus planos eran transparentes, característica que más tarde recuperarán escultores minimalistas como Larry Bell.

3.7.5.0. El minimalismo y escultura de rincón.

Varias décadas después, en 1960, en el minimalismo las obras se gestan mediante una serie de principios mas o menos establecidos, aunque no fueron reglas propiamente escritas como en algunas otras vanguardias; la reducción de formas a su mínima expresión, el empleo de materiales industriales, la no intervención de la mano del artista en la elaboración de la obra para tratar de erradicar todo rasgo de subjetividad; además de permitir que especialistas de la industria elaboraran el trabajo; el uso directo de los volúmenes en el espacio, el apropiarse espacios diversos de la galería, como los techos, los pisos, los rincones y las esquinas; así como la constante invitación al espectador para que experimentara de una manera sensible y física el espacio, los volúmenes, y los materiales de la obra sin ninguna interpretación racional ni referencias a la historia del arte, ni la simbología de los materiales o de los colores empleados, eran algunas de sus características.

17 Loc. cit.

18 Loc. cit.



Fotografía 64 Larry Bell, *Made for Arolsen*, vidrio templado, 1992, 16 unidades de 183 cm de altura.

También buscaba eliminar todo rasgo de sensibilidad, la ausencia de sentimientos en la obra, fue una de las causas por la que fue más duramente reprochada esta manifestación por críticos como Clement Greenberg.

Por su parte, la escultura de rincón, en esta investigación será figurativa, de un formato discreto y será modelado directamente por el artista. Aunque sí buscará una relación física con el espacio, pero, a diferencia de las obras del minimalismo, propondrán e invitarán al espectador a realizar una reflexión sobre el mismo, a partir de su experiencia visual y quinestésica.

Fotografía 65 Joseph Kosuth, *Una y tres sillas*, 1965, arte conceptual.



3.7.6.0. El arte conceptual y la obra de rincón.

Cuando Kosuth, en 1965 realiza su obra *Una y tres sillas*, abre la puerta para nuevos lenguajes en las artes visuales; en el mundo del arte toman la misma relevancia la representación visual de un objeto, el objeto en sí mismo y el concepto del objeto (o sujeto) referido; de tal suerte que ya no es indispensable la materialización del mismo en el arte, puede bastar con definir, conceptualizar, puntualizar la idea de la obra.

La escultura del rincón parte del concepto mismo de éste espacio, hace alusión a su esencia y trata de reforzar ambos (esencia y concepto) a partir de los volúmenes, las formas y los espacios con que se expresa. En cierto modo, trata de mimetizarse con este mismo sitio, pues la obra está hecha para ser colocada en él; es su lugar original, con quien comparte características y por lo tanto se funden, creando un cuerpo único en el que ambas partes, objeto y espacio colindante se atraen y complementan para formar un todo.

El espectador está invitado a la escena, de varias maneras: la sensibilidad humana permite sentirse íntimamente relacionado con una forma que es similar a su persona, la obra de rincón que se propone en el presente trabajo es antropomorfa, por lo que tiene esa capacidad de transmitir sensaciones corporales que, por identificación, se transmiten de una manera directa hacia el espectador, buscando y propiciando una cierta conexión entre el espectador y la escultura, invitándolo a la experiencia quinesésica del espacio, pero además de ello, lo incita a la vivencia psico- emocional del mismo, de manera similar a la que utiliza un actor para transmitir sus emociones al público utilizando su expresión corporal y facial para ser más puntuales.

Queda claro que para Kosuth, el concepto no solo era igual de importante que la representación visual del objeto o la existencia del objeto mismo, para él, lo verdaderamente trascendente era el concepto; la representación visual y el objeto mismo podían existir o no, pero siempre se generaban a partir del concepto; mientras existiese éste, la obra existía. Más tarde Joseph Boys retoma esta idea y afirmando que incluso los pensamientos son esculturas, aún en el caso de que se materialicen o no.

De manera análoga al los artistas conceptuales mencionados, en la obra de rincón que se pretende realizar, partiendo de la definición del concepto de este emplazamiento; la búsqueda de su esencia y la fenomenología del mismo, los cuales son sumamente trascendentes antes de decidir trasladarlos al lenguaje formal. La escultura de rincón que buscamos, sólo cobra sentido a partir de la comprensión del espacio y sus características; mismas que serán recuperadas para reforzar los atributos del rincón mediante las formas, volúmenes y

espacios vacíos que conforman la obra tridimensional. Éstos a vez, tendrán la función de motivar al espectador a la apreciación estética de la obra, además de provocar la reflexión sobre este emplazamiento y su esencia.

Hasta aquí hemos identificado algunas de las características que deberán poseer las esculturas de rincón, así como su relación con el cubismo, futurismo, constructivismo y arte conceptual. En el capítulo posterior se procederá a la realización de la obra, desde la etapa de bocetaje, hasta la realización de las obras en materiales como bronce y cerámica, buscando siempre que conserven las características que se acaban de destacar.

En el siguiente y último capítulo, se describen los procesos de realización de las obras, tanto de las obras cerámicas como en bronce. En primer lugar, se explica el proceso de las obras en bronce; desde la etapa de bocetaje, modelando las formas en plastilina, los moldes y vaciados en cera, hasta la realización de las obras definitivas en el metal, incluidos los acabados y la pátina. Por otro lado, se explican los procedimientos de las obras cerámicas; pasando también el bocetaje, se describe así mismo el desarrollo de la construcción en cerámica, describiendo también a groso modo el horneado de las mismas.

Por último, se presentan las esculturas definitivas emplazadas en el espacio del rincón, con el objeto de observar su interacción con él y mostrándolas en diferentes posiciones, intentando observar su integración con dicho espacio en diferentes posturas.

CAPÍTULO 4

REALIZACIÓN MATERIAL DE ALGUNAS ESCULTURAS DE TORSOS CUBISTAS PARA INTEGRARSE AL EMPLAZAMIENTO DEL RINCÓN, BUSCANDO ACENTUAR LAS CARACTERÍSTICAS DE ESTE ESPACIO

Yo soy el espacio donde estoy.

Noël Arnaud, L'état d' Ébauche.

En este capítulo se describen las diferentes etapas del proceso de elaboración de las esculturas: desde la etapa de bocetaje, modelado, moldes, hasta la realización de las obras definitivas, tanto de los trabajos en bronce, como las obras cerámicas, explicando también algunos de los procedimientos técnicos que, en cada caso, permitieron llegar a los resultados mostrados.

