



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO
Posgrado en Arte y Diseño

LA ARCILLA COMO MEDIO DE EXPRESIÓN MONUMENTAL o LA CERÁMICA MAS
ALLÁ DE LOS FORMATOS CONVENCIONALES.

TESIS

Que para obtener el grado de :
MAESTRA EN ARTES VISUALES ORIENTACION ESCULTURA

PRESENTA:

ROSA MARÍA DEL ROSARIO GUILLERMO AGUILAR

DIRECTOR DE TESIS:

LIC. OCTAVIO GÓMEZ HERRERA

SINODALES:

DR. FRANCISCO TOUS OLAGORTA (FAD)

MTRO. JUAN MANUEL MARENTES CRUZ (FAD)

MTRA. LAURA A. CORONA CABRERA (FAD)

MTRO. HORACIO CASTREJÓN GALVÁN (FAD)

DR México DF Agosto de 2014



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.

INDICE

INTRODUCCIÓN	4
Capítulo I	
I.1 Antecedentes de la cerámica en el mundo	7
I.2 Otra historia	12
I.3 Los antiguos mexicanos	15
I.4 La Colonia	17
I.5 México independiente	22
I.6 El siglo XX	27
I.7 La creación del Taller de Escultura en barro en la Escuela Nacional de Artes Plásticas	31
Capítulo II	
II.1 ¿Por qué el uso de la cerámica como medio escultórico?	41
II.2 La Terrosidad Tangible, un proyecto de vida	49
II.2.1 -Los primeros pasos.	49
II.2.2 -Levantarse y volver a caminar	70
II.2.3 -Pisar en firme y elevarse.	77
Capítulo III	
III.1 Proyecto personal: Tierra en movimiento Espirales y fenómenos naturales	93
III.2 Desarrollo del proyecto	101
III.3 Conformación, desarrollo, proceso	103
III.3.1 -Bocetos	105
III.3.2 -Obra terminada	117
CONCLUSIONES	128

INTRODUCCIÓN

El prodigio y la fuerza del fenómeno de la cerámica como rasgo y huella fehaciente del genio humano ha signado la presencia del hombre en el planeta. La humildad y llaneza de un material tan poderoso tumba cualquier manifestación de desdén hacia su naturaleza. Aunque es patente el empeño de la gente en manifestar su profunda ignorancia sobre el género. Mucho nos hemos preguntado, que es lo que condiciona este empeño en ignorar la portentosa condición artística de este material en los mercados de arte nacionales o en el mundo de la comisión de obras públicas y monumentales. La mas inmediata sería la ignorancia. Pero también el desdén por algo que consideran inferior. La mas elaborada sería la confusión que genera el tener en México una riqueza artesanal tan vasta que opaca las otras personalidades de la cerámica. Es difícil saber. Pero lo cierto es que se trata una condición propia de nuestra idiosincrasia mexicana.

En el primer capítulo de este trabajo, hago una revisión de los momentos sobresalientes en el panorama de la cerámica artística en algunas culturas del Oriente Próximo y Medio Oriente, desde el Neolítico hasta el S. I D.C. y sus impactantes logros técnicos y tecnológicos, vigentes hasta el presente. En este capítulo México ocupa naturalmente un espacio importante en la manifestación artística de los antiguos mexicanos, las atinadas acciones estratégicas sucedidas en la Colonia que evitaron la desaparición total de la práctica cerámica en territorio mexicano. Los breves, aunque sobresalientes momentos registrados en la Nación Independiente a finales del XIX, principios del siglo XX, la posrevolución y el desenlace turbulento, agitado, nutrido de éste siglo con los tinos y desatinos que nos llevaron a la situación actual de la cerámica artística en la plástica contemporánea nacional. De igual manera hago una ligera revisión general de los sucesos, tanto en Europa como en Estados Unidos, y poder visualizar cómo estos movimientos influyeron e impulsaron la intervención de los artistas plásticos contemporáneos, extranjeros y mexicanos en el terreno de la cerámica artística y escultórica. Mis instrumentos de apoyo fueron básicamente la investigación y el análisis bibliográfico.

co particularmente de fuentes históricas, y en lo contemporáneo la investigación de campo así como experiencias propias.

El segundo capítulo tiene un sustento autobiográfico. Sin llegar a ser “un relato retrospectivo” pues carece de ficción, se alimenta de mis memorias, de “lo vivido”, de las emociones, de mi evolución individual. Mediante el pronombre personal “yo” me conecto con el lector. Y así, expongo las razones, sucesos y motivos que me han llevado a tomar el camino de la cerámica como medio de expresión plástica. Presento un análisis introspectivo de mi formación académica, mi historia personal y experiencia de vida, así como las influencias artísticas e intelectuales que han conformado mis modos de percibir y de expresarme en el terreno de lo artístico.

Sustento cómo es primordial el conocimiento y dominio de los procesos técnicos de elaboración, porque al acrecentar el formato del proyecto artístico se multiplican sus problemáticas y retos. El creador del proyecto de una escultura que se sale de un formato convencional enfrenta una serie de retos de valoraciones técnicas y estéticas durante todo el proceso de conceptualización, construcción y montaje, los que solamente puede resolver apoyándose en el bagaje de conocimientos, experiencias y pericia técnica, que le llevarán a optar por las decisiones obligadamente acertadas. Todos los elementos intelectuales y técnicos intervienen definitivamente en la forma final de la obra, culminando en una escultura de gran formato o monumental de manera exitosa, estableciendo una relación dinámica de ida y vuelta entre estructura y forma, técnica y arte.

En el tercer capítulo, me apoyo en una plataforma experimental estructurada a lo largo de toda mi carrera. Expongo mi recurrencia constante a la temática del movimiento, las espirales, la acción petrificada y los fenómenos naturales que nutrieron mi proyecto de tesis de maestría. Presento los procesos que generaron el cuerpo de esculturas que conformaron la exposición con la cual concluí el posgrado.

El trabajo cierra con las conclusiones y la bibliografía.

CAPÍTULO I

I.1 Antecedentes de la cerámica en el mundo

I.2 Otra historia

I.3 Los antiguos mexicanos

I.4 La Colonia

I.5 México Independiente

I.6 El siglo XX

I.7 La creación del Taller de escultura en Barro de la Escuela Nacional de Artes Plásticas.

I.1 ANTECEDENTES DE LA CERÁMICA EN EL MUNDO

La historia de la cerámica va unida al desarrollo de casi todos los pueblos del mundo, a la historia de la evolución humana, y su estudio está unido a las relaciones de los hombres que han permitido el progreso de este arte. La inmediatez del barro, esa sustancia manipulable que el hombre siempre tuvo a su alcance generó su utilización inmediata desde los primeros síntomas de su necesidad de expresarse.

A lo largo de su existencia el hombre ha dejado señales de su armónica relación con la tierra modelable, se han encontrado vestigios de cerámica desde el período Neolítico (6,000 – 3,000 A.C.). La aparición de la cerámica puede colocarse entre el 6,000 y 5,000 A.C. considerándose los hallazgos más antiguos, los de Tardenois, Campigny, Milo, Palestina y Egipto.¹

Aunque hay que decir que, debido a los hallazgos de figurillas cocidas pertenecientes al Paleolítico Superior, la cerámica modelada y cocida por el hombre ya no se considera exclusiva del Neolítico. En todo caso es en el Neolítico cuando el hombre crea la “construcción en hueco” creando el vacío en el objeto.²

La relación del hombre con la arcilla, con su función doblemente laborable (la utilitaria y la de expresión), lo llevó a que, como consecuencia de la agricultura, generara la creación de recipientes cuando se hicieron necesarios para almacenar los excedentes de las cosechas, aunque en Regiones de Siria, Palestina, Anatolia, la cerámica precedió en uno o dos milenios al cultivo de cereales lo cual invalida su asociación estricta a las prácticas agrícolas y culinarias.³ Una vez vinculado con el potencial de la arcilla, naturalmente inducido por su ingenio, el hombre también creó objetos e imágenes. La vocación del hombre por el barro no solamente

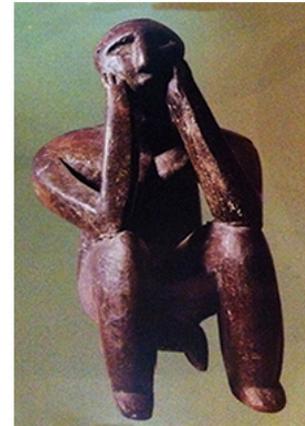
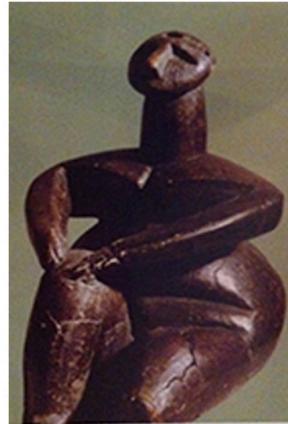
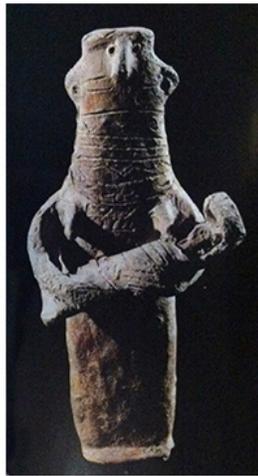
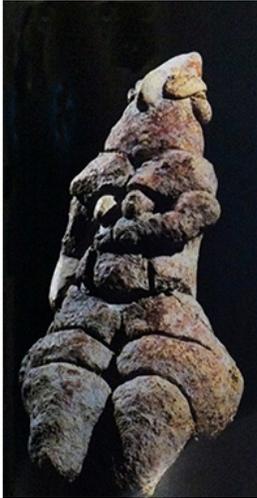
¹ *ENCICLOPEDIA UNIVERSAL ILUSTRADA*, Tomo XII, Edit. Espasa-Calpe Barcelona

² Sureda, Joan *HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE*, Tomo 1, Edit. Planeta. Barcelona 1999

³ ídem

se gestó por una necesidad práctica, sino también como una necesidad de expresión vivencial y espiritual, particularmente con las prácticas funerarias.⁴

Quién sabe si al mismo tiempo o primero una y luego otra, se modelaron la vasija y el objeto ritual, en la lectura del barro modelado con ambas intenciones, se refleja la evolución técnica y artística de los pueblos.



"Figurilla de la fertilidad", *"Mujer con niño en brazos"* *"Estatuilla femenina"* y *"El pensador"*
 Arcilla VI Milenio *terracota II-III Milenio* *Terracota*
 Munhata (Valle del Jordán) Chipre *Mediados IV Milenio*
Cernavoda, Rumania

Las recurrencias primeras fueron las representaciones de divinidades maternas y de culto a la fertilidad, cuando necesitaban crear símbolos anímicos como vehículos de magia. En Skorba, Malta, se encontraron pequeñas esculturas de terracota de figuras femeninas (que datan del neolítico) con los típicos rasgos que suelen representar la fertilidad de la llamada Diosa Madre. A partir del Neolítico la humanidad ha continuado su monumental aventura de mezclar tierra con agua y cocerla con fuego. Todas las formas, todas las ideas han caído en la cerámica.

La práctica de la cerámica en el mundo antiguo fue un fenómeno artístico de primer orden. Así ha quedado demostrado en los registros que contienen los museos de todo el mundo. Durante la llamada primera civilización, la Mesopotámica, pasando por Egipto, Gre-

⁴ ídem

cia, el Imperio Bizantino y la Antigüedad Clásica, se crearon una gran cantidad de esculturas, mosaicos y relieves elaborados con técnicas cerámicas.

Muchas evoluciones, desarrollos, inicio o surgimiento de momentos determinantes de la evolución técnica por las que ha atravesado la cerámica tienen registros en fechas establecidas que son hoy en día objeto de discusión o controversia, debido a la diferencia de fechas establecidas que pueden diferir hasta por varios milenios.

En el Neolítico Medio aparecen vasijas pintadas con óxidos metálicos. Entre 5,000 y 4,750 A.C. los egipcios cubrían pequeños objetos con esmalte vitrificado siendo éste el hecho más importante de la historia de la cerámica egipcia llegando al punto de crear con la fusión proporcionada de arena, arcilla y vidrio de color una verdadera porcelana vítrea.⁵

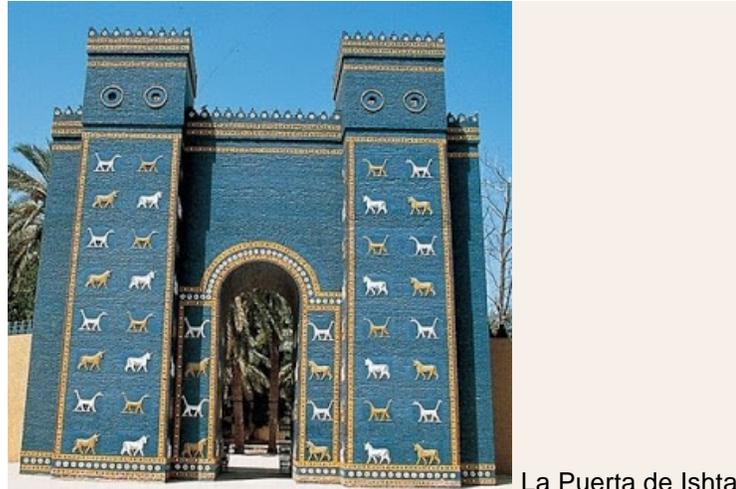
En la primera mitad del S.VI A.C. se construyen en Susa (estuvo situada a unos 240 km al este del río Tigris, en el sudoeste del actual Irán) grandes murales de cerámica esmaltada.