Dado que la perpendicularidad entre los planos es una constante en nuestro espacio, algunas de las esculturas están diseñadas para integrarse al rincón en varias posiciones, experimentando con su ubicación, resultando mejor la fusión en algunas posturas que en otras, el espectador podrá juzgar los casos en los que resulta mejor o más interesante la unión.

Se presentan los posibles emplazamientos de las obras con relación al rincón por medio de fotografías. Demostrando que las esculturas realizadas para la investigación, pueden confluir en diferentes posiciones dentro de este espacio, determinado para su exhibición. Al hacerlo, dan evidencia de su versatilidad, ya que el carácter y la expresión de la obra cambian, y en algunas posiciones, si se logra adaptar y en otras su integración resulta bastante desfavorable por existir contradicciones entre el concepto y nuestro espacio; o al cerrarse el espacio por medio de uno de los planos de la escultura perdiéndose cualidades como la dialéctica de lo abierto y lo cerrado.



Fotografía 66 Boceto para *Mujer en Autoexilio* 12x 8x5 cm., plastilina, 2010



Fotografía 67 Misma obra, vista posterior, rostro oculto en el rincón.

4.1.0.0. Etapa de primeros bocetos

Se realizaron una serie de bocetos previos de torsos masculinos y femeninos con la finalidad de observar como interactuaban con el espacio del rincón; en esta etapa, en las figuras de plastilina, se estaba trabajando en la expresión corporal, buscando actitudes que expresen alguna necesidad de refugio, protección, o manifestaran estar en una especie de búsqueda de la soledad y aislamiento para poder dedicarse a la meditación, al ensueño, al recuerdo o algunas otras de las particularidades de este espacio. Sin embargo, no tenían el facetado anatómico que suele tener mi trabajo, aún no era viable contemplar totalmente la manera como se integraba con este espacio, ni se podían apreciar dentro de los volúmenes de los torsos las características del rincón.

4.2.0.0. Etapa de modelados definitivos para fundición en bronce.

En este punto, las características del rincón ya estaba más claras y se pudieron integrar al trabajo plástico; se realizó el facetado cubista, se permitió que las mismas mostraran su interior paulatinamente, descubriendo, diversos niveles de profundidad en su anatomía; el espacio circundante fue penetrando e interactuó con las figuras. Las obras exhiben ligeros desfasamientos utilizando sus partes de manera modular, representando un movimiento, en este caso lento, que el ser o los objetos pueden manifestar en este emplazamiento.



Fotografía 68 *Nostalgia*, boceto para fundición, plastilina, 21x13x8 cm., 2010.



Fotografía 69 *Invadida por el recuerdo*, boceto para fundición, plastilina, 20x10x7.5 cm., 2010.

4.3.0.0. Etapa de realización de moldes y ceras para fundición.

Por motivos de tiempo, y buscando darle la atención requerida a la investigación teórica, las etapa de los moldes y vaciado de ceras las dejé en manos de los profesionales que realizaría también la fundición en bronce Donato Rodríguez A. y Osvaldo Rodríguez M.; los moldes fueron realizados en caucho de silicón, y los contra-moldes con resina poliéster y fibra de vidrio.

En la etapa de las ceras participé de manera más directa, retoqué las ceras, algunas de un vaciado hueco y en otras macizo, en estas últimas realicé los cortes, decidiendo la inclinación y profundidad de los mismos para que la obra pudiese conservar sus propiedades principales en cuanto a forma, volúmenes, luces y sombras, concavidad convexidad, expresión, etc.; al mismo tiempo que pudiera integrarse e interactuar satisfactoriamente con el emplazamiento del rincón.

El siguiente paso fue la instalación de las “coladas” alrededor del modelo en cera que surge como resultado del vaciado del molde; barras de cera que crearán los espacios para que el bronce pueda penetrar a todos los rincones de la obra o para que “respire” el material y pueda salir el aire, por esta razón se les llama respiraderos, se evitan así la formación de burbujas en la obra y

serán colocados en diagonal de manera abierta para evitar interrumpir el descenso del metal. Sobre éstas se coloca un vaso o bebedero que servirá para contener el bronce, moderando su descenso por los túneles¹.

A continuación, el modelo de cera y sus barras fueron cubiertos por una mezcla refractaria por todos sus lados, llegando a la altura máxima del bebedero. Primero se aplica una capa ligera que combina arena, yeso y cemento, después de la cual se aplican dos capas de cemento preparado más espeso, tratando de realizar una forma mas o menos cilíndrica alrededor de la figura.

Este molde se colocó después en un horno, calentándolo hasta que la cera fuese consumida, formando así un hueco con la forma de la escultura y los respiraderos; es por esta razón que a esta técnica se le conoce como de “la cera perdida”. Acto seguido, se limpió el molde de cualquier resto de cera o sus cenizas. Una vez que está listo el molde, se funde el bronce en un crisol a una temperatura aproximada de 1100°C y se le quitan las impurezas para verterlo después lentamente dentro del molde. Es una parte crítica del proceso, no sólo por el riesgo de trabajar el material a la temperatura indicada, sino porque la manera y velocidad con que se vierta el material, determina que el mismo pueda fluir por todos los espacios y se eviten burbujas y por lo tanto huecos, que resultarían difíciles de rellenar posteriormente para darle la forma y, a veces, cuando es en zonas críticas, resulta imposible².

4.4.0.0. Etapa de fundición y acabados.

Después del vaciado, es necesario esperar que el bronce se enfríe, después de lo cual, el molde es destruido para liberar la pieza. A continuación se continúa con las etapas de desbarbado y cincelado; el primero consiste en la eliminación de las barras de bronce, resultantes del llenado de los espacios que dejaron las mismas barras, en su momento de cera, para realizar las coladas; el segundo es un proceso en el que se termina la pieza hasta en sus

1 Barry Midgley *Guía completa de escultura, modelado y cerámica*, Herman Blume, Madrid, 1985, pp. 60-61.

2 Barry Midgley, *Op. Cit.*, pp. 82-85.

últimos detalles, utilizando el cincel, pero también algunos otros instrumentos y herramientas como la rectificadora de precisión o moto-tool, que permiten diversos terminados en la superficie del bronce, desde eliminar rebabas, algún acabado rústico hasta el pulimento de la escultura.

Finalmente la obra se termina con la aplicación de una pátina; en esta etapa, un servidor realizó la elección del color y supervisó la aplicación de la misma en las cuatro esculturas. Las pátinas fueron aplicadas sobre el bronce caliente, consistieron en una mezcla de ácido nítrico y algunos óxidos metálicos como de cobre (en caso del color verde), mismos que se fijan al bronce mediante una segunda aplicación de calor a través del soplete. Esta etapa la realiza el fundidor profesional que menciono anteriormente.



Fotografía 70 *Nostalgia*, fundición en bronce 21 x 13 x 8 cm, 2010.



Fotografía 71 *Invasión por el recuerdo*, bronce, 20 x 10 x 7.5 cm. 2010.



Fotografía 72 *Nostalgia*, proceso de patinado, patinado bronce, 21x13x8cm, 2010.

Fotografía 73 *Nostalgia*, presentación en el emplazamiento del rincón



Fotografía 74 *Invadida por el recuerdo* Presentación en el emplazamiento, el rincón.



Fotografía 75 *Nostalgia II*, presentación en el emplazamiento del rincón.



Fotografía 76 *Nostalgia II*, presentación en el emplazamiento del rincón.



Fotografía 77 *Invadida por el recuerdo II* presentación en el emplazamiento, de pie, vista hacia el rincón.



Fotografía 78 *Invadida por el recuerdo II* presentación en el emplazamiento, de pie, vista hacia el exterior.

4.5.0.0. Presentación de la obra e integración con el emplazamiento.

Por último, se procedió a la presentación de las esculturas en el emplazamiento del rincón, en esta etapa, al comparar la integración que puede lograrse cuando las obras no están segmentadas, a diferencia de cuando sí lo están; resulta evidente la integración mucho mayor en el último caso, además, es también más claro que las características de los espacios internos que poseen las obras, se integran a la perfección con el rincón. Lo anterior no sucede cuando las obras aún no tienen los cortes perpendiculares que las ayudan a Integrarse a nuestro espacio en cuestión.

Además de lo anterior, se continúa la investigación, buscando las diversas posibilidades de integración de la escultura con su emplazamiento, tanto de manera vertical, como de forma horizontal. También se investigaron algunas posibilidades de composición en parejas, aumentando las posibilidades compositivas y expresivas de las obras, pero al existir dos elementos, la expresión se centra en la relación existente entre ambos y se pierde la intención de integración con el rincón. Además, contradice de manera inevitable una de las características más significativas del rincón: la búsqueda de la soledad, es por este motivo que se abandona esta exploración; aunque, de cualquier forma, se muestran algunas evidencias para que el lector valore la expresión de las mismas y juzgue por sí mismo.

4.6.0.0. Etapa de modelado y construcción de esculturas cerámicas.

Esta etapa la realizo el en taller de escultura en Cerámica en el año 2010, con el apoyo de la Maestra Soledad Hernández Silva, que me permitió el acceso y me ofreció un espacio para trabajar, hornear las obras y todo el apoyo posible para la realización de estas esculturas.

4.6.1.0. Mujer en autoexilio.

Como se puede notar, esta obra surge de uno de los primeros bocetos que se muestran anteriormente y fueron trabajados en plastilina; en el proceso de

elaboración de la obra, se van integrando diversos elementos que refuerzan el concepto del rincón. En una primera lectura y a partir de la postura de la figura, representa aislamiento, además de manifestar también la dialéctica de lo abierto y lo vacío ya mencionada en el primer capítulo, gracias a los espacios internos que se van formando en el interior de su volumen. Así como también, se convierte en un rincón múltiple o híper-rincón, ya que la manera en que están trabajados sus espacios internos y sobre todo los planos que conforman la parte estructural de la espalda, así como el vientre contiene una especie de nicho, por otro lado, se forman también rincones en el hombro izquierdo, justo al lado de la estructura del cuello. Todos estos espacios fueron realizados con la intención de crear recovecos dentro de la obra, que refuercen la intención del rincón; es decir, rincones dentro de los rincones, para manifestar sus cualidades en grado superlativo.

A diferencia de la solución en los trabajos en bronce, en este caso se parte también del bloque, sobre todo en la parte de los muslos, pero se logra atravesar de lado a lado al nivel del vientre; además, el abdomen es también penetrado dejando ver parte del nivel anatómico siguiente pero, a partir de la espalda, la obra se presenta totalmente desnuda de la capa exterior o superficial, permitiendo observar la estructura ya no como esqueleto, sino resuelta a partir de planos flexibles que continúan por el cuello y la cabeza y determinando las dimensiones y dirección de esta. Creo que se logra la intención de reforzar las cualidades esenciales del rincón, para lo cual fue necesario retomar el aprendizaje o la influencia de diversas vanguardias como el cubismo, futurismo y constructivismo principalmente.



Fotografía 79 *Mujer en autoexilio*, 30x40x25cm, cerámica 2010.



Fotografía 80 *Mujer en autoexilio*, vista frontal, dando la espalda al rincón.



Fotografía 81 *Mujer en autoexilio*, vista posterior en el emplazamiento.



Fotografía 82 *Mujer en autoexilio*, vista lateral izquierda, toma en picada.



Fotografía 83 *Mujer en autoexilio*, vista frontal de $\frac{3}{4}$, con el rostro orientado hacia el muro, a la derecha de la obra.

4.6.2.0. Torso desfasado.

En esta escultura en cerámica vemos el modelado de un torso masculino, la fragmentación en cortes diagonales del mismo, así como la perfecta integración de sus formas a los planos del rincón, puede verse también el facetado en algunas partes de la anatomía como los músculos abdominales y serratos, al igual que la obra anterior, posee en el vientre un hueco que lo atraviesa de un lado al otro, buscando expresar de la sensación de desolación que se puede llegar a percibir en este espacio, cuando el ser se abandona en pensamientos catastróficos .

Por otro lado, podemos observar cómo se crean rincones entre la obra y las paredes del rincón, fundiéndolo con su esencia, que al mismo tiempo resulta ser su origen (ontología); surge también un rincón en su interior, en el vientre, justo a la altura de los músculos abdominales y siguiendo en cierta manera su conformación.



Fotografía 84 *Torso desfasado*,
25x10x9.5 cm., cerámica, vista de perfil,
presentación en el emplazamiento.



Fotografía 85 *Torso desfasado*,
25x10x9.5 cm., cerámica, vista de
 $\frac{3}{4}$ de frente por el costado izquierdo.
presentación en el emplazamiento.

Como podemos observar, las obras se relacionan con el rincón, en una primera instancia formalmente, puesto que las superficies planas de los muros, empatan con el facetado cubista, también resuelto en volúmenes con caras planas. En segundo lugar, se relacionan espacialmente, dados los cortes perpendiculares, que permiten una integración física al espacio del rincón, que se ve reforzada por los espacios internos que las penetran, manifestando además la dialéctica de lo abierto y de lo cerrado, lo lleno-vacío; características de este emplazamiento. Conceptualmente se relacionan porque, al sumar estos atributos, empatan con la esencia misma del rincón, habitándolo y emulándolo de forma simultánea.