Friso de arqueros del palacio de Darío en Susa
<http://es.wikipedia.org/wiki/Susa>

En Khorsabad, Asiria, en el palacio de Sargón II (722-705 A.C.) cerca de Nínive se encontró un gran panel de ladrillos esmaltados en amarillo sobre azul turquesa que mostraba figuras de leones, toros, águilas y figura humana de tamaño natural. En este mismo tiempo en Babilonia ya se encontraba el camino de 100 metros de largo con murallas de 24 metros de altura, las cuales estaban decoradas con relieves esmaltados con figuras de leones, dragones y toros, los esmaltes usados fueron blanco, amarillo, verde, azul turquesa y negro, al final del camino amurallado se hallaba la portentosa puerta de la Diosa Ishtar.

⁵ ENCICLOPEDIA UNIVERSAL ILUSTRADA, Tomo XII, Edit. Espasa-Calpe Barcelona



La Puerta de Ishtar

http://lurdisfb.blogspot.mx/2010_02_01_archive.html

En Grecia aparecen las terracotas a partir de c. 6,500, en Tesalia abundan los ídolos femeninos de cerámica monocroma pertenecientes al Neolítico Reciente. En Micenas se han encontrado cerámicas antiguas anteriores al S. XV A.C. y mas recientes alcanzan hasta el S. VIII A.C. Las vasijas con pintura mate y color aplicado directamente encima de la arcilla forman la transición entre la cerámica de Troya y la alfarería artística micénica. El paso del Micénico tardío al período protogeométrico se caracteriza por un nuevo estilo de cerámica, se sitúa cerca de 1025 A.C. según las excavaciones del cementerio del (barrio) cerámico de Atenas en donde se fabricaban objetos de uso cotidiano y ritual. A mediados del siglo X A.C. aparece el período geométrico que dura aproximadamente dos siglos. Sobre un color negro brillante que cubre todo el recipiente a excepción de una zona estrecha en donde sobre fondo claro destacan la formas geométricas (rombos, meandros, círculos, rosetas geométricas, etc.) A principios del S.VII A.C. aparece la figura humana en la decoración cerámica. Al maestro Dipilón se le atribuyen diversos objetos, ánforas, cráteras, al igual que a otro maestro, Kunze. En este período se individualizan las hechuras dependiendo de las características dibujísticas de los diversos artistas.⁶ La cerámica Ática llamada de “figuras negras y figuras rojas”, se pintaban, en las primeras, figuras negras sobre el fondo del color natural de la arcilla y en las segundas se pintaba el fondo de negro dejando el color natural de la arcilla para las figuras. Destinadas a alcanzar un alto grado de perfección técnica y estilística en el S.V A.C., fueron realizadas por un vastísimo grupo de ceramistas conocidos por sus firmas que invadió el mer-

⁶ Barral I Altet, Xavier *HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE* Vol.II Edit. Planeta 1999

cado entre 550 y 530 A.C. No siempre fue el pintor quien manufacturó la vasija, a veces solamente la pintaban, pero todos trabajaban y formaban parte de los talleres de cerámica, las piezas conservan igualmente el nombre del artista y también la del taller. Abundaron los talleres por toda Grecia y el Mediterráneo. Excesias es quizá el pintor más brillante, pero también están Lisípides, Andócides, Hisquillos, Psiax, Antímenes, Eufronio, Eutímidés, etc.⁷

El período arcaico de la cerámica griega es muy importantes dentro de la historia del arte, no solo por la técnica también porque son las únicas formas de arte conservadas en cantidad suficiente para sacar conclusiones de la cultura, prácticas religiosas y vida cotidiana.⁸

El Estilo severo, estilo clásico temprano o estilo arcaico final corresponde a la primera mitad del siglo V a. C. (entre 490 a. C. y 450 a. C.). Marca la ruptura entre las formas canónicas del período arcaico anterior y la transición al período clásico. Las evoluciones manieristas se registran tanto en la pintura como en la cerámica. En el campo de la cerámica, las tendencias y grupos estilísticos, en ese momento, son más variados aún que en la escultura.⁹ Atenas produjo una gran cantidad de cerámica exquisita y artística que alcanzaron mucho éxito en la Italia meridional ejerciendo un enorme influjo sobre el arte etrusco.

Los etruscos despertaron interés por sus esculturas en terracota (finales del siglo VI A.C) en función de sarcófagos, los múltiples y bellos objetos funerarios representan a sus personajes como habrían sido en vida, parejas, hombres viejos, mujeres jóvenes, todos representando un momento lleno de vida y alegría de existir, unos serios, otros con una actitud de desparpajo natural, otros representados con soltura y relajamiento de quien no teme a la muerte. Así está la pareja yacente de esposos sonriente ella, en franca carcajada él, ambos con una intención naturalista. Las dos figuras construidas y modeladas en tamaño natural yacen sobre un diván o “lechos comensales”. En la gran terracota producida en Veyes (ciudad que estuvo situada a 16 km al norte de Roma), el “sarcófago de Cerveteri”, de 1.91 mts. de longitud está construido en cuatro partes, en donde se evidencia la relación existente entre las obras de bronce y de terracota. En Veyes se encontraba la gran escuela de Vulca el escultor a quien se le atribuyen las terracotas que adornaban el templo de *Jupiter Capitolino*.¹⁰

⁷ ídem

⁸ ídem

⁹ ídem



Sarcófago de Cerveteri terracota 1.91 mts. y sarcófago de Letitia Saeianti en terracota policromada, tamaño natural. (Fotos de sitio web Arte Historia.)

Los Etruscos, adoradores de los elementos tierra, agua y fuego fueron consumados ceramistas que no solamente produjeron una cerámica con estilo propio e innovador, sino que también practicaron el coleccionismo de cerámica griega.

I.2 OTRA HISTORIA

Paralelo a los actos registrados en los tiempos prehistóricos previamente reseñados, los cuales quedan constatados por las obras que han perdurado hasta nuestros días y que se conservan en los museos, existen otros registros un poco curiosos por la manera en que se les da sustento, uno de ellos es lo que se registra en la inconmensurable obra “Historia Natural” de Plinio El Viejo. Este consistente personaje romano, Gayo Plinio Cecilio Segundo, que fue erudito, escritor, científico, naturalista y militar, nació en el año 23 y murió en el año 79 de nuestra era.

La “Historia Natural”, trabajo de carácter enciclopédico, tuvo la intención de recopilar los aspectos de la Historia de la Naturaleza desde todas las vertientes de la cultura de su época. Esta compilación reúne con tesón una gran cantidad de observaciones tomadas de las más diversas fuentes, se presenta ante el lector todo lo que tiene relación con la cosmología, la geografía, la antropología, la zoología, la botánica, la medicina, la meteorología, la magia y también con el arte. Reúne todos estos campos de conocimiento y antes que nadie, se atreve a dar una visión general y exponerla en este trabajo en el que logró reunir gran parte del saber de su época. Es la enciclopedia más antigua de la historia. A lo largo de la edad media

¹⁰ ídem

y hasta el siglo XVI este texto fue considerado la máxima autoridad en materia científica, dato no muy positivo ya que como Plinio no era especialista en muchas disciplinas, no supo dilucidar como hombre de su época, los errores propios del primitivo avance científico, debido a lo cual la obra presenta inexactitudes y supercherías que crearon como consecuencia numerosas desinformaciones, malentendidos y prejuicios.

La “Historia Natural” consta de 37 libros, incluye un prefacio descriptivo y tablas de los contenidos, así como una lista de sus fuentes. Plinio aparentemente publicó los primeros diez libros por su propia cuenta en el año 77, y se ocupó de revisar y ampliar el resto durante los dos años restantes de su vida. La primera edición traducida del latín original al italiano se hizo en Venecia en el año 1469.

En el libro, en el (tomo) XXXV, Plinio titula a un capítulo de la “Mineralogía, Usos de la tierra, Pigmentos, **Discusión sobre el arte de la pintura** y el Uso del sulfuro”. En este capítulo pretende dejar sentado “el origen de la pintura” y sin decirlo pretende también darle nombre a su “inventor”:

La cuestión sobre los orígenes de la pintura no está clara [...]. Los egipcios afirman que son ellos los que la inventaron seis mil años antes de pasar a Grecia [...]. De los griegos, por otra parte, unos dicen que se descubrió en Sición, otros en Corinto, pero todos reconocen que consistía en circunscribir con líneas el contorno de la sombra de un hombre. La primera pintora fue una doncella de Corinto que, pretendiendo retener físicamente la imagen de su joven amante, dibujó en la pared de su cuarto el perfil del muchacho cuya sombra era proyectada por una vela. La joven era hija del alfarero Butades de Sición. Así fue, de hecho, su primera etapa (de la pintura), la segunda empleaba sólo un color cada vez y se llama monocroma; después se inventó una más compleja (la plástica) [...]. cuando el alfarero Butades de Sición, (probablemente del siglo VII A.C.) aplicó sobre el dibujo hecho por su hija una capa de barro, que modeló siguiendo las sinuosidades de aquel rostro; que dotó de relieve, e hizo endurecer al fuego esta arcilla.¹¹

Con este texto Plinio el Viejo deja sentado no solamente que en algún momento del siglo VII A.C. una doncella de Corinto en un gesto amoroso establece el concepto del dibujo, de la pintura y que su padre lo redondea creando el concepto del modelado con cerámica, con lo cual, Plinio le atribuye a Butades de Sición, ser el primero en modelar retratos en arcilla. Es decir, de haber creado la “plástica”(el modelado).

¹¹ Torrego, Esperanza *TEXTOS DE HISTORIA DEL ARTE, PLINIO EL VIEJO* Edic. Antonio Machado Col. La balsa de Medusa Madrid 1987

En otra parte de su Enciclopedia, Plinio argumenta, que otra de sus fuentes asegura que

...los primeros “descubridores” del modelado fueron Reco y Teodoro, (arquitectos del templo de Hera) en Samos. ... al huir de aquella misma ciudad (Corintio), fue acompañado por los modeladores Euquir (de Euchir “hábil con las manos”) Diopo (de Diopos “vista aguda”) y Eugramo (de Eugrammus “hábil dibujante”) quienes habrían introducido a Italia el arte plástico.¹²

A Butades de Sición, de igual manera se le atribuye la creación del concepto “bajo relieve” (*próstypa*) y alto relieve (*éctypa*), términos resultantes al crear las *acróteras* de los templos griegos, objetos de remate en las tejas de los techados



Acróteras (fotos wordpress.com)

Por todas estas historias que registra Plinio en su maravillosa obra, que naturalmente tienen una connotación de leyenda, a todos los que practicaban este tipo de trabajo se les llamó *Plastae* (“modeladores”).

De igual manera consigna que fue Lisístrato de Sición, el primero en sacar en directo sobre el rostro real del modelo sus facciones, a diferencia de la tradición que trataba de representar a sus retratados los más bellos posible sin tomar en cuenta el parecido. Lisístrato popularizó el modelar con arcilla los rostros del molde de tal manera que

(...) ya no se hacía busto o estatua que no tuviera también su modelo en arcilla. De aquí se deduce que este arte fue más antiguo que el de fundir bronce.¹³

I.3 LOS ANTIGUOS MEXICANOS

¹² ídem

¹³ ídem

La producción de la cerámica en el México prehispánico fue una manifestación artística de innegable calidad y riqueza plástica. Paul Westheim afirma que la cerámica es el arte más antiguo del nuevo mundo y considera que (refiriéndose a México y el Perú).

*quizá no haya otro continente que muestre tanta riqueza, tan rica variedad, en su forma y su decorado.*¹⁴

Nació, al igual que en las otras culturas, como una práctica utilitaria del hombre, ante su necesidad de almacenar, transportar, transformar y consumir ciertos alimentos líquidos y sólidos, así como de una necesidad de expresar sus vivencias espirituales y sus creencias religiosas. De barro se modelaron figuras de hombres y animales, al igual que los vasos ceremoniales, las urnas funerarias, los braseros y los ídolos.

La cerámica, que es más antigua que la escritura, surgió junto con el maíz en el territorio mexicano cuatro mil años antes de nuestra era.

Las evidencias arqueológicas remanentes del barro modelado, tanto de las piezas utilitarias, como de las de carácter ritual y ceremonial religioso, develan la transformación evolutiva de las técnicas al igual que la sublimación de la sensibilidad artística de las culturas antiguas, pero sobre todo revelan su profunda espiritualidad.

Con el barro, los antiguos Mayas dieron forma a su profundo y complicado mundo cósmico y humanista. Con formas naturalistas y orgánicas, exaltaron y sacralizaron la figura humana, humanizaron a sus dioses a través del retrato mediante la imagen de los sacerdotes, gobernantes y guerreros. Los mayas también elaboraron urnas funerarias, que hoy nos impresionan por la suntuosidad y el extraordinario sentido de la estética con la que representaron un ornamentado universo de volúmenes y contrastes. A la par que produjeron estas estructuras sobrecargadas de glifos, figuras realistas y alegóricas, cuyos complejos significados aún escapan a nuestra comprensión, elaboraron también la micro-estatuaria de la Isla de Jaina (600 -1200 d.C.) que se encuentra en la costa de Campeche, un sitio arqueológico maya, una necrópolis que contiene aproximadamente 20,000 tumbas o enterramientos, de las cuales más de 1,000 han sido excavadas y valoradas arqueológicamente. En cada enterramiento los despojos humanos han estado acompañados de piezas de cerámica que nos brinda una extraordinaria y bella muestra de gracia y maestría en su elaboración, con un gran concepto estético y maestría en el manejo del barro. Estas figu-

¹⁴ Westheim, Paul *ESCULTURA Y CERÁMICA DEL MÉXICO ANTIGUO* Ediciones Era México 1980

ras son un retrato minucioso de personajes de todos los estratos sociales del mundo maya. Al parecer, las primeras micro-esculturas fueron modeladas a mano, mientras que las posteriores revelan el uso de moldes.¹⁵

Recorriendo el legado artístico prehispánico podemos apreciar las “caritas sonrientes” de Veracruz, los braseros y las urnas ceremoniales de Oaxaca, las vasijas policromas mixtecas (provenientes de una parte de cada uno de los actuales estados de Oaxaca, Guerrero y Puebla) y la notable estatuaria, también de reducidas dimensiones, de Nayarit, Colima y Jalisco, cuyo contenido simbólico quizás no sea tan evidente, pero sobresalen por su jovial ironía y el sentido de la caricatura.

Las figuras aztecas proyectan su original concepción mística y guerrera del universo, fieles a la creencia de que para los aztecas la guerra era un oficio de culto. Como creación, la estatuaria aspira a la síntesis formal, por lo cual algunas de las figuras aztecas destacan por su vigor y por la síntesis de sus formas, que estaban relacionadas más con lo simbólico que con la interpretación de lo natural. Así, podemos nombrar las representaciones del guerrero “Caballero águila”, como también la de un sacerdote del dios desollado Xipe Tótec —cubierto con la piel de un sacrificado—, visión trágica y guerrera de la estatuaria azteca. Pero junto con ellas también hay que mencionar la representación de Xochipilli el “Príncipe de las flores”, dios de la alegría, de la música y de la danza. El ceramista azteca modeló representaciones de animales, un sapo, una serpiente, un mono o un felino. Y es necesario hacer notar que por primera vez en la historia del arte mesoamericano, aparecen seres mitológicos como el “Coyote emplumado”, la Xiuhcóatl o “Serpiente de fuego”, o la milenaria “Serpiente emplumada”.

Frente a la omnipresencia de la muerte los ceramistas aztecas consiguieron plasmar en los sahumerios, las vasijas ceremoniales o los retratos de las deidades domésticas, su espíritu indomable ante la adversidad. Calaveras en alto y bajorrelieve, corazones sangrantes, son las grandes constantes de la mística guerrera en la cerámica policromada de la civilización azteca.

Hemos mencionado unos pocos ejemplos del desarrollo y evolución del arte cerámico prehispánico, solamente a modo de ejemplo del legado cultural que, refundido con la tradición ibérica, da forma y contenido a las expresiones del panorama artístico del México actual.

¹⁵ Bernal, Ignacio *MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA* Edit. Aguilar México 1967

I.4 LA COLONIA

El México que encontraron los conquistadores españoles era un territorio plural, de gran diversidad cultural. El objetivo, más allá de apropiarse del territorio, fue el de reducir la pluralidad y unificar la religión. Comienza así la labor evangelizadora de conversión al cristianismo y de instalar el castellano como única lengua.

A mediados del S. XVI ya se encontraban en la Nueva España aproximadamente unos 150,000 españoles de todas clases y oficios lo cual dispersó las novedades técnicas, en particular las de la actividad cerámica como el torno, el vidriado y el horno cerrado.¹⁶

Otra vía por la que se introdujeron las innovaciones técnicas fue a través de los frailes, primero fueron los franciscanos seguidos por los dominicos, agustinos, mercedarios, jesuitas y otros. En cada convento había una escuela, a medida que los monasterios aumentaban los centros educativos eran más numerosos. Famosa fue la escuela San José de los Naturales construida (en 1527) en el claustro de San Francisco en la ciudad de México, fundada por fray Pedro de Gante (1479? - 1572) fue la primera escuela de Artes y Oficios en América.¹⁷

Don Vasco de Quiroga (1470 - 1565) fue ungido obispo de Michoacán (en 1537) para contrarrestar y corregir la actitud despiadada y cruel de Nuño de Guzmán (1490 –1544) contra los purépechas. Organizó a los indígenas en pueblos de artesanos, dándole una especialidad a cada comunidad, según sus aptitudes, proporcionando los medios para tender un puente entre las tradiciones artísticas prehispánicas y las traídas por los conquistadores y colonos ibéricos. Orientó la actividad en la cual eran maestros con la intención de satisfacer los requerimientos de la nueva sociedad novohispana, introduciendo cambios tecnológicos y de materias primas, como el torno alfarero y el uso del vidriado en la loza a base de baños en sustancias plúmbeas. Con la diversificación y reorganización de los oficios, trató de crear una comunidad igualitaria y autosuficiente, forjando un modelo de convivencia ejemplar, dando inicio a la organización civil de una colectividad, que encontró medios de sustento en su riqueza artesanal. Vasco de Quiroga fue portador de la aspiración utópica de crear una sociedad nueva, lejana de la decadencia y corrupción de la vieja España, encontró en la cultu-

¹⁶ López Cervantes, Gonzalo *CERÁMICA MEXICANA* Edit. Everest Mexicana 1983

¹⁷ ídem

ra, las costumbres y el dominio de las habilidades de los indígenas, la posibilidad de poner en práctica los presupuestos de la *Utopía* de Tomás Moro.¹⁸

Ya con la conquista había decaído la elaboración de la cerámica ritual de raigambre prehispánica, el celo evangelizador de los frailes y sacerdotes católicos había reprimido la elaboración de imágenes de las antiguas deidades indígenas, especialmente las realizadas en el material más recurrido: el barro. Usando medios coercitivos físicos e intelectuales, fueron obligados a optar por una nueva religión, en la cual, además, las imágenes se elaborarían con “materiales nobles”, como mármol, bronce, oro. La prohibición a los indígenas de elaborar imágenes religiosas en barro produjo un gran quebranto a su identidad cultural y religiosa. Ello hizo languidecer la tradición cultural prehispánica de representar vivencias cotidianas y religiosas a través de objetos y figuras en arcilla.

La influencia española dominó y se impuso a la autóctona. La resultante, el mestizaje, no solamente se perfila en las razas, también lo hace en las tradiciones y en el arte. Desde España llegarían al Nuevo Mundo los modelos y estilos del gótico, del renacimiento, el manierismo, el barroco y el neoclasicismo. Numerosos artistas formarían talleres y enseñarán a los nativos, aunque las prohibiciones legales no permitirían a los indios o la gente mestiza realizar varios oficios de origen europeo, ya que se exigía “pureza de sangre”¹⁹ para ser maestro, oficial o aprendiz de cada especialidad.

¹⁸ “Libro del estado ideal de una república en la nueva isla de Utopía” es un libro escrito por Tomás Moro y publicado en 1516. El relato describe una comunidad ficticia con ideales filosóficos y políticos, entre otros, diferentes a los de las comunidades contemporáneas a su época. Utopía es una comunidad pacífica, que establece la propiedad común de los bienes, en contraste con el sistema de propiedad privada y la relación conflictiva entre las sociedades europeas contemporáneas a Tomás Moro. A diferencia de las sociedades medievales en Europa, las autoridades son determinadas en Utopía mediante el voto popular, aunque con importantes diferencias con respecto a las democracias del siglo XX. La obra contiene numerosas referencias a los pensamientos del filósofo griego Sócrates, expuestos en la obra *La República*, de Platón, donde se describe asimismo una sociedad idealizada.

¹⁹ Los estatutos de la “pureza de sangre” se crearon en España en el siglo XV, imperaron a lo largo de toda la colonia (se abolieron hasta 1835 y se mantuvieron hasta 1859 para los oficiales del ejército) fueron reglamentaciones que impedían ocupar puestos y cargos en diversas instituciones de carácter religioso, universitario, militar, civil o gremial a los judíos conversos al cristianismo y a sus descendientes, más tarde se extendieron a los moros y luego también a los protestantes y a los procesados por la inquisición. De igual manera, para conservar la estructura de la familia hispana; se ampliaron hacia aquellos cuya pureza de sangre no se podía establecer (es decir, los nacidos fuera de matrimonio). En las tres “razas”: blanca o española, indígena y negra, la sangre de las personas de cada grupo era “limpia”, pero si un hombre y una mujer de diferentes “razas” engendraban un hijo, la sangre de este se vería “manchada” o “impura”.

Las órdenes religiosas incorporaron las nuevas formas de arte que se plasmaron en sus conventos e iglesias; en combinación con las antiguas maneras mexicanas y las propias maneras ibéricas de percibir la belleza se generó una mezcla que dio por resultado el denominado arte *Tequitqui*, que en náhuatl significa “tributario”. El *Tequio* era una forma organizada de trabajo en una comunidad de beneficio colectivo, en la cual sus integrantes debían aportar los materiales o su fuerza de trabajo para realizar o construir una obra común. En la colonia las autoridades impusieron el pago de este tributo con trabajo a los grupos indígenas.

La influencia iconográfica y técnica europea fusionada a la técnica e iconografía indígena, generó un conjunto de manifestaciones singulares pictóricas y escultóricas; en donde se expresaban los elementos representativos básicos en el cristianismo. Este se manifestó principalmente en las portadas de los templos. Pinturas o esculturas en piedra, barro o madera son una expresión clara de ello.



Escultura Querubín cerámica vidriada S. XVIII
(<http://artesytradicionesdemexico.com/>)



Puebla

Querubines cerámica S.XVII

En el ritmo de rupturas y continuidades de la época virreinal, la alfarería sobrevivió en algunas regiones.

En la escultura se impulsaron los modelos y técnicas europeas recurriendo al uso del mármol, de la madera y posteriormente del yeso.

En la cerámica, la estatuaria se practicó poco, hay raros testimonios de ello, el uso del barro estaba más bien confinado a la manufactura de cacharros y a la elaboración de la loza de Ta-

lavera que desde la segunda mitad del siglo XVI, se producía en la ciudad de Puebla de Los Ángeles.

Sin embargo se constata que

(...) pero de los múltiples objetos que produjo la industria de Talavera de Puebla, ningunos, a nuestro parecer, superan a las figuras escultóricas .²⁰

y describe unas pequeñas figuras de perros, de venados, de leones. Alto relieves que representan cabezas de querubines y un escudo negro y blanco de la Orden de Santo Domingo de la Capilla del Rosario. Hay figuras “de bulto” que representan a niños totalmente desnudos y miden más de un metro de altura, y su color es del cuerpo humano.

La mayólica de Puebla produjo “estatuas”, representaciones de Santa Bárbara, una figura de Santa Inés y la Virgen del Carmen, las últimas dos tienen la misma altura que los niños de la Capilla de Puebla; figuras de San Miguel, de San José y San Cayetano destinadas seguramente a las hornacinas de capillas y templos o las fachadas de las mismas. Y así varias otras figura de similares características.²¹



VIRGEN DEL CARMEN

en la iglesia del mismo nombre en la ciudad de México. (Foto de Cristóbal Arias)

²⁰ Álvarez, José Rogelio director *ENCICLOPEDIA DE MÉXICO* enciclopedia Británica de Mexico México 1993

²¹ López Cervantes, Gonzalo *CERÁMICA MEXICANA* Edit. Everest Mexicana 1983

Ya en los siglos XVII y XVIII se constata que en Tonalá, Jalisco se produce la cerámica más importante de la Nueva España, se produce la vidriada, y también la “natural” (sin vidriado) la cual era muy popular en España por la curiosa característica de su olor al contacto del agua o el tabaco, y del hábito de las damas de la corte de beber agua con sabor a barro y después comerse a mordidas el jarro, “beben el agua y comen el barro, no siendo pequeño trabajo para los confesores atajar este vicio”²² mismo que alcanzó en el S. XVII una propensa alarmante, práctica que para 1840 todavía se registra de “esa cosa que viene de Indias” identificadas como procedentes de Guadalajara (México)²³

Es importante mencionar que otro fuerte impulso a la práctica de la cerámica indígena se la proporciona el cura de Dolores, don Miguel Hidalgo y Costilla (1753 – 1811)²⁴, quien se propuso crear talleres de alfarería con el mismo propósito que dos siglos atrás había animado la labor de “Tata Vasco” de Quiroga: procurar un medio de supervivencia y libertad económica a los estratos medios y bajos de su feligresía. El cura Hidalgo, incluyó en su proyecto la capacitación técnica y la enseñanza de formas aventajadas de comercialización, aspectos humanitarios con los cuales haría independientes a los alfareros. En el caso de Tonalá y Tlaquepaque, no se sabe quien ni cuando, introdujo las técnicas de vidriado, pero es posible que también hayan sido los frailes dominicos.

Aunque sólo se han mencionado los ejemplos más conocidos, lo cierto es que este tipo de iniciativas y prácticas, aunque superfluas, protegieron de su total extinción el uso de la cerámica, pese a la posición predominante de los funcionarios virreinales, quienes se empeñaban en dar preferencia a los productos manufacturados en España.

I.5 MÉXICO INDEPENDIENTE

Son pobres las iniciativas empresariales o gubernamentales durante la primera mitad del siglo XIX, por generar un sector manufacturero como por revivir los oficios artesanales, sólo

²² García Saiz, María Concepción y Albert de León, María Angeles *EXOTISMO Y BELLEZA DE UNA CERÁMICA* revista Artes de México No. 14 Cerámica de Tonalá 1991

²³ ídem.

²⁴ Fue un sacerdote y militar novohispano que destacó en la primera etapa de la Guerra de Independencia de México, que inició con un acto conocido en la historiografía mexicana como el “Grito de Dolores” arengando al pueblo a tomar las armas y luchar contra los españoles para obtener la independencia de México, lideró un ejército patriota, organizó un gobierno en Guadalajara, decretó la abolición de la esclavitud y derogó los tributos indígenas. Tras ser derrotado en 1811 fue juzgado y fusilado. En 1824, se le reconoció como primer insurgente y padre de la patria.

mencionaremos que durante la exposición industrial de 1849, auspiciada por el Ayuntamiento de la Ciudad de México

“se establecen otros cuatro premios... a los [artesanos] que presenten las figuras más perfectas trabajadas en cera, trapo o barro”.²⁵

La economía de México en aquella época estaba basada principalmente en la agricultura y otras actividades rurales, que eran controladas por el clero y por ricos terratenientes. La Revolución industrial, que afectó a las ciudades más que a las poblaciones rurales, ya empezaba a impulsar a los artesanos a abandonar sus talleres e incorporarse a las fábricas. Producto de esta revolución fueron la fábrica de “loza fina” en Puebla y en la ciudad de México a mediados de S. XIX, a diferencia de la generalidad que producían mayólicas estas produjeron porcelana de pasta suave decoradas con estampas o estenciles mecánicos a la usanza de las fábricas inglesas. En el S. XIX declinó la producción de la mayólica poblana “ La ciudad de Puebla fue en otro tiempo célebre por sus bellas fábricas de loza” dijo en 1802 Alejandro de Humboldt (1769-1859)²⁶. Lucas Alamán (1792 - 1853)²⁷ intentó, muchas veces sin éxito, renovar la industria y el comercio.