Por ejemplo, desde el punto de vista del concepto, la obra *Nostalgia II* parece relacionarse mejor con el espacio de pie (foto: 75) que en posición horizontal (fotog. 76) en la que se muestra inerte. Por otra parte la escultura *Mujer en autoexilio*, parece integrarse mejor al espacio y al concepto de refugio e intimidad de nuestro espacio con el rostro hacia el rincón (fotos: 81 y 82), que con el rostro hacia uno de los muros (fotos: 79, 80 y 83).

CONCLUSIONES

Diversas culturas y épocas en la historia del arte han coincidido en el uso del rincón pero, en el caso de los nichos, lo han utilizado más bien por su característica de protección o resguardo, que por tratar de rescatar el valor y los atributos específicos de este espacio. Además, dentro de esas propuestas plásticas, únicamente cobran importancia la escultura o el objeto que están contenidos en el emplazamiento y no el espacio en sí mismo. A veces es tomando en cuenta el sitio, pero únicamente desde un punto de vista físico, sin detenerse a pensar en el concepto o la esencia del mismo.

1 Que el enfoque de Bachelard, a partir de la ontología y la fenomenología de la imagen poética en general, y del rincón en particular, son determinantes para establecer el concepto de escultura de rincón que se presenta, y por lo tanto, favorecer la realización de obras que puedan comprender este espacio y dialogar de una manera más cercana con él.

2 Analizar diferentes obras conforme al sistema de Juan Acha, combinado con el método de análisis formal-evocativo de Rosalind Krauss fueron estrategias muy adecuadas para examinar las obras; conjugar sus características formales, sintácticas semánticas y pragmáticas en el cubismo, y compararlas con las obras personales que han sido presentadas en la tesis. Así como para plantear las soluciones de las obras de rincón que se proponen.

3 Concluimos que los antecedentes del nicho y el rincón en la historia del arte, siguen siendo vigentes, ya que se ha continuado la aplicación y/o el uso de este espacio en la obra tridimensional del arte contemporáneo.

4 Desde un punto de vista formal, la obra cubista resulta muy propicia para ser emplazada en el rincón, dado que las características de este sitio, se relacionan en varios puntos con las obras de dicha vanguardia; lo plano de muchas de sus caras, las formas predominantemente geométricas en sus soluciones mismas que, a su vez, se integran formalmente con los planos y

ángulos interiores de la arquitectura y consecuentemente, con el rincón. Las obras de esta tendencia suelen mostrar los espacios y volúmenes internos a partir de cortes o secciones hacia lo profundo, muy similares a este espacio.

5 Desde el punto de vista de la metodología de la creación de la presente investigación, las obras del cubismo, futurismo, y constructivismo, me han motivado a desarrollar alternativas que, al integrarse, generan propuestas escultóricas concretas que pueden ser contenidas dentro del rincón; utilizando características retomadas de ellas para reforzar la esencia de este espacio.

6 El hecho de que las obras de rincón sean torsos cubistas, no obstaculiza la apreciación del rincón como espacio; por el contrario, la figura humana en las obras de rincón, permite que el espectador se relacione con este sitio por identificación con la obra, desde una óptica corporal-cinestésica. Es decir que las obras transmiten sus ideas, sensaciones, emociones y sentimientos, mediante el lenguaje corporal de la obra, mismo que se transmite en un lenguaje no verbal, de manera directa a la corporalidad del espectador.

7 Evidentemente, en la escultura de rincón (como en muchas otras manifestaciones escultóricas) se manifiestan el tiempo y el movimiento; lo que sucede es que el tiempo se hace patente de una manera poco perceptible, porque los movimientos que suceden dentro de este espacio son sumamente lentos, los objetos y seres dentro de él son prácticamente estáticos.

BIBLIOGRAFÍA

Acha, Juan, *Introducción a la Creatividad Artística*, Trillas, México, D.F., 2008, pp.253.

_____, *Expresión y Apreciación Artísticas*, Trillas, México, D.F., 1994, pp. 238.

Arguillol, Rafael, Alfaras, Teresa, et al., *Historia del Arte tomo I, Los estilos artísticos*, Carroggio, S.A. de Ediciones, Barcelona, 1992, pp. 271.

Arnheim, Rudolf, *El poder del centro*, Alianza editorial, Tercera reimpresión en Alianza Forma, Madrid, 1988, pp. 250.

Bachelard, Gastón, *La poética del espacio*, 1ª ed. Presses Universitaires de France, París, 1957, (7ª reimpresión, Fondo de Cultura Económica, tr, De Champourcin, Ernestina, México, D.F., 2002), pp. 281.

Bang Larsen, Lars, Blase, Christoph, Yilmaz, Dzewior, Ribettes, Jean –Michel, Raimar, Stange, Titz, Susanne, Verwoert, Jan, Wege, Astrid.
Art at the turn of the millennium, Taschen, Italia 1999.

Battisti, *Les Sculptures de Michel-Ange*, Les Passeports de L'art, Ed. Atlas, París, 1983, pp. 76.

Boardman, John, *The parthenon and its sculptures*
Edit. Thomas & Hudson, Londres, 1985, pp. 256.

Bruneau, Philippe, Torrell, Mario, *Sculpture, The Great Art of Antiquity From the Eighth Century B.C., To the Fifth Century A.D.*, TASCHEN, Alemania 1966.

Calzada Echavarría, Andrés, *Diccionario Clásico de Arquitectura y Bellas Artes*, ed. Serbal, Barcelona, 2003, pp.

Ceysson, Bresc-Bautier, Fagiolo dell Arco, Souchal. *Sculpture, The great tradition of sculpture from fifteenth to eighteenth century*
Edit. Skira , Rizzoli
Nueva york, 1987, pp.311.

Chenaut, Victoria, *Historia de los pueblos Indígenas de México*, Instituto Nacional Indigenista, CIESAS, México, D.F.1995, 295.

Clark, Kenneth, *El desnudo; Estudio de la forma*,
Ed. Alianza forma, México 1987., pp. 425.

CONACULTA- INBA, *Escultura Mexicana; De la Academia a la instalación*, Landucci Editores, México, D.F., 2001, Segunda edición, pp. 453.

Cooper, Duglas, *La época cubista*, Alianza editorial, Madrid, 1984, pp. 354.

De Micheli, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Forma, tercera reimpresión, Madrid, 2008, pp. 364.

Duby, Georges, Daval, Jean-Luc, *Sculpture, From antiquity to the Middle Ages, vol. I, Taschen*, Los angeles, 1986, pp. 544.

Enciclopedia Espasa, *Historia Universal del Arte*, vols. II, V, VI y VII, Ed. Espasa, Madrid, 2003.

Enciclopedia Universal del Arte, Tomo VIII, *América Precolombina, África y Oceanía*, Plaza y Janes Editores, S.A., Barcelona, 1978, pp. 514.

Fernández Abascal, Enrique G., Jiménez, María, y otros, *Emoción y Motivación, La adaptación humana*, Editorial Centro de estudios Ramón Areces, S.A., España 2003, pp.497.

Fenton, Terry, *Anthony Caro*, Editorial Polígrafa, S.A., Barcelona. 1986, pp. 128.

Foster, Hal (ed.), Habermas, Jürgen, Baudrillard, Jean, et. a.l, *La posmodernidad*, 1ª edición 1983, Bay Press, (tr. al español de Jordi Fibla, Kairós, Barcelona, 5ª ed., 2002), pp.238.

Freud, Sigmund, *Psicoanálisis del arte*, Alianza Editorial, México, 1984, 7a edición, pp. 247.

Fried, Michael, *Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas*, Edit. La balsa de la medusa, Madrid, 2004, pp. 364.

Ganteführer- Trier, Anne, *Cubismo*, Taschen, Barcelona, sf., pp. 96.

The Iris & Gerald Cantor Collection, *Rodin and his contemporaries*, Ed. Gerald Cantor Collection, Cross river, Nueva York, 1991, pp.253.

Harrison, Charles, Frascina, Francis, Perry, Gil. *Primitivismo, cubismo y abstracción: los primeros años del siglo XX*, Akal, Madrid, 1998, pp.257.

Jarrasé, Dominique, *Rodin, La pasión por el movimiento*, Ed. Lisma, Barcelona, 2001, pp. 223.

Karshan, Donald, *Archipenko, Themes and variations, 1908-1963*, Ed., Museum of Arts and Sciences, Florida, 1989, pp. 96.

- Krauss, Rosalind, *Pasajes de la escultura moderna*. Edit. Akal Arte contemporáneo, México, 2000, pp. 293.
- Lucie Smith, Edward, *Artes Visuales en el siglo XX*, Ed: Könemann, Barcelona, 2000, pp. 400.
- Manca, Joseph, Bade, Patrick, Costello, Sara, *1000 Esculturas de los grandes maestros*, Numen, Sirrocco, México, 2007, pp. 543.
- Marchán Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974) Epílogo sobre la sensibilidad posmoderna*, Ediciones Akal, Octava Edición, Madrid, 2001, pp. 483.
- Marlow, Tim, *Rodin*, Libsa, Madrid, 1992, pp.112.
- Marzona, Daniel, *Arte Minimalista*, ed. Taschen, Barcelona, sf., pp. 96.
- Matía, Paris, Blanch, Elena, et al., *Conceptos Fundamentales del lenguaje escultórico*. Akal Bellas Artes. Madrid, 2006, pp. 214.
- _____, *Procedimientos y materiales en la obra escultórica.*, Akal Bellas Artes. Madrid, 2009, pp. 207.
- Meyer, James, *Arte minimalista*, Editorial Phaidón, New York, 2005, pp. 199.
- Midgley, Barry, *Guía completa de escultura, modelado y cerámica*, Editorial Hermann Blume, Madrid, 1985, pp.200.
- Nash, Jonh Malcom, *El cubismo, el futurismo y el constructivismo*. Labor, Barcelona, 1975. pp. 62.
- Prette, María Carla, De Giorgis, Alfonso, *Historia Ilustrada del Arte*, SUSAETA, Madrid, sf. pp. 247
- Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española.*, Tomo I, Vigésima Segunda Edición, Madrid, 2001, p. 1986.
- Ruhrberg, Karl, Schneckenburger, Manfred, et al., *Arte del siglo XX, vol. I y II* Taschen, Barcelona, 2001, pp. 840.
- Vermeule C., Cornelius, *Greek and Roman Sculpture in America: Masterpieces in public collections in the United States and Canada*, The J. Paul Gett & Museum of Malibu, Malibú, EE UU, 1981, pp. 406.
- Wilkinson G., Alan, *The sculpture of Jacques Lipchitz, A catalogue Raisonné vol. I, The Paris years 1910-1940*, Thames an Hudson, London, 1996. Pp. 238.

PÁGINAS WEB

www.google.com.mx/imgres?q=piramide+de+los+nichos+cultura+totonaca&hl=es&sa=G consultada el día 14 de agosto de 2011.

umberto boccioni, *formas únicas de continuidad en el espacio*, 1913, bronce., artespain.com/12-08-2008/escultura/caracteristicas-del-futurismo consultada el día 10 de julio de 2011.

americanart.si.edu/collections/search/artwork/?id=552/, consultada el día 10 de agosto de 2011.

www.conaculta.gob.mx/academiadeartes/miem2.html.

consultada el día 3 de septiembre de 2011.

Índice de Láminas Fotográficas.

Capítulo I

Esquemas 1 y 2, Víctor Alemán.

Fotografía 1 Cildo Meireles, *Canto*, 1968, 2.20x 1x1 m. aprox., muro, yeso, pintura, madera, Fotógrafo: Víctor Alemán tomada en 2010, Museo de San Ildelfonso.

Esquema 3 Tomado del libro, *La posmodernidad*, Habermas, J, Baudrillard, j, et al., Kairós, quinta edición, Barcelona, 2002, p. 67.

Capítulo II

Fotografía 2 *Templo de Hera II*, 450 a.C., Grecia, Tomada del libro: *Grandes civilizaciones del pasado, Grecia antigua*, Furio, Durando, Ed. Folio, Barcelona, 2005, p. 258, Foto: Museo Nacional, Paestum.

Fotografía 3 *Metopa del Templo de Hera*, Tomada del libro: *Historia Ilustrada del Arte*, Prette, María Carla, De Giorgis, Alfonso, Ed. SUSAETA, Madrid, sf., p. 53, Foto: Museo Arqueológico, Paestum, Grecia.

Fotografía 4 *Panteón de Roma*, Tomada del libro: Prette, María Carla, Op. Cit., P.72.