Para finales del S. XIX la escultura toma auge debido a la remodelación de la arteria principal de la ciudad, el Paseo de la Reforma, y con ello se hizo necesaria su decoración con diversos monumentos y estatuas de los próceres nacionales surgidos a lo largo de la historia nacional. De entre los monumentos resalta el dedicado a la figura de *Cuauhtémoc*²⁸ el último rey azteca, ya que por siglos las connotaciones de mexicanismo prehispánico estuvieron en desuso, pero con el ascenso de Porfirio Díaz al poder las raíces precolombinas surgieron

²⁵ Guillermo, Rosario *BREVE INTRODUCCIÓN A LA HISTORIA DE LA ESCULTURA EN CERÁMICA EN MÉXICO* Editorial ICY CNCA, México 2010

²⁶ López Cervantes, Gonzalo *CERÁMICA MEXICANA* Edit. Everest Mexicana 1983

²⁷ Fue un empresario, político, historiador y escritor mexicano. fomentó la industria textil algodonera en la zona de Veracruz, Puebla y Guanajuato; apoyó la diversificación ganadera para la obtención de lana, fundó escuelas de artes y agricultura. En esa misma época, en 1830, a iniciativa suya se fundó el "Banco de Avío", con el que se buscaba impulsar la industria. Fomentó los intereses del país como director de la Promoción de la Industria desde 1839 hasta su muerte.

²⁸ Fue obra del escultor Miguel Noreña, (1843 -1894), Jesús F. Contreras, jugó un papel importante en la creación de la estatua de Cuauhtémoc, pues se encargó del trabajo de fundición de la misma. Se dice que dicha estatua fue fundida el mismo 13 de agosto de 1883, conmemorando el aniversario de la caída de Tenochtitlan en 1521. La obra fue inaugurada por Porfirio Díaz el 21 de agosto de 1887.

para dar lustre al origen mixteco del presidente de la república. Esta vertiente se oficializó, de alguna manera, cuando las autoridades empezaron requerir de los escultores ciertos requisitos como el apego “a la verdad histórica” que se referiría a la representación de convencionalismos relacionados con todo lo representativo del esquema mexicanista, ello, en contrario al afrancesamiento que había venido marcando la vertiente del arte que imitaba los esquemas europeos.

En 1889, con motivo de la Exposición Universal organizada en París para celebrar el centenario de la Revolución Francesa, fue programada para el Pabellón Mexicano una de las más importantes exposiciones de arte prehispánico que se hubiera visto en Europa hasta ese momento. La exposición produjo un gran impacto por la monumentalidad, variedad y maestría de las obras artísticas seleccionadas. Con este despliegue artístico, se extendió el conocimiento y la percepción de la gran riqueza cultural de México, precisamente del arte escultórico, y en particular de la escultura en cerámica.

En 1892, el escultor Jesús F. Contreras (1866 -1902) el artista moderno más representativo y reconocido del México finisecular, quien fuera el realizador de 20 de las esculturas de Paseo de la Reforma y fundidor de la estatua de *Cuauhtémoc* ya mencionada; así como de muchísimas tantas otras que todavía hoy se encuentran erectas en la ciudad capital y en el interior de la república, autor además de la galardonada *Malgret tout* que por tantos años fue el centro de atención en la Alameda Central, fue la cabeza del florecimiento de la escultura pública y de las artes industriales en el país en ese momento.

Con el apoyo del Estado, Contreras instaló la Fundación Artística Mexicana, donde pudo conjugar tres centros de producción: su estudio personal, el Centro de Estatuaria en bronce más importante del país y el taller de producción artística en barro “Alfarería Artística S.A” Este taller se dedicaba a la producción de objetos suntuarios, esculturas decorativas, estatuas y bustos.

Contreras había contraído con las artes aplicadas un compromiso desde la juventud, como una herencia tomada de su tío el gobernador de Aguascalientes José María Chávez (1812-1864), fusilado por los intervencionistas franceses en 1864. Su tío fue un intelectual (de oficio carpintero, escritor y político), gran impulsor del trabajo artesanal en Aguascalientes, con la misma perspectiva que lo habían hecho Vasco de Quiroga y Miguel Hidalgo, fundador del centro de artes y oficios “El Esfuerzo” (a mediados del S.XIX) en donde además funcionaba

un taller de fotografía, muy moderno para su tiempo y una imprenta que se ocupaba de tratar y difundir asuntos de capacitación artesanal en toda la región.

Al crear Contreras esta empresa sentó un precedente que lo facultó para establecer como lenguajes de vanguardia escultórica, tanto el bronce para los monumentos públicos como la terracotta para la escultura íntima.

*(Contreras) sabía que en México lo caro es enemigo de lo bello...
... sediento él mismo de arte y hastiado de presupuestar monumentos de a cien pesos ideó y encontró en la cerámica de arte, en la terracota, la solución al grave problema.*

Manuel Flores, periódico El Mundo Semanario, 1 de mayo de 1898 ²⁹

Con la creación de Alfarería Artística, S.A. Contreras amplió su mira hacia los *objets d'art*. Sus años de becario en Francia le habían hecho notar el auge de la escultura ornamental en Europa y la explotación industrial de la arcilla. En esos tiempos (como todavía en México) entre los tradicionalistas subsistía la idea de que los objetos artísticos en terracota carecían del mismo valor que las esculturas en mármol o bronce. Rebatiendo este prejuicio, el periodista Manuel Flores escribió

La terracota, al fin arcilla, es una preciosa materia prima (...) se moldea y se cincela como el bronce, se deja pintar como la tela, dorar y platear como la laca; dócil a la mano del artista, lo mismo se presta a reproducir garras de águila que alas de mariposa.” “Siendo una industria, disimula su origen industrial lo bastante para hacer la ilusión de arte puro y no exigiendo grandes instalaciones (...) ³⁰

Contreras organizó una exitosa exposición de terracotas en el Casino Nacional en abril-mayo de 1898, en donde expuso tanto estatuaria, como objetos. Quedó este evento registrado como un acontecimiento de gran trascendencia, la exposición fue inaugurada por el Presidente Porfirio Díaz.

(Contreras) distribuyó invitaciones impresas en elegante tipografía (...) notablemente ilustrados (...) (que) contenían re producciones de los diferentes estilos de mayólica y terracota elaborados en la Alfarería Artística S. A. ³¹

Una nota periodística reseña:

²⁹ Patricia Perez-Walters “Alma y Bronce” Instituto Cultural de Aguascalientes México 2002

³⁰ ídem

³¹ ídem

*Jesús Contreras ha logrado maravillosos progresos transformando en bellísimas fantasías la arcilla que él y sus discípulos dominan (...) Esas iniciativas individuales son las que nuestro arte necesita para entrar después de su postración en un franco y fecundo renacimiento*³²

Lamentablemente, dos meses después, a consecuencia de un cáncer fibroso, a Contreras le fue amputado su brazo derecho, lo cual alargó su vida 4 años más, falleciendo en 1902, quedando todos sus proyectos truncados.

Por otro lado, fuera de la capital, para fines del S.XIX el pueblo de Tonalá ya es conocido como “puerto de loza”, bien apreciado por su variedad y abundancia de cerámica y San Pedro Tlaquepaque ya es reconocida como villa alfarera, famoso por ser el hogar de algunos de los mas notables escultores en cerámica que hacían retratos de busto a finales del S.XIX y principios del S. XX.³³ De igual manera se producían figurillas de barro policromado, que representaban a los personajes populares de la época: charros y chinas poblanas. Figuras en pequeño formato para nacimientos, otras que reproducen personajes célebres, bustos por encargo y figuras de “tipo popular”; algunas figuras eran decoradas con óxido y esmaltes cerámicos, cocidas al horno, y otras con pintura no cerámica, aplicada en frío (sin horno mediante).

Pantaleón Panduro (¿1830 –1912 ó 1847-1909 ?)³⁴ fue el más prestigiado artesano en la elaboración de estos objetos quien en la década de 1880 abrió su “*Fábrica de Monos y Retratos de D. Pantaleón Panduro*”.



³² ídem

³³ Aarón, Lance *LA LOZA DE TLAQUEPAQUE UN ARTE CONTEMPORÁNEO* Revista Artes de México No.87 Cerámica de Tlaquepaque 1920-1945 México 2007

³⁴ El mas sobresaliente escultor en barro de Tlaquepaque, llamado el “brujo” por su extraordinaria destreza para capturar la esencia de una persona. De primer oficio albañil, su gran talento como escultor lo llevó a convertirse en el artista mas reconocido de Tlaquepaque.

Pantaleón Panduro en su “fabrica de monos” en Tlaquepaque (foto de C.B. Waite, Revista Artes de México)

I.6 EL SIGLO XX

La Revolución Mexicana de 1910 provoca cambios sustanciales en la identidad nacional. Al término de la Revolución, se advierte una efervescencia mexicanista que se manifiesta como una euforia por la recuperación de las raíces prehispánicas. Este movimiento nacionalista es alentado por José Vasconcelos (1882 -1959)³⁵ desde la recién fundada Secretaría de Educación Pública.³⁶ Junto con el fuerte tinte indigenista, se recalca el protagonismo de las colectividades campesinas y obreras, y de maestros, y profesionistas que impulsan la reconstrucción del país (ingenieros, agrónomos, médicos, científicos). De igual manera todos los grupos medios y populares que arrastró el aluvión revolucionario saltan al primer plano de la representación artística.

En contraste con el afrancesamiento de las élites económicas y políticas del régimen porfirista, la política cultural posrevolucionaria resalta y pondera la belleza del mestizaje y de los tipos autóctonos de las diversas regiones de la República. Vasconcelos pugna por una reconstrucción “incluyente” de la Nación Mexicana, por lo que propone que las Bellas Artes y las artes indígenas habrían de entrelazarse para forjar, lo que más adelante se conocería como la *Mexicanidad*. Artistas como el Dr. Atl (1875 – 1964), Adolfo Best Maugard (1891 - 1964), Roberto Montenegro (1887 – 1968), entre muchos otros, trabajaron entrelazados junto con los alfareros, particularmente en Tonalá, para crear la nueva identidad nacional. El proyecto que tenía grandes expectativas, jamás pudo llevarse a cabo por múltiples razones, entre otras, por el mal endémico que nuestro país siempre ha padecido: incompetencia y co-

³⁵ Discípulo de Justo Sierra y Comprometido con el movimiento revolucionario, apoyó a Francisco I. Madero en el Partido Antireeleccionista y más tarde a los presidentes Venustiano Carranza y Álvaro Obregón. Ejerció como rector de la Universidad Nacional, a la que convirtió en institución revolucionaria. En 1921 fue nombrado Secretario de Educación y durante tres años, hasta su enfrentamiento con él y su posterior exilio en Estados Unidos, llevó a cabo 'una verdadera cruzada nacional' en favor de la educación popular. Hizo todo lo posible para impulsar la educación indígena, la rural, la técnica y la urbana; creó redes de bibliotecas, misiones culturales, escuelas normales y Casas de Pueblo, que convirtió en centros educativos básicos. Impulsó la pintura muralista.

³⁶ El gobierno de Álvaro Obregón creó la Secretaría de Educación Pública el 3 de octubre de 1921. El Departamento Escolar se ocupaba desde el jardín de infancia hasta la universidad. El Departamento de Bibliotecas, tenía el objeto de garantizar materiales de lectura para apoyar la educación en todos los niveles, y El Departamento de Bellas Artes, para coordinar las actividades artísticas complementarias de la educación. Más adelante se creó la educación indígena y las campañas de alfabetización. El primer Secretario de Educación Pública fue uno de los más firmes partidarios de dar a la educación carácter federal: José Vasconcelos.

rrupción de los estratos altos.³⁷ La efervescencia nacional, en su empeño de fortalecer y resignificar su remoto pasado, se propone reformas revolucionarias, atrayendo la atención mundial. Intelectuales, artistas, ideólogos extranjeros llegan a México ávidos de experimentar en carne propia la dicha de presenciar la formación de una nueva identidad nacional.

Alfonso Caso (1896 – 1970), arqueólogo y antropólogo, encabeza el rescate integral del arte prehispánico. Los pintores, escultores, grabadores, escritores, músicos y cineastas visten sus creaciones con propósitos y mensajes de la Revolución, de lo mexicano, de la vida campesina, de la cultura popular, al mismo tiempo que observan el tránsito hacia el cosmopolitismo, la industrialización y la modernización institucional.

En los años treinta y cuarenta, intelectuales, artistas y coleccionistas privados se aficionan a la compra de figurillas de barro, tanto prehispánicas (que no siempre son auténticas) como de arte popular. Con ello se desencadena la producción de réplicas. Los “moneros” hacen su clientela y el gremio crece. Se incorporan las figuras prehispánicas a la decoración de las casas de la gente que ostenta un rango de cultura y conciencia social. Solamente algunos coleccionistas se preocupan por la autenticidad de los objetos que adquieren.

En 1949, el escultor Luis Ortiz Monasterio (1906 -1990), se interesa empeñosamente en experimentar con la arcilla, creando una serie de 10-12 esculturas en terracota policromada que expone, en 1950, junto con obra gráfica de Henry Moore, en la galería de Inés Amor de la ciudad de México. Posteriormente en 1952, varias de estas piezas se expondrían en New York en una galería privada.