Fotografía 5 *Interior del Panteón de Roma*, edificado por Agripina en el año 27 a.C., Tomada del Libro: *Historia Universal del Arte*, vol. II, ed. Espasa, Madrid, 2003, p. 365, Foto: AISA, Barcelona.

Fotografía 6 *Catedral de Amiens*, Francia, 1220-1228 d.C., Prette, María Carla, op. Cit, p. 106.

Fotografía 7 *La anunciación*, Puerta de la fachada occidental, Catedral de Remis, Francia, Tomada del Libro: *Historia Universal del Arte*, vol. V, ed. Espasa, Madrid, 2003, p. 223., Foto: AGE Fotostok. Barcelona.

Fotografía 8 Detalle de la *Tumba de Felipe el atrevido*, 1404-1411, Tomada del Libro: *Historia Universal del Arte*, vol. V, Ed. Espasa, Madrid, 2003, p. 385, Foto: Dagli Orti, Gianni. París.

Fotografía 9 *El Moisés*, Miguel Ángel Buonarroti, Tomada del Libro: *Historia Universal del Arte.*, vol. VI, ed. Espasa, Madrid, 2003, p. 267, Foto: SCALA, Florencia.

Fotografía 10 *San Longinos*, Bernini, Basílica de San Pedro, Tomada del libro: *Historia Universal del Arte*, t. VII, *El Barroco*, Ed. Espasa, Madrid, 2003, p. 364, Foto: SCALA, Florencia.

Fotografía 11 *Arco Napoleónico de la Paz*, Luigi Cagnola, 1806, Tomada del libro, Prette, María carla, Op. cit, p. 170.

Fotografía 12 *Pirámide de los 365 nichos* Tajín, Cultura Totonaca, Tajín, México, www.google.com.mx/imgres?q=piramide+de+los+nichos+cultura+totonaca&hl=es&sa=G Consultada el día 14 de agosto de 2011.

Fotografía 13 Pablo Picasso, *Las señoritas de Aviñón*, 1907, Tomada del libro, Ganteführer- Trier, Anne, *Cubismo*, Taschen, p 27, foto: SCALA, Florencia/ The Museum of Modern Art, Nueva York.

Fotografía 14 Georges Braque, *El portugués*, Tomada del libro, Ruhrberg, Karl, Schneckenburger, Manfred, et al., Op. cit., vol. I, Taschen, p. 71, Foto: Öffentilche Kunstmammlung Basel, Kunstmuseum.

Fotografía 15 Juan Gris, *Le déjeuner*, 1915, Tomada del libro: Ruhrberg, Schneckenburger, et al, Op. cit., Ed Taschen, p. 74, Foto: Musée National d' Art, Moderne, París.

Fotografía 16 Luigi Russolo, *Dinamismo de un coche*, 1912-13, Tomada del libro, Ruhrberg, Karl, Schneckenburger, Manfred, et al, Op. cit., vol. I, Taschen, p. 84, Foto: Musée National d' Art Moderne, Centre Georges Pompidou.

Fotografía 17 Gino Severini, *Bailarín + Océano= Ramo de flores*, 91 x 60 cm., Tomada del libro, Ruhrberg, Karl, Schneckenburger, Manfred, et al, op. cit., vol. I, Ed.Taschen, p. 84, Foto: Nueva York, colección privada.

Fotografía 18 Umberto Boccioni, *Desarrollo de una botella en el espacio*, 1912, Tomada del libro: *Conceptos Fundamentales del lenguaje escultórico*, Matía, Paris, Blanch, Elena, et al., Akal, Madrid, 2006, Foto: Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Fotografía 19 Vladimir Tatlin, *Relieve de esquina*, 1915, Tomada del libro, Ruhrberg, Karl, et al, Op. cit., tomo II, Ed. Taschen, p. 447, Foto: Lourdes, Annely Juda Fine Art.

Fotografía 20 Naum Gabo, *Cabeza de mujer*, 1917-20, Tomada del libro, Ruhrberg, Karl, et al., Op. cit., tomo II, Ed. Taschen, p. 452, Foto: The Museum of Modern Art, New York.

Fotografía 21 El Lissitzky, *Espacio "Pround"*, 320x365x365, Madera barnizada.1923, (reconstrucción de 1966), Tomada del libro, Ruhrberg, Schneckenburger, et al, Op. cit., tomo II, Ed. Taschen, p. 448, Foto: Eindhoven, Stedelijk Van Abbe Nuseum.

Fotografía 22 Robert Morris, s/t (*Box for Sanding*), 1961, Tomada del libro, Arte Minimalista, Meyer, James, Ed, Phaidón, pp. 64, Abeto, 188x63.5x27cm.

Fotografía 23 Donald Judd, s/título, 1962, oleo s/Madera y tubería de metal, 122x84x56 cm., Tomada del libro, Arte Minimalista, Meyer, James, Ed, Phaidón, pp. 60.

Fotografía 24 Dan Flavin, The nominal three, 1963, lámparas de luz natural, 244cm c/u, dimensiones variables, Tomada del libro: Marzona, Daniel, *Arte Minimalista*, ed Taschen, Boon, 2004, p. 49. Foto: David Heald.

Fotografía 25 Robert Morris, *Hangin slab (cloud)*, 1964, Madera contrachapada y pintada. Dimensiones de la galería, Tomada del libro, Arte Minimalista, Meyer, James, Ed, Phaidón, pp. 80., Foto: Green Galery, Nueva York.

Fotografía 26 Judy Chicago, *Rainbow Pikets*, 1964, 279x320 cms. Madera lacada, lienzo y látex, Tomada del libro, Arte Minimalista, Meyer, James, Ed, Phaidón, pp. 104, Foto: Jewish Museum de Nueva York.

Fotografía 27 Sol Lewitt, *Open cube*, 1966, Aluminio y laca automotriz, 105 x 105x 105 cm., Tomada del libro: Daniel Marzona, Tomada del libro, Arte Minimalista, Ed. Taschen, Boon, 2004, p. 67, Foto: Marcus Schneider.

Fotografía 28 Anthony Caro, *Pieza de Mesa LIX*, acero pintado en gris plata, 29.2x43.2x48.3 cm., Tomada del libro: Terry Fenton, *Anthony Caro*, Ed. Polígrafa, S.A., Barcelona, 1986, p 54. Foto: Grand Palais, París.

Fotografía 29 Anthony Caro, *Pieza de Mesa CLXXXII*, acero oxidado y barnizado 50.8x198x55.9 cm., 1974, Tomada del libro: Terry Fenton, *Anthony Caro*, Ed. Polígrafa, S.A., Barcelona, 1986, p.72.

Fotografía 30 Richard Serra, *Splash*, 1969, plomo s/arquitectura, dimensiones variables, Nueva York, Tomada del libro, Paris, Matía, Consuelo de la Cuadra, *Procedimientos y materiales en la obra escultórica*, Akal, Madrid, 2006, p.70, Foto: Colección Jasper Jones.

Fotografía 31 Dan Flavin, *Untitled (to donna)*, Lámparas incandescentes y vigas de metal, 1971, Tomada del libro *Procedimientos y materiales en la obra escultórica*, Akal, p. 14.

Fotografía 32 Sol Lewitt, *Complex form n° 8*, madera pintada, 1988, 305 x 691 x 183cm., Tomada del libro *Arte Minimalista*, Meyer, James, Ed, Phaidón, p. 180. Foto: Fred Scruton.

Foto 33 Donald Judd, s/título, 1989, acero oxidado (6 elementos), 300x50x25 cm., Tomada del libro Daniel Marzona, *Arte Minimalista*, Ed. Taschen, p. 61.

Fotografía 34 Larry Bell, *6 x 8 x 4*, 1996, Vidrio revestido de inconel, 183x 244x 122 cm., Tomada del libro *Arte Minimalista*, Meyer, James, Ed, Phaidón, p. 183, Foto: Kiyo Higashi Gallery.

Capítulo III

Fotografía 35 Pablo Picasso, *Guitarra*, 1912-13, Tomada del libro, Ganteführer-Trier, Anne, *Cubismo*, Taschen, p. 63, Foto: SCALA, Florencia/ The Museum of Modern Art, Nueva York.

Fotografía 36 Pablo Picasso, *Cabeza de mujer*, 1910, bronce, Tomada del libro Paris, Matía, Elena Blanch, *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico*, Akal, p. 144. Foto: Museo Picasso, París.

Fotografía 37. Pablo Picasso, *Vaso de absenta*, 1914, bronce, Tomada del libro, Ruhrberg, Schneckenburger, et al, Op. cit., Ed Taschen, vol. II, p. 430 , Foto: The Museum of Modern Art, Nueva York.

Fotografía 38 Alexander Archipenko, *Mujer acomodándose el pelo*, Bronce, Tomada del libro Donald Karshan, Archipenko, , *themes and variations* , 1908-1963, Museum of Arts and Sciences, Daytona , Florida, E.E.U.U. 1989, p. 41.

Fotografía 39 Roger de la Fresnaye, *Muchacha italiana*, 1911, 61 x30 x 25 cm., Bronce, Tomada del Libro: Cooper, Douglas, *La época cubista*, Alianza, Madrid, 1993, p. 263, Foto: Colección de Joseph H., Hirshhorn, Nueva York.

Fotografía 40 Jacques Lipchitz, *Man with a Guitar*, 1916, piedra, 97 x 26 x 19.5 cm. www.artedeximena.wordpress.com/arte-contemporaneo/esculturas-s-xx/ai-man-with-guitar-1913-jacques-lipchitz/. Tomada el 15 de agosto de 2011

Fotografía 41 Jacques Lipchitz, *Bather*, 1917, piedra, Tomada del libro Wilkinson, Jacques Lipchitz. A catalogue Passonnel, 1957, p. 63.

Fotografía 42 Ossip Zadkine, *La ciudad en ruinas*, Monumento a Rotterdam, bronce, 1948- 53, 6.5 m., Tomada del libro Ruhrberg, Karl, et al, Op. cit., tomo II, Ed. Taschen, p. 443.

Fotografía 43 Germán Cueto, *Figura cubista*, s/f., bronce, 19 x 14 x 17 cm., Tomada del Libro: CONACULTA, INBA, *Escultura Mexicana, De la Academia a la instalación*, Landucci Editores, México, D.F., 2001, p. 191.

Fotografía 44 Luis Ortiz Monasterio, *La victoria*, 1949, bronce, 47.5 x 33 x 24 cm. Tomada del Libro: CONACULTA, INBA, *Escultura Mexicana, De la Academia a la instalación*, Landucci Editores, México, D.F., 2001, p. 199.

Fotografía 45 Umberto Boccioni, *Formas únicas de continuidad en el espacio*, 1913, bronce., www.artespain.com/12-08-2008/escultura/caracteristicas-del-futurismo. Consultada el día 10 de julio de 2011.

Fotografía 46 Víctor Alemán, *Minotauro comiendo*, 75x40x50 cm., 1989, cerámica, Foto: del autor

Fotografía 47 Víctor Alemán, *Torso Masculino*, 45x43x30 cm., cerámica, Foto: del autor

Fotografía 48 Víctor Alemán, *Torso de mujer*, 1990, 43x30x21 cm., cerámica, Foto: del autor

Fotografía 49 Víctor Alemán, *Mujer erotizada con zonas inorgánicas*, 1997, 45x20x28 cm., cerámica, Foto: del autor

Fotografía 50 Víctor Alemán, *Mulata impasible*, 1990, 44x18x18 cm., cerámica, Foto: del autor

Fotografía 51 Víctor Alemán, *La Llorona III*, 1992, 40x23x55 cm., cerámica, Foto: del autor.

Fotografía 52 *Torso de del Partenón; Leto, Dione y Afrodita*, British Museum, mármol Tomada del libro: Philippe Bruneau, Mario Torrell, *The Great Art of Antiquity From the Eighth Century B.C. to teh Fifth Century A.D.*, Taschen, Alemania, 1991, p. 79.

Fotografía 53 Policleto, *Efebo de Dresde*, 410-400 a.C., mármol, Tomada del libro Arguillol, Rafael, Alfaras, Teresa, *Historia del Arte, Tomo I, El arte, los estilos Artísticos*, Carroggio, S.A. de Ediciones, Barcelona, 1992, p.24.

Fotografía 54 Miguel Ángel, *Lé esclaveau revéil*, mármol, Tomada del libro Editor: Eugenio Battisti, *Les Sculptures de Michel .Ange*, Ed. Atals, París, 1983, Mármol.

Foto 55 *Grupo Laoconte*, Grecia helenística, copia romana, mármol, Museo del Vaticano, Roma, Tomada del libro: Georges Georges Duby and Jean-Luc Daval, *Sculpture, From antiquity to the Middle Ages*, Taschen, Los angeles, 1986, p. 10. Foto: Museo del Vaticano, Roma.