Ingrid Sukaer, en la introducción del catálogo “Solo un guiño Escultura Mexicana en Cerámica”³⁸, dice que muchos otros escultores, apegados a la corriente nacionalista, por esos tiempos también hicieron piezas en cerámica, mencionando por ejemplo a Juan Cruz Reyes (1914-1991), Ceferino Colinas (1901-1985), Carlos Bracho (1899- 1966), Mardonio Magaña (1865-1947) y Germán Cueto (1893 -1975). Tiempo después, Francisco Zúñiga (1912 -1998), Alfredo Zalce (1908-2003), Jorge González Camarena (1908- 1980), José Chávez Morado (1909-2002), Raúl Anguiano (1915 - 2006) y Rosa Castilla (1910-1989).

³⁷ De Orellana, Margarita *LOZA SUSPENDIDA EN LA MEMORIA* Revista Artes de México No.87 Cerámica de Tlaquepaque 1920-1945 México 2007

³⁸ Suckaer, Ingrid catálogo exposición *SOLO UN GUIÑO: ESCULTURA MEXICANA EN CERÁMICA* México 1998

De igual manera se acercaron por un breve lapso a la cerámica para hacer escultura, Juan Soriano (1920-2006) y Manuel Felguéz (1928-). Soriano llegó a realizar una exposición individual, nada menos que en el Palacio de Bellas Artes en 1966. La exposición estuvo compuesta de 38 esculturas en barro. Ida Rodríguez Prampolini escribió en el catálogo de la exposición

*Buscar la expresión a través de medios inusitados parece ser una tentación para muchos artistas contemporáneos. ...se concentraron en una sistemática investigación de los diversos terrenos, sus posibilidades y materiales. ...y al renacimiento de las ramas consideradas, anteriormente, como “artes menores”. ...probablemente (es) la cerámica la que más ha fascinado a los creadores más inquietos...*³⁹

Desde los años 1949-50 Soriano estuvo muy interesado en la escultura ya que en esa época realizó una serie de cerámicas bajo la instrucción de Francisco Zúñiga⁴⁰.

Otros artistas activos en esos años hicieron algunas piezas en cerámica pero muy pocas cosas se conservan, precisamente porque sus encuentros con la cerámica fueron breves y sin continuidad.

A principios de los años sesenta, se registró la euforia por la cerámica de alta temperatura. La cerámica que se hacía en México hasta ese tiempo era de baja temperatura (800-1000 C) o media (1000-1200 C). De manera casual un grupo de jóvenes formados en el extranjero, Graciela Díaz de León (1928-) quien estudió cerámica en Japón, Humberto Naranjo (1934- ¿?), Jorge Wilmot (1928-2012) en Europa y Hugo Velásquez (1929- 2011) en Estados Unidos, entre otros, llegaron a la cerámica por caminos distintos e hicieron una labor pionera en el campo de la cerámica de alta temperatura (1280-1300 C) todavía desconocida en México. En esos tiempos la cerámica de alta temperatura se perfilaba como la técnica más característica de los ceramistas contemporáneos europeos, orientales y americanos después de la segunda guerra mundial.⁴¹ Este grupo, junto con otros ceramistas adherentes, fundaron el *Grupo Cono 10*, creado en 1970 en la ciudad de México⁴² y el *Centro Cerámico de Alta Temperatura*, donde no sólo compartieron sus experiencias en el quehacer cerámico, sino que se dieron a la tarea de buscar lugares para exhibir sus piezas, realizaron varias exposiciones tanto en

³⁹ Rodríguez Prampolini, Ida texto del Catálogo de exposición *ESCULTURAS DE JUAN SORIANO* INBA México 1966

⁴⁰ En 1938, fue nombrado profesor de la escuela “La esmeralda” donde se mantuvo hasta que se jubiló en 1970.

⁴¹ Turok, Martha “La cerámica contemporánea de México” catálogo de exposición 25 ceramistas contemporáneos en México. Galería Universitaria Aristos. México 1976

⁴² Ídem

galerías como en espacios institucionales como el Palacio de Bellas Artes en 1971, así como la Galería Universitaria Aristos en 1976. Todo el trabajo y empeño de este grupo estuvo centrado en la alfarería artística.

Atención particular merece la inquieta trayectoria de Jorge Wilmot, formado en la Academia de San Carlos y con estudios en Diseño, Oficios y Cerámica en París, Suiza y Suecia, quien a su regreso a México realizó una actividad importante con los alfareros de Tonalá, Jalisco. En 1960, estableció en la comunidad una escuela con el propósito de mejorar los aspectos técnicos y de producción de la cerámica local, creó talleres de producción artesanal donde desarrolló nuevos diseños que resultó la mezcla de motivos tradicionales mexicanos con influencia moderna, misma que se ha vuelto representativa de esa región. Introdujo la alta temperatura y desde entonces estuvo involucrado con la producción y promoción de la cerámica y otras artesanías mexicanas. Promovió y logró la creación en 1986 del Museo Nacional de la Cerámica, en Tonalá, Jalisco, cuya función es promover la tradición de cerámica mexicana, donando su propia casa para albergarlo. Las aportaciones más importantes de Wilmot a la cerámica mexicana fueron la introducción del gres⁴³ registrada como una revolución técnica en la cerámica mexicana particularmente en Tonalá en donde ha sido una de las fuerzas detrás del actual dominio de la cerámica en la región y la mezcla de diseños mexicanos con la influencia moderna extranjera. Dijo “La cerámica es una de las artes más antiguas pero también de las más modernas”, haciendo referencia a la necesidad de preservar la tradición pero con modificaciones.

⁴³ Designa a una pasta cerámica, formada por arcillas naturales plásticas refractarias. Sus principales características son su dureza, ser casi impermeable una vez cocido a su temperatura de sinterización vítrea. El rango de cocción oscila desde los 1200°C a los 1300°C, dependiendo de su composición química.



Graciela Diaz de León y Jorge Wilmot en 1956 (foto autor desconocido)

I.7 LA CREACIÓN DEL TALLER DE ESCULTURA EN BARRO DE LA ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS.

El siguiente y definitivo hito en el terreno de la escultura en cerámica se vino a dar a mediados de los setenta, con la llegada a México de la escultora austriaca Gerda Gruber, quien primero impactó el terreno de las artes plásticas con una impresionante exposición de escultura en porcelana en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México y, en ese mismo año, 1976, creó el Taller de Escultura en Barro⁴⁴ en la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Según Marta Turok ya había existido una intención previa en la Academia de San Carlos:

Se crea la carrera de Artes Aplicadas en la Academia de Artes Plásticas de San Carlos. En cerámica egresa la primera y única generación, siendo los técnicos de ésta y otras especialidades absorbido por la Escuela de Diseño y Artesanía (EDA) que cobra ímpetu a mediados de los 60,s⁴⁵

Aunque Turok no reporta una fecha a esta referencia, debió ser por conjetura, a finales de los años cincuenta o principios de los años sesenta.

⁴⁴ Gerda insistió en llamarlo taller de “barro” y no de cerámica por su insistencia en recalcar que la riqueza plástica de México venía y era del terreno de barro y no de alguna otra arcilla de las que componen el universo cerámico.

⁴⁵ Turok, Martha *LA CERÁMICA CONTEMPORÁNEA DE MÉXICO* catálogo de exposición 25 ceramistas contemporáneos en México. Galería Universitaria Aristos. México 1976

Gerda Gruber, impresionada por una exposición de arte prehispánico que visitó en los años sesenta la ciudad de Viena donde vivía la entonces la joven estudiante austriaca, quedó marcada por el trabajo escultórico de los antiguos mexicanos.

En esa misma década los ceramistas de Europa occidental y oriental estaban muy inquietos por los movimientos que generaba el agitado oleaje en los terrenos por la escultura en relación con la cerámica. Se trataba de las ondas que habían propiciado las acciones de artistas como Matisse (1869 -1954), Gauguín (1848 -1903), Braque (1882-1963), Picasso (1881 -1973), Arnaldo Pomodoro (1926), Joan Miró (1893-1983), Duffi (1877 -1953), Arturo Marini (1889-1947) , Lucio Fontana, (1899 –1968), Karell Apell (1921 – 2006) , Asger Jorn (1914-1973), Wilfredo Lam (1902 -1982) , Roberto Mata (1911 – 2002), Chagal (1887 -1985), Fernand Legger (1881-1955), Dalí (1904 – 1989), Jean Arp (1887- 1966), Calder (1898-1976), Chillida (1924 – 2002), Tapies (1923 – 2012), etc. al intervenir en la cerámica.

Los ceramistas inquietos sabían que, en todos esos casos, no fue el artista mismo el que realizó todo el proceso, al no poseer el conocimiento necesario del material cerámico recurrió a la ayuda de un ceramista que tenía el conocimiento y que le preparó los materiales o la masa o las superficies y los colores, según cada caso, para que el artista desarrollara su trabajo en este material.

La Dra. Carmen González Borrás registra que la primera vez que en España, un artista utilizó el material cerámico encargándose de todo el proceso y consigue introducir su obra en los circuitos del arte, ocurre en España alrededor de los años cincuenta y de la mano del pintor Arcadi Blasco (1928 - 2013), un pintor que estaba haciendo del material cerámico su medio de expresión, convirtiéndolo en rasgo identificativo de su obra. Fue en Italia, en donde residió por dos años en la Academia de España en Roma, (1954-1955) donde tiene su primer contacto con la cerámica a través de la obra de Nino Caruso (1928 -)⁴⁶ y de Carlo Zauli (1926-2000)⁴⁷

⁴⁶ Escultor italiano graduado en 1954 en el Instituto de Arte de Roma, en la sección dedicada a la plástica cerámica. A finales de 1954 y principios de 1955 instala su estudio en Roma continuando su investigación y estudio de las técnicas cerámicas tradicionales y la experimentación de los materiales y métodos de procesamiento. Tiene su primera exposición individual en la Galería de la Junta en 1956.

⁴⁷ Escultor italiano formado en el Royal Instituto de Arte Cerámico, su trayectoria artística comenzó en 1950. En su primera etapa 1950-1967 sus obras giran al rededor de la vasija. A partir de 1967-1968 entra de lleno a la escultura.



Esculturas de Carlo Zauli (<http://museocarlozauli.blogspot.mx/>)



Esculturas de Nino Caruso

(<http://poeisrafel.blogspot.mx/2014/02/nino-caruso-escultor-libio-de-origen.html>)

En 1970 Arcadi Blasco participa en la Bienal de Venecia representando al Pabellón Español con un cuadro construido y pintado con cerámica, es la primera vez que hay cerámica en una Bienal y nadie se cuestiona en ese momento que no sea arte por ser cerámica. El artista Arcadi Blasco, autodidacta en el terreno cerámico, fue un caso aislado, porque tuvieron que transcurrir varios años para que otros artistas decidieran hacer su obra en cerámica y adquirir los conocimientos necesarios para ello.

El único artista cerámico que por una serie de ‘casualidades’ –como él mismo define– participa en el campo de las artes plásticas, y que ha realizado gran cantidad de exposiciones nacionales e internacionales en los foros del arte contemporáneo llevando siempre obra cerámica. Blasco aventaja por generación a una serie de propuestas

*similares que no van a tener la misma difusión artística siendo destinados casi siempre, a exponer su obra en ambientes exclusivamente cerámicos.*⁴⁸

De este lado del mundo, en Estados Unidos 1954, Peter Voulkos (1924-2002), quien es uno de los escultores más importantes de los Estados Unidos del siglo XX, se inició en el arte a finales de 1940, cuando estaba estudiando en Bozeman State College en donde descubrió la cerámica el medio que caracterizaría su carrera. Después de graduarse en 1951, ingresó a la Escuela de Artes y Oficios en Oakland, California.



(fotos: <http://barbotina.blogspot.mx/2010/04/arcadi-blasco-enric-mestre.html>)

En 1953 su trabajo registró un cambio radical al entrar en contacto con los expresionistas abstractos Robert Rauschenberg (1925-2008), John Cage (1912- 1992), Merce Cunningham (1919–2009) y Charles Olson (1910–1970). Luego visitó la ciudad de Nueva York y se encontró con Philip Guston (1913-1980), Willem de Kooning (1904 -1997) y Franz Kline (1910-1962) pintores expresionistas abstractos que influyeron en su nueva dirección.⁴⁹

Peter Voulkos fundó el departamento de cerámica de arte en Los Angeles County Art Institute (Universidad Otis de Arte y Diseño se llama actualmente). En 1957, se incluyó una de sus esculturas cerámicas en la exposición anual de artistas locales de Los Angeles County

⁴⁸ GONZÁLEZ BORRÁS, Carmen, *La obra de Arcadi Blasco* (1955-1986), Institut Juan Gil Albert, Alacant, 1996

⁴⁹ http://www.franklloyd.com/dynamic/artist_bio.asp?ArtistID=34

Museum, (hecho que se repitió en 1958 ganando el premio de adquisición y también en 1959) Pero un año antes, en 1956 ya había llamado poderosamente la atención su exposición individual de piezas en cerámica, en la galería Felix Landau de los Angeles, siendo la primera individual de esta naturaleza en los Estados Unidos. Posteriormente en 1959 fué llamado por la Universidad de California en Berkeley, donde también fundó el departamento de arte en cerámica. Entre sus estudiantes estuvieron muchos artistas de la cerámica que llegaron a ser conocidos por derecho propio.⁵⁰



Peter Voulkos 1958

(foto: <http://franklloydgallery.wordpress.com/2009/01/10/artists-on-peter-voulkos/>)

La inquietud de los ceramistas europeos también tuvo fundamento en el hecho de que en el arte en general, empezó a destacar la utilización de nuevos materiales. Cualquier material era válido, siempre que le sirviera al artista para expresar lo que quería decir. Los materiales se consideraban nuevos, porque nunca habían formado parte de la historia del arte, entonces también la cerámica se utilizó con esta filosofía. Con todo esto, los ceramistas de formación empezaron a abordar el reto del arte, los que se forman como pintores o escultores en las Escuelas de Bellas Artes y van transformando lentamente su trabajo, abandonan progresivamente las formas tradicionales y realizan su obra (escultórica, en la mayoría de los casos) en materia cerámica. También los hubo quienes sin mediar formación plástica pasaron a la escultura y a la larga con algunos aciertos y en ciertos casos, hay que decirlo, con muchos desaciertos, hubo quienes combinaron su trabajo habitual con hacer formas que ellos, sin suficientes conocimientos plásticos, estimaron que podían ser consideradas "arte",

⁵⁰ Lauria, Jo "Color and Fire" LACMA and Rizzoli International publications, USA 2000

con lo que se fue constituyendo un panorama de obras de calidad artística dudosa, problema que se arrastra aún hoy en día.

Los jóvenes ceramistas empezaron a organizar encuentros o reuniones con sus colegas de otros países, en sitios simbólicos o representativos de cerámica como Capo di Monte en Italia, por citar alguno, con la intención de discutir e intercambiar ideas y propuestas experimentales dentro del terreno del arte.

En 1963 el Museo Internacional de la Cerámica en Faenza (uno de los museos más importantes de su especialidad en el mundo) empezó a organizar el concurso Bienal Internacional de Cerámica Artística, hecho que catapultó definitivamente la inquietud de los ceramistas para introducirse a los terrenos del objeto artístico.

En Europa del Este (en Checoslovaquia y Hungría) donde, desde la cultura Otománi, se había mantenido la práctica ininterrumpida de la cerámica, los checos y los húngaros muy activos en esta disciplina, empezaron a convocar encuentros formalmente armados con características de simposios, reuniones, intercambios, ya que, como no podían salir de sus países, encontraron de esta manera, una forma de no desconectarse de la actualidad plástica. Desde los años setentas y ochentas del siglo pasado, crearon sus ya prestigiados simposios internacionales, activos hoy todavía, generando grandes avances en este terreno. El ambiente de los ceramistas abordando la cerámica de arte hervía en Europa a finales de los años sesenta y principio de los setentas. Hubo muchos ceramistas destacados por su aportación innovadora, uno de ellos fue la pareja Spurey, formada por Gerda y Kurt, quienes dejaron huella en el arte por sus impresionantes esculturas al consolidar su trabajo en el más sofisticado y difícil material cerámico: la porcelana. Gerda, formada en la Escuela de Artes Aplicadas de Viena fundó junto con Kurt un taller de diseño en porcelana que funcionó de 1969 a 1975 año en que se separaron. En ese mismo año, exponiendo en New York, Gerda aceptó la invitación de una amiga para visitar México y de paso atender la propuesta de Fernando Gamboa para exponer su obra en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México.

Durante el año que Gerda estuvo en México preparando su obra para la exposición, tuvo la oportunidad de conocer a varios artistas mexicanos, entre ellos a Gilberto Aceves Navarro, quien impresionado por su trabajo, negoció con la Academia de San Carlos, recientemente incorporada a la UNAM como la Escuela Nacional de Artes Plásticas, que se invitara a la

escultora dar un curso de su especialidad. El curso fue tan exitoso que la escuela le ofreció un contrato formal para atender una cátedra regular, el cual, ya separada de su marido, aceptó. Para cuando se inauguró la exposición *Gerda Spurey, Escultura en Porcelana* en 1976, Gerda ya había creado, unos meses antes, el *Taller de Escultura en Barro* en la ENAP.



Algunas de las esculturas de Gerda Gruber es su exposición en el Museo de Arte Moderno en la ciudad de México en 1976



*Gerda Gruber principios años 80's cuando era titular del Taller de Escultura en Barro en la ENAP
(fotos colección particular)*

Gerda Gruber (recobró su apellido de soltera en 1980) realizó en la ENAP a lo largo de 10 años una notable labor formando un grupo de jóvenes escultores en cerámica que inyectaron en México, junto con su maestra, la euforia y pasión por la escultura como arte del fuego. Raquel Tibol escribió en una nota periodística que la cerámica contemporánea en México se dividía en dos: Antes de Gerda y después de Gerda. Pero sobre todo, la escultora austriaca con su labor dio por hecho que nunca más a nadie le sucedería lo que a ella, cuando llegó a México y con inquietud y gran interés dijo “Quiero conocer a los ceramistas que trabajan

escultura, quiero ver todo lo que han hecho con la fantástica herencia cultural que les dejaron sus antepasados los artistas prehispánicos” recordando la inolvidable impresión que su Profesor Heinz Leinfellner les había dejado cuando conmovido llevó a sus estudiantes a ver la exposición, de lo que calificó en ese momento, como la obra de los más grandes artistas de la cerámica del mundo: la de los antiguos mexicanos. A la pregunta que formuló Gerda, obtuvo una respuesta que la dejó atónita: “No hay ninguno”.

En 1986, en uno de esos momentos de altibajos que ha registrado la ciudad de México, de maravillosa a insufrible, se puso inhabitable y como a muchos de sus residentes que resultaron expulsados, Gerda Gruber ante la dificultad de vivirla, emigró para refugiarse en las tropicales tierras de Yucatán. En la península, ha mantenido su actividad docente, además de haber creado una Fundación Cultural que auspicia un Programa para Artistas en Residencia para escultores de todo el mundo, a la vez que mantiene el tenaz desarrollo e investigación de su obra personal.

El desempeño de la maestra Gruber no solamente fue de calidad en la docencia sino que además, se avocó a difundir y promover la obra de sus alumnos tanto en lo nacional como en el extranjero y la vinculación del quehacer de la cerámica escultórica mexicana con diferentes instituciones extranjeras, particularmente las europeas.

Gerda Gruber



“En vuelo” 2009
Terracota 46 x 44 62 cms.



“Sin título” 2012
Madera 48 x 43 x 52 cms.



“Sin título” 2012
Madera 42 x 41 x 109 cms.

CAPÍTULO II:

II.1 ¿Por qué el uso de la cerámica como medio escultórico?

II.2 La Terrosidad Tangible, un proyecto de vida.

II.2.1 -Los primeros pasos.

II.2.2 -Levantarse y volver a caminar

II.2.3 -Pisar en firme y elevarse.

II.1 ¿POR QUÉ EL USO DE LA CERÁMICA COMO MEDIO ESCULTÓRICO?

En los años ochenta, del siglo pasado, se usaron muchas horas para discutir algo que hoy resultaría inconcebible: que si la escultura con cerámica era arte o no lo era. Es risible, suena estúpido, pero sucedió. No eran muchos los que se ocuparon de darle músculo a semejante tontería, pero era gente activa en el terreno del arte y tenían voz. La pregunta sobre si un objeto es o no es escultura no se determina por el material sino por su valor estético en sí. Toda disertación superflua y banal al respecto sale sobrando.

Pero, ¿por qué hay una necesidad capital de hacer las esculturas en cerámica?

Son muchas las razones, sin orden, irán fluyendo.

Cuando se tiene contacto con la cerámica, inevitablemente uno se acerca a la cerámica con la intención de comprender el universo de un organismo fascinante como la arcilla, con sus estructuras complejas, desde lo más sofisticado hasta lo más llano. Sus estructuras nos remiten a la clave no sólo de la composición sino del estado y situación de la materia, los átomos, las moléculas. Conocer las cosas de esta materia, a la vez sencilla y complicada, que cotidianamente se ubica bajo nuestros pies, nos lleva a conocer sus mecánicas, al conocer sus mecánica conocemos las estructuras de su estado, al entender su estado observamos la dis-

posición de sus elementos, su forma, su naturaleza, sus cualidades, su sabiduría, su abolen-
go. Y en fin, su energía apabullante magnética, vibrante, iluminada.

La palabra cerámica derivada del griego *keramikos*, significa sustancia quemada. Tierra con
agua previamente, el poderoso valor de lo simple. Un concepto tan absoluto, que con los si-
glos se ha vuelto sagrado. Y es que lo simple, tiene la complejidad y lo profundo en su origen
mismo. Tierra cocida al fuego, un concepto tan llano como vasto. Terreno cargado de ele-
mentos poderosos, reino de alquimia mágica, universo prolífico de la ciencia cerámica. Una
materia tan sencilla, con un origen tan humilde y con proporciones faraónicas. Un material
sumiso que ofrece su naturaleza maleable, que contiene una cantidad infinita de posibilidades
constructivas. Todas las formas, todas las ideas caben en ella, es una materia políglota y elo-
cuente.

Mucho antes de llegar a este punto, a primera vista ya habremos intuido la fascinación de su
universo. Para cuando nos hemos hecho conscientes de todo lo antes descrito, un compromi-
so pactado con las leyes del universo ha sido contraído.

Las cosas, la materia, el autor, el espectador y la obra de arte se necesitan. Deben de
ponerse en contacto íntimo para empezar a contemplar, a entender, a relacionar, a
recomenzar la Imagen latente, incubando la pulsión del más mínimo vibrar recibido y
recogido. Imagen revelada como presencia, atención a la esencia que se manifiesta y toma
cuerpo. Imagen forjada como afirmación.

La materia es la madre, la *Mater Terra* que nos permite llegar a la forma. El barro – o la arcilla – es elemento primario que sustenta la forma, que la acoge, que la gesta. La tierra, como materia, es la matriz que contiene una y toda forma, tosca y sutil, concreta e infinita. Levantar la materia desde lo indeterminado e informe hacia lo determinado y sutil, pensado, experi-
mentado, dibujado, inspirado para transformar: figurar y transfigurar la materia modelada. La mirada atenta del artista se concentra en el acto de crear imágenes. El ceramista posee intui-
ción, sensibilidad y conocimiento de la técnica para lograr las piezas. La calidad de la arcilla, la manufactura de las pastas, las mezclas exactas en las fórmulas y la química de los esmaltes pueden tener un margen de variación y cambios no siempre posibles de prever. Por eso el buen ceramista es un incansable experimentador, creador dependiente de sus conocimientos manuales, técnicos y hasta científicos.

El barro, es una materia que es prolongación de nuestra propia naturaleza. Por ello, corporizar la imagen es una continuación en el espacio, es el medio a través del cual transformamos un fragmento de materia, densa y profunda, en un receptáculo del espíritu, en la prolongación de nuestro espíritu.

De barro, de tierra, de lodo, de fango, de limo, de cerámica, la labor del artista es la del visionario hacedor de iconos que hablan, que comunican, que nos comunican, que relacionan y nos relacionan, que significan, que nos aportan una emoción, un sentido, más allá de los conceptos, más allá de los discursos.

Pero, ¿cómo se formalizó en los tiempos contemporáneos el uso de la cerámica en la escultura?

Los orígenes de la escultura en cerámica contemporánea no están estrechamente ligados a la escultura cerámica ancestral. No fue la tradición, la gestora de lo que actualmente sucede en este terreno. No fue la evolución de la cerámica del México antiguo, como habría de esperarse, el antecedente para el movimiento contemporáneo de esta disciplina.

Son muchas las evidencias arqueológicas de los objetos de barro, remanentes de las culturas prehispánicas, tanto de las piezas utilitarias, como de las rituales y religiosas, la inmensa cantidad de vestigios rescatados de los cientos de sitios arqueológicos y del subsuelo de numerosas urbes del México contemporáneo. Ya sabemos que con el barro, los antiguos mexicanos dieron forma a su vasto y complejo Universo y que con la conquista española, decayó la elaboración de la cerámica ritual. La prohibición a los indígenas de elaborar imágenes religiosas en barro, produjo un gran quebranto a su identidad cultural y religiosa. Ello hizo languidecer la tradición cultural prehispánica de representar vivencias cotidianas y religiosas a través de objetos y figuras en arcilla. Por lo tanto, en nuestro país, quedó descontinuada la evolución de este arte.

El origen del movimiento escultórico de la cerámica contemporánea tiene su germen, curiosamente, en Inglaterra, generado por la lucha en defensa de la condición artesanal del trabajo cerámico en la época de la revolución industrial.

Inglaterra es el lugar donde tiene más auge la revolución industrial en el siglo XIX, significa un momento de crecimiento económico y de aumento de la productividad. El período decisivo sucede a mediados del XIX en el que hay un crecimiento sostenido y sin marcha atrás. Debido al advenimiento de la sociedad industrial languidece la práctica del trabajo artesanal. Antes

de la revolución industrial el artesano hacía la pieza a mano en su totalidad realizando todo el proceso él mismo. Mediante el impulso humano y sincero, hacía su trabajo con el empeño de realizar bien su tarea, exploraba estas dimensiones de habilidad, compromiso y juicio centrándose en la estrecha conexión entre la mano y la cabeza, manteniendo un diálogo entre su práctica concreta y el pensamiento. Al cambiar los tiempos y el advenimiento de la explosión poblacional, la revolución agraria, el liberalismo económico, los avances tecnológicos, entre otros motivos, se hace necesaria la producción masiva y para ello es menester rediseñar la producción de objetos.

Se recurre a la manufactura de moldes para la elaboración masiva de objetos de cerámica. Mediante el molde, la repetición del diseño logrará que todas las piezas sean exactamente iguales. Deben ser perfectas y por tanto perderán su personalidad, pero su funcionalidad y su operatividad no serán discutibles. En las grandes fábricas de la Inglaterra del S.XVIII la producción de la cerámica se hacía en cadena, durante la producción una pieza podía ser manipulada por decenas de trabajadores. Las piezas eran bellas, perfectas y de funcionalidad garantizada, pero habrán perdido su encanto, su aura ancestral, su parte humana.

La Feria Universal de 1851 en Londres, había asombrado por los avances técnicos, pero también por el “mal gusto” y desencanto de todo lo que se fabricaba en masa. De manera que la idea de progreso industrial comenzó a mezclarse con la intuición de que era necesaria una reacción que devolviera a los objetos de la vida cotidiana una cierta dimensión estética y la calidad del toque humano que acompañara a las funciones naturales para las que eran fabricados.

En 1843 Thomas Carlyle publica su libro *Pasado y Presente* en el cual hace la advertencia del deterioro que la industrialización causa a la artesanía⁵¹, al trabajo manual, debido a su dependencia de la máquina, pues el sistema de la fábrica podría erosionar el espíritu humano. Para ello abogó por la recuperación de los gremios artesanales del Medioevo para resolver algunos problemas sociales resultantes de la industrialización. Señaló que las condiciones sociales sanas junto con la educación y la moralidad eran factores esenciales para concebir un buen arte. De igual manera, John Ruskin atacaba la producción masiva industrial declarándose a favor del trabajo artesanal proponiendo el rescate de la mística de los gremios. William Morris en su lucha contra la civilización industrial atacaba a la sociedad liberal de su

⁵¹ Levine, Elaine *THE HISTORY OF AMERICAN CERAMICS* Abrams Publishers. New York 1988

época, se quejaba del mundo feo y degradado generado por el industrialismo, el mercantilismo y el materialismo mecánico. Su rechazo de los métodos de producción mecánica, se basaba en el hecho de que rompían la continuidad existente en el trabajo artesanal entre proyecto y ejecución, alegaba que sin la intervención directa del trabajo manual no era posible obtener productos estéticamente válidos. En el trabajo artesanal, el hombre conocía su propio trabajo desde el principio hasta el final y se sentía responsable de todas y cada una de las fases de su proceso.

La deshumanizada industrialización propició el renacimiento y proliferación de talleres artesanales impulsados por las ideas asentada por los filósofos y críticos ya mencionados generando el movimiento de *Arts and Crafts* que tenía el propósito de elevar la dignidad social y estética del diseño y de todas las artes aplicadas. Planteó, entre muchos otros, los siguientes principios filosóficos, éticos, políticos y estéticos:

- El rechazo de la separación entre el arte y la artesanía.
- Repudio a los métodos industriales de trabajo, que separan al trabajador de la obra que realiza, fragmentado sus tareas.
- El diseño de los objetos útiles se considera una necesidad funcional y moral.
- Propuesta de agrupación de los artesanos en gremios y talleres, siguiendo el modelo medieval de trabajo colectivo.
- Propuesta del trabajo bien hecho, bien acabado y satisfactorio para el artista y para el consumidor.⁵²

La misma industrialización había generado una clase media con poder adquisitivo y sensibilidad para adquirir productos no industrializados. Muchos ceramistas pusieron sus talleres artesanales y se dedicaron a la producción integral de sus objetos.

En el taller de los ceramistas el tránsito de los objetos utilitarios a los objetos artísticos se dio como un movimiento natural e irreversible, sin una preconcepción establecida, se fue dando en una tarea de inercia propia de un taller de cerámica en la que trabajaba un individuo consciente de que sus habilidades tienen que evolucionar. Mediante el impulso humano y sincero hacía su trabajo con el empeño de realizar bien su tarea, exploraba estas dimensiones de habilidad, compromiso y juicio centrándose en el diálogo entre su práctica concreta y el pensamiento. La satisfacción del dominio de su oficio, el trabajo que impulsa la

⁵² <http://www.todacultura.com/movimientosartisticos/artsandcrafts.htm>

reflexión y la imaginación, la libertad que conlleva el problema ético de un concepto de producción creativa y la responsabilidad de asumirlo.

Movimientos como el *Preraphaelismo*, el *Arts and Crafts*, en consecuencia el *Art Nouveau* y la posterior creación en el S. XX de escuelas de diseño como la célebre Bauhaus, y cientos de personas que creaban con sus manos, lucharon por terminar con la separación entre las artes mayores y menores. Muchos consideran que ya no existen fronteras entre ellas porque ya no hay, o porque está muriendo el gran arte, como se le entendió hasta el siglo XX en occidente. El Arte que conmueve, el que eleva el alma, que transfigura la realidad, ha sido siempre la expresión de los grandes intereses espirituales de una sociedad.

Tradicionalmente se ha considerado que en términos prácticos, no hay arte sin artesanía; la idea de una pintura no es una pintura. La línea divisoria entre artesanía y arte parecería establecer una separación entre técnica y expresión. Margot y Rudolf Wittkower plantean el surgimiento del artista del Renacimiento a partir de la comunidad medieval de artesanos⁵³. En esta versión del cambio cultural, el *arte* realiza un ascenso de gran envergadura. Ante todo, representa el privilegio nuevo y más amplio que la sociedad moderna concede a la subjetividad: el artesano está volcado hacia fuera, hacia su comunidad, mientras que el artista se vuelve hacia dentro, hacia sí mismo. Los Wittkower creían que el arte colocaba a los artistas en una situación social de mayor autonomía que la del artesano, debido a una razón específica: que el artista aspiraba a la originalidad de su trabajo, y la originalidad es el rasgo distintivo de individuos únicos, solitarios. La originalidad no era un valor que los rituales de los gremios medievales celebraran. Aún hoy, este contraste da forma a nuestro pensamiento: el arte parece llamar la atención sobre el trabajo único o, al menos, distintivo, mientras que la artesanía es una práctica más anónima, colectiva y continuada. La pregunta “qué es el arte” plantea una cuestión seria e inagotable, pero existe la autonomía, que entendida como impulso, nos impele desde dentro a trabajar de una manera expresiva, por nosotros mismos.

Las acciones de Henry Cole, John Ruskin, William Morris y el romanticismo de los *Preraphaelistas*, generaron la fundación de numerosos «gremios de artesanos», que con frecuencia eran, además de gremios, comunas. El empeño de Inglaterra por mantener su liderazgo en el campo de las artes y oficios y los fuertes intereses económicos que exigían una reforma edu-

⁵³ Wittkower, Margot y Rudolf NACIDOS BAJO EL SIGNO DE SATURNO, Cátedra ediciones 2000

cativa, tenían su fundamento en que para impulsar la industria de las artes era necesario reformar las escuelas y la política educativa. El ejemplo de Inglaterra y su innovador movimiento estético reformista se extendió por todo el mundo, empezando por los países del continente europeo que ya desde la década de los setenta del diecinueve habían intentado seguir, mediante reformas propias. En Viena se estableció el Museo Austríaco de Artes y Oficios, y también en Berlín se fundó un Museo de Arte Industrial, inaugurado en 1871. Y a estos museos se les añadieron Escuelas.

Fue hasta la década de los noventa del siglo XIX que Alemania ganó terreno en un segundo empuje reformador, importado de Inglaterra a través de Bélgica.

Con él se introdujo el *Jugendstil*, que dominaría Europa durante diez o quince años.

En Prusia se ampliaron con talleres las Escuelas de Artes y Oficios y artistas modernos fueron llamados como profesores. Peter Behrens pudo reformar la Academia de Düsseldorf. Hans Poelzig la de Breslau y Bruno Paulla la Escuela Superior de Berlín. Otto Pankok amplió con talleres la Escuela de Artes y Oficios de Stuttgart. Henry van de Velde tuvo a su cargo en Weimar una de las más eficaces Escuelas de Arte. De igual manera, en Alemania se fundaron pequeños talleres privados. Alemania se adelantó a Inglaterra como nación industrializada asegurándose este puesto hasta el estallido de la primera Guerra Mundial en 1914.

En medio de un clima fuertemente nacionalista, se buscaba un lenguaje estilístico en el mercado adecuado al prestigio mundial de Alemania. Estas ponderaciones, en la misma medida económicas, nacionales y culturales, llevaron a la fundación de la *Deutscher Werkbund* (DWB, Liga Alemana de Talleres), que se convertiría en la más importante fusión entre arte y economía antes de la Primera Guerra Mundial.⁵⁴

Doce personas, unos representantes de las más prominentes empresas de arte industrial, y otros artistas, decidieron en Munich unirse en una liga, cuya meta era “el ennoblecimiento de las artes industriales en cooperación con el arte, la industria y la artesanía, y a través de la educación, la propaganda y los criterios lógicos ante cuestiones importantes”. Calidad en el trabajo era la meta y la consigna principal de la DWB, cuyo objetivo era asegurar la supremacía alemana como potencia comercial.

⁵⁴ <http://bauhausinformalismo.wordpress.com>

No solamente los talleres ya mencionados hacían su producción según los diseños de los artistas sino que también las empresas que formaban parte de la Liga de Talleres contaban en sus plantillas con artistas.

La misma Werkbund instalaba y organizaba exposiciones itinerantes, publicaba catálogos anuales y colaboraba con escuelas de arte. Walter Gropius fue nombrado miembro de la Werkbund en 1912.

En los años que precedieron a la Primera Guerra Mundial se organizaron incontables movimientos contraculturales y reformadores que afectaron a todas las capas sociales. La Werkbund y los artistas del Jugendstil luchaban por reconciliar el arte y la máquina. Más tarde se establecerían numerosas conexiones entre estas escuelas reformadoras y la Bauhaus. Gropius mantenía desde 1915 correspondencia con la Escuela de Artes y Oficios de Weimar, fundada y dirigida por Henry van de Velde. En 1914, antes de que estallara la guerra, había dimitido van de Velde a causa de fuertes tendencias xenófobas y había recomendado a Gropius, a Hermann Obrist y a August Endell, como posibles sucesores. La Escuela fue clausurada en 1915, pero había en Weimar una segunda Escuela a la que su director, Fritz Mackensen, quería añadir una clase de arquitectura, para la cual había pensado en Gropius. Al mismo tiempo, debía ser tenida en cuenta la Escuela de Artes y Oficios del Gran Ducado de Turingia con sus intereses en el arte industrial. Gropius publicó en 1916 «Sugerencias para la fundación de un centro docente como oficina de orientación para industria, comercio y artesanía», en el cual exigía una estrecha colaboración entre el comerciante, el técnico y el artista, al estilo de la Werkbund, pero al mismo tiempo citaba ya el ideal de los talleres de construcción medievales, donde se trabajaba con “espíritu igualitario por la unidad de una idea común”. En 1917 reclamaba el profesorado de la Escuela de Bellas Artes la ampliación del centro con una sección de arquitectura y arte industrial. El Colegio de Profesores, apoyaba con unanimidad a Gropius como nuevo director. El estado libre Sajonia-Weimar dio también su aprobación.

A finales de marzo permitió el gobierno, a instancia de Gropius, la creación de la Bauhaus. La nueva escuela era una escuela Superior de Artes, creada por la “unificación” de dos escuelas, la Escuela Superior de Arte y Escuela de Artes y Oficios am-

bas escuelas bajo el nombre «Bauhaus Estatal de Weimar». el 12 de abril tuvo lugar el nombramiento de Gropius como director de la Escuela, con nombre y programa nuevos. Con ello se inauguró, mediante un ceremonioso acto, la más cuestionada y moderna escuela de arte de su tiempo.⁵⁵

Fue en la Bauhaus donde la cerámica, al igual que muchos otros materiales, encontró su conexión definitiva con el arte.

II.2 LA TERROSIDAD TANGIBLE, UN PROYECTO DE VIDA.

II.2.1 *Primeros pasos*

Llegué a la Escuela Nacional de Artes Plásticas en la antigua Academia de San Carlos diez años mas tarde que mis compañeros, venía de una primera carrera a la cual había decidido abandonar después de conocerla a fondo y aceptar mis limitaciones éticas y convencionales para sobrevivir en el pantano que era el terreno donde se desarrollaban las artes escénicas de ese tiempo.

La pintura no me era atractiva, lo mío era el dibujo. A esta escuela vine a hacerme profesional del dibujo. Experiencia ya tenía, lírica y autodidacta, y ya sabía ganarme la vida dibujando, dibujaba de lo mío pero también hacía copias amplificadas de detalles pequeños, fragmentos de imágenes que tenían atractivo para quienes los compraban.

Desde entonces se hacía el comentario de que esta escuela había sido mejor en tiempos pasados, pero de Armando Torres Michúa, provino el mejor comentario al respecto “La Escuela tiene bueno y malo, pero no esperes que te ponga lo bueno sobre la mesa, lo bueno está ahí, tienes que ir a buscarlo. Del alumno depende que su educación sea excelente o mediocre, no de la escuela.” Sabias palabras que me fueron de gran utilidad, creo que me llevé lo mejor de la escuela.

Del dibujo fue natural brincar al grabado, también sería grabadora. Pero cuando apareció la escultura me dije “de aquí soy”

El taller de escultura mejor reputado en 1980, en todos los aspectos, era el de escultura en barro. Muy exigente, pero garantizaba resultados positivos. Los alumnos se daban cuenta

⁵⁵ ídem.

pronto, si es que respondían a la dinámica del taller, que se encontraban en el lugar correcto y en las manos adecuadas. Descubrirían en este espacio, lo que es muy seductor para cualquier artista con vocación y destreza manual, la fascinación por una técnica que propicia el contacto directo de la mano sobre el material, sobre la materia blanda y acogedora de la tierra unificada por el agua.

El Taller de Escultura en Barro era perfecto y armónico. Un terreno cargado de elementos poderosos, un reino de alquimia mágica, vista desde la ignorancia; o un universo científico que el entendimiento tendría que conquistar, eso era la ciencia cerámica. Las vocaciones que en este campo se desarrollan, generan una pasión que hace más transitable el accidentado camino de esfuerzo y resistencia que exige la profesión. No solamente obsequia su naturaleza modelable, interminable universo de posibilidades ofrecidas por un material tan sumiso, sino una vasta gama de posibilidades procesuales, ya que se puede desbastar (como la madera, la piedra) pero también se le puede agregar, admite ser trabajada también, como si fueran placas de metal. Materia magnánima y generosa que puede contener todas las ideas y todas las formas.

Así, la escultura se fue convirtiendo en mi ocupación principal, entendí que mis dibujos y grabados, siempre persiguieron la tridimensión que por fin ahora había conquistado.

En el México de los años ochenta, la escultura en cerámica era algo novedoso que apenas se estaba formalizando desde la ENAP, pero en Europa y en Estados Unidos ya tenía varias décadas consolidándose como un movimiento fuerte. Conforme me fui adentrando en el panorama mundial me di cuenta de que en México había que empezar a “abrir brecha”, que con Europa y Estados Unidos habría que crear los puentes para abonarse al movimiento.

En el último año de la carrera llegó una beca a la escuela para hacer un curso de cerámica técnica o artística en Italia (¡en Florencia!) para la cual concursamos varios alumnos del taller y yo resulté beneficiada. Por supuesto que opté por el curso técnico lo artístico se daba a suficiencia bajo la instrucción de la maestra Gruber. Nuestro taller era pobrísimo en implementos de la materia, a veces ni barro había y la tecnología y laboratorio eran inexistentes, a duras penas, Gerardo Portillo, el director de la escuela había logrado comprarnos uno horno de gas, así es que Italia me ofrecía la posibilidad de complementar mi educación.

A mi regreso, me encontraría con una nueva provocación: la docencia.

La práctica docente apareció como compromiso de pago por haber recibido la beca, los becarios tenían que transmitir los conocimientos adquiridos en su escuela. No lo tenía contemplado pero me era sumamente atractivo ya que bien sabía las carencias del taller en este terreno. Terminando de estudiar me incorporé como maestra adjunta con la maestra Gruber para dar la materia técnica.

El taller siempre tuvo sobrecupo así es que resultó muy conveniente que hubiera un maestro extra que se ocupara de aspectos que aliviaban en algo la carga de la titular del taller.

Me lo tomé muy en serio, pero siempre tuve la consigna que sería breve, pues en mi mente estaba siempre presente una candente sentencia de Octavio Paz que decía que “la academia es refugio de mediocres”⁵⁶ que aunque me pareciera fuerte y grave, porque la mayoría de mis maestros fueron buenos maestros, no mediocres, me atemorizaba. Pero también estaba consciente que el diseño administrativo de la Universidad en ese momento tenía un efecto altamente decepcionante para cualquier profesor con méritos y buenas intenciones, los sueldos ofensivos de la UNAM tuvieron la fuerza de expulsar a muchos profesionales capaces y con vocación. Una vez más la fuerza expansiva de los malos gobiernos que hemos padecido afectó las finanzas del sector educativo y los salarios universitarios dejaron de ser un estímulo para la docencia de calidad.

Muchos de los puestos que los maestros indispensables dejaron fueron ocupados por “rellenos”, improvisados que al día siguiente de terminar la escuela se confiesan a sí mismos su incapacidad para luchar por un reconocimiento que requiere ser conquistado a lo largo de una vida de trabajo áspera y plagada de frustraciones. De ahí venía mi temor a la sentencia de Octavio Paz.

Entonces no hay de otra, lo que viene es responder al reto con preparación (que ya la tenía), con superación (en la cual me esmeré todo el tiempo que duró mi ejercicio docente), a la responsabilidad que otorga la institución.

Muchos lo logran y devienen en buenos maestros, los teóricos sobre todo, que nunca dejan de estudiar. Pero no es el caso del maestro que tiene que enseñar una disciplina con todos los recovecos y misterios develados que solamente se conocen y poseen a lo largo de una vida dedicada a una carrera profesional. Enseñar a un alumno la esencia, la sustancia y la

⁵⁶ Sheridan, Guillermo “Revista Letras Libres” artículo “Paz le escribe a Tomlinson” Diciembre 2013

mística del reto creativo solamente lo consigue alguien que ha logrado conformar ese aparato etéreo, y ello toma tiempo. Algunos maestros logran combinar simultáneamente su desempeño docente con su crecimiento profesional para beneficio de sus alumnos, y son valiosos. Pero no ha sido la mayoría, ni la constante en la institución universitaria.

Ése fue el caso de la Mtra. Gruber, que en diez años no recibió ningún estímulo. La escuela le quitaba mucho tiempo a su trabajo personal del que realmente vivía y la ciudad pasaba por uno de esos momentos que se torna invivible. Sin esperar nada de la institución, expulsada del fangal urbano y después de formar unas cuantas generaciones, se marchó de la ENAP en 1986. Gerda Gruber dejó un taller saturado de alumnos a los cuales yo sola no pude atender, al director Gerardo Portillo le cancelaron su efectiva administración para convertirlo (en 1985) en el chivo expiatorio de una administración torpe y perezosa, historia vergonzosa que ha quedado en el historial siniestro de nuestra escuela, y el taller ya no recibió más apoyo. Cuando el poder se encuentra en manos incapaces, pagan culpas ajenas los inocentes y se caen las buenas acciones, se pierde lo logrado, impera la ley de los bárbaros y los ineptos.

Y me quedé sola con un taller con sobrecupo y una administración hostil negada a comprender la situación avasalladora en la que me encontraba.

Si la titular del taller no estaba, no había nadie que cumpliera con la función primordial del taller de escultura, yo podría continuar enseñando la técnica y la química de los cuerpos y acabados, pero nada más. Solicité un asistente, que me fue negado. Sin el apoyo de un asistente mi trabajo se volvió una esclavitud tediosa y pesada, se descuidaba mi propio crecimiento, el estudio e investigación y el desarrollo de mi obra personal.⁵⁷

Una artista que inicia no está dispuesta a renegar de su destino predestinado por ella misma, no tiene otra opción que retomar su camino. Y así lo hice. Para mi tranquilidad también me dije que volvería quizá cuando la situación, tanto la mía como la de la escuela hubiera cambiado, el tiempo corría y yo me alejaba de aquella promesa y entonces me dije “cuando ya no tenga las fuerzas suficientes para llevar yo sola mi trabajo, me haré de un asistente que me ayude en la parte pesada del quehacer escultórico y con el tiempo que me quede me dedicaré a la docencia” y así se quedó esa idea suspendida en el tiempo.

⁵⁷ Guillermo, Rosario *LA EXPERIENCIA VIVENCIAL Y EL REFLEJO CONTEXTUAL EN LA OBRA DE UNA ESCULTORA* Tesis de Licenciatura ENAP UNAM 2010

Todos los años que estuve alejada de la docencia dedicada al desarrollo de mi obra continué confirmando que el aprendizaje, la formación de un estudiante también se da fuera del taller y de los libros, se da también a través de los maestros y de los otros artistas que han consolidado una carrera. El alumno percibe el espíritu de los profesores y se proyecta a través de ellos y empieza a definirse y a dibujarse a través de ellos.

Guardé el recuerdo de la actitud, la dinámica, el esquema de una maestra como Kati Horna, respetada fotógrafa, ser humano vasto y experimentado, de cualidades innegables, una persona tan grande en prestigio y tan mayor de edad (rondaba los 70 años) asistiera puntualmente a dar su clase en un horario en que la demás gente estaría comiendo cómodamente en su casa. Su caminar cansino (sus sandalias desabrochadas remarcaban su fatigoso ritmo) y su bolsa de mercado donde llevaba sus libros inspiraban respeto. Ante esta situación uno piensa, se autodefine, asume y contrae el compromiso, pronunciando el mantra: “Yo voy a acabar mis días como Kati Horna, cuando yo sea vieja voy a ser como ella.”

Y es que el profesor tendría que ser el modelo social y moral que nutra el alter ego del futuro artista.

Al joven estudiante tendría que nacerle de manera natural la crítica hacia los artistas que no practiquen la docencia, a los que no transmitan sus conocimientos a los jóvenes en formación. Pensar y expresar que la diferencia entre un artista y un creador la determina el creador que educa con sus conocimientos y el otro, el “artista” es el que solamente se preocupa de su éxito y su vanidad, no comparte y se encierra en su torre a admirar su vanagloria.

En 1984 del Taller de Escultura en Barro de la ENAP ya habían egresado varias generaciones de escultores que se encontraban muy activos. Las galerías tímidas y remilgosas hacían algunas exposiciones de escultura cerámica, los espacios oficiales estaban más afanosos. Helen Escobedo, directora del Museo de Arte Moderno organizó la primera muestra colectiva de escultura en cerámica, en este recinto, en 1984. La exposición “*El barro en la escultura*” estuvo conformada por obra de Vicente Rojo, Francisco Toledo, Juan Soriano, Hugo Velázquez, Gerda Gruber y los egresados del taller de la ENAP: Africa Deyanira González Melo, Mayela Leiva, Fannie Morell, Pio Pulido, Marco Antonio López Prado, Gabriel Macotella y Rosario Guillermo. Debido a este importante evento, 1984 es la fecha que establezco como mi arranque profesional, aunque ya tenía varias exposiciones, tanto en galerías como en museos.

En 1985 inician mis actividades en el extranjero, en Hungría, y la primera obra pública, un friso-relieve de 4.00 x 1.00 mts. La experiencia de compartir con ceramistas de otros países es nutrida e intensa, conocer sus materiales diferentes y su particular tratamiento, toda una cátedra. En general las arcillas básicamente están compuestas de lo mismo, pero hay sus variantes que determinan su comportamiento y manejo. Las diferentes maneras de concebir el proceso creativo y práctico para asumir la materia. La sofisticación del concepto, la osadía del hiperrealista que crea piezas idénticas de calificación inobjetable. La magia de la ceramista que trabaja finas láminas de una cerámica plástica y tersa. La audacia del ceramista que invierte los procesos técnicos, contrariando todas las reglas ancestrales para obtener el mismo resultado de la técnica milenaria, nunca antes cambiada.⁵⁸

Conocer a Imre Schrammel (Hungría 1933) en plena acción de ejecutar una de sus piezas: era un bloque sólido de porcelana fresca, al cual, a cierta distancia, con su rifle de cazador le disparaba. El resultado era un limpiísimo bloque blanco deformado por el boquete del disparo y los efectos del mismo. El bloque era secado perfectamente por seis meses y finalmente se metía al horno. Propuesta muy difícil de comprender para mi en 1985, pues todavía no sabía de los happenings de Niki de Saint Phalle (1930-2002) que a principios de los años 60 disparaba con un rifle tableros llenos de globos de pintura que caían sobre un lienzo, pero sin precedente sentado en la cerámica, por esto y muchas cosas más, Schrammel era el ceramista mas prestigiado en su país y allende las fronteras.



Imre Schrammel foto <http://terebess.hu/terebessgabor/schrammel.html>

⁵⁸ ídem

En 1986 expuse en New York en la *Departure Gallery* un cuerpo de esculturas que trabajé en el estado de New York, al norte de Manhattan, en el taller de un amigo ceramista.⁵⁹

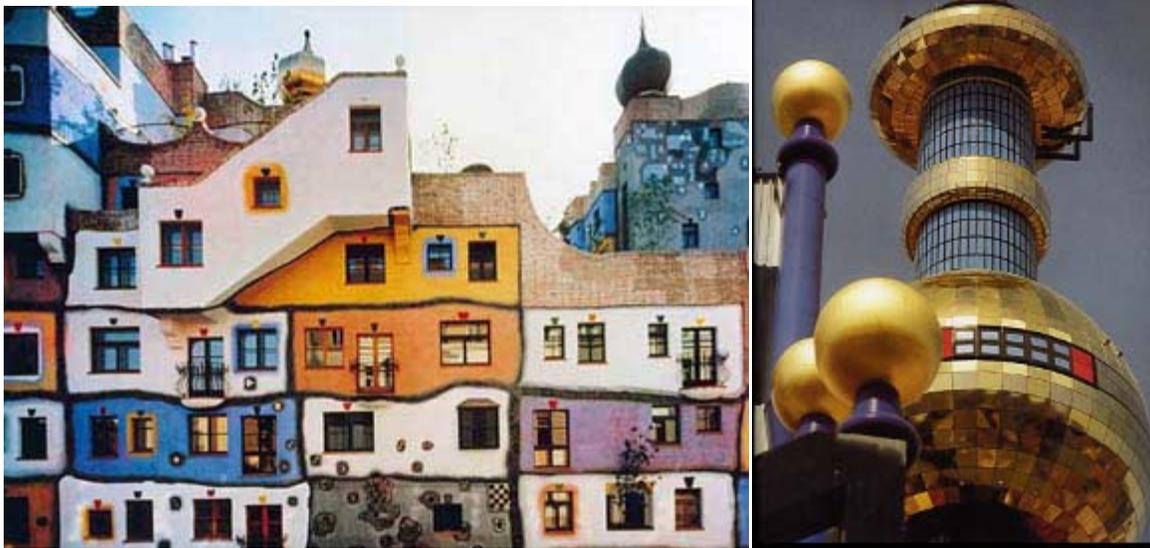


Esculturas expuestas en New York en 1986

En 1988 con el apoyo de la maestra Gruber, quien me introdujo en el mundo artístico de su ciudad natal, expuse en el corazón de la ciudad de Viena en la *Art Gallery Keramik Studio* la exposición *Lehmotionen*, (Terremociones) una de las exposiciones más grandes que había hecho hasta ese momento, pues la galería de dos pisos usó las dos plantas para exponer las 45 esculturas. La ciudad imperial de Francisco José I me dio la oportunidad de repasar mis clases de Historia del Arte en vivo, de arquitectura y el arte de la *Secesión Vienesa*, y así saborear de cerca a Gustave Klimt, Egon Schiele, Oskar Kokoschka, Olbrich, entre otros; y disfrutar más de una vez, al edificio intervenido con cerámica de Hundertwasser⁶⁰.

⁵⁹ ídem

⁶⁰ La Casa Hundertwasser (*Hundertwasserhaus*) en la ciudad de Viena, es un complejo residencial, construido entre 1983 y 1985 por Friedensreich Hundertwasser (1928 - 2000) quien fue un artista