Fotografía 56 *Torso de Bélvedere*, copia romana en mármol de un original griego del sig. IV a.C., realizada por Apollonios, sig. I d.C., Tomada del libro: Juan José Junquera, José Luis Morales y Marín, *Historia universal del arte*, t. II, Grecia y Roma, ed. Espasa, Madrid, 2003, p. 232, Foto: SCALA, Florencia.

Fotografía 57 Augusto Rodin, *Meditación*, Bronce, 146x59x45 cm., 1877, Tomada del libro: Marlow, Tim, *Rodin*, Ediciones Libsa, Madrid, 1992, p.32. Museo Rodin París, Foto: Bruno Jarret.

Fotografía 58 Augusto Rodin, *El caminante*, 1900-1907, 213.5x71x56.5 cm., Tomada del libro: AA.VV., *1000 Esculturas de los Grandes Maestros*, p. 395., Foto: Museo Rodin, París.

Fotografía 59 Augusto Rodin, *Composición s/t*, medidas sin definir, yeso, Tomada del libro Dominique, Jarrasé, *Rodin, La pasión por el movimiento*, Ed Lisma, Barcelona, 2001, p. 80, Photos Bulloz.

Fotografía 60, Augusto Rodin, *Torso del hombre que camina*, 1860, Bronce con pátina café y verde, 85 x 57 x 42 cm., Museo Soumaya Polanco, México, D.F., Foto: Víctor Alemán.

Fotografía 61, Augusto Rodin, *La plegaria*, 1860, Bronce con pátina café y verde, 90 x 43 x 45 cm., Museo Soumaya Polanco, México, D.F., Foto: Víctor Alemán.

Fotografía 62 Raymond Duchamp-Villon, Caballo, 1914, bronce, 43.7x38.9x29.7 cm., tomada del libro: Edward Lucie Smith, *Artes Visuales En el Siglo XX*, Ed. Könemann, Barcelona, 2000, p. 106, Foto: C&K.

Fotografía 63 Alexander Archipenko, *El Rey Salomón*, Bronce, tomada del libro: Karshan, Donald, Archipenko, *Themes and Variations, 1908-1963*, Edición Museum of Art and Sciences, Florida, 1989. <http://americanart.si.edu/collections/search/artwork/?id=552/>, consultada el 10 de agosto de 2011.

Fotografía 64 Larry Bell, Made for Arolsen, 1992, vidrio templado, 16 unidades de 183 cm de altura, Tomada del libro *Arte Minimalista*, Meyer, James, Ed Phaidón, Nueva York, 2005, p. 183. , p. 199.

Fotografía 65 Joseph Kosuth, Una y tres sillas, 1965, París, Matia, Elena Blanch, Tomada del libro *Procedimientos y materiales en la obra escultórica*, Akal, Madrid, 2006, p. 67.

Capítulo IV

Fotografía 66 Boceto para Mujer en Autoexilio, 12x8x5 cm., plastilina, 2010. Foto: del Autor.

Fotografía 67 Boceto para Mujer en Autoexilio, 12x8x5 cm., plastilina, 2010. Foto: del Autor.

Fotografía 68 Víctor Alemán, *Nostalgia*, boceto en plastilina para fundición, 21x13x8 cm., 2010, foto: del Autor.

Fotografía 69 Víctor Alemán, *Invasión por el recuerdo*, boceto en plastilina para fundición, 20x10x7.5 cm., 2010, Foto: del Autor.

Fotografía 70 Víctor Alemán, *Nostalgia*, fundición en bronce, etapa de pátina, 21x13x8 cm., 2010, Foto: del Autor.

Fotografía 71 Víctor Alemán, *Invasión por el recuerdo*, fundición en bronce, etapa de pátina, 20x10x7.5 cm., 2010, Foto: del Autor.

Fotografía 72 Víctor Alemán, *Nostalgia*, fundición en bronce, etapa de pátina, 21x13x8 cm., 2010, Foto: del Autor.

Fotografía 73 *Nostalgia*, fundición en bronce, 21x13x8 cm., 2010, presentación en el emplazamiento del rincón, Foto: del Autor.

Fotografía 74 Víctor Alemán, *Invasión por el recuerdo*, 20x10x7.5 cm., 2010, presentación en el emplazamiento del rincón, Foto: del Autor.

Fotografía 75 *Nostalgia II*, fundición en bronce, 21x13x8 cm., 2010, presentación de pie en el emplazamiento del rincón, Foto: del Autor.

Fotografía 76 *Nostalgia II*, fundición en bronce, 21x13x8 cm., 2010, presentación horizontal en el emplazamiento del rincón, Foto: del Autor.

Fotografía 77 Víctor Alemán, *Invasión por el recuerdo*, bronce, 20x10x7.5 cm., 2010, presentación en el emplazamiento del rincón, viendo hacia el mismo rincón, Foto: del Autor.

Fotografía 78 Víctor Alemán, *Invasión por el recuerdo*, bronce, 20x10x7.5 cm., 2010, presentación en el emplazamiento del rincón, viendo hacia el exterior, Foto: del Autor.

Fotografía 79 Víctor Alemán, *Mujer en Autoexilio*, 30x 40x25 cm., cerámica, 2010, presentación en el emplazamiento, vista lateral izquierda, Foto: del Autor.

Fotografía 80 Víctor Alemán, *Mujer en Autoexilio*, 30x 40x25 cm., cerámica, 2010, presentación en el emplazamiento, vista frontal, dando la espalda al rincón, Foto: del Autor.

Fotografía 81 Víctor Alemán, *Mujer en Autoexilio*, 30x 40x25 cm., cerámica, 2010, presentación en el emplazamiento, vista posterior, mirando hacia el rincón, Foto: del Autor.

Fotografía 82 Víctor Alemán, *Mujer en Autoexilio*, 30x 40x25 cm., cerámica, 2010, presentación en el emplazamiento, viendo hacia el rincón, vista lateral izquierda, toma en picada, Foto: del Autor.

Fotografía 83 Víctor Alemán, *Mujer en Autoexilio*, 30x 40x25 cm., cerámica, 2010, presentación en el emplazamiento, viendo hacia un muro, vista frontal de $\frac{3}{4}$, con el rostro orientado hacia el muro, a la derecha de la obra, Foto: del Autor.

Fotografía 84 Víctor Alemán, *Torso desfasado*, 25x10x9.5 cm., cerámica, 2011, vista de perfil, en el emplazamiento, Foto: del Autor.

Fotografía 85 Víctor Alemán, *Torso desfasado*, 25x10x9.5 cm., cerámica, 2011, vista de $\frac{3}{4}$ de frente, por el costado izquierdo de la obra, Foto: del Autor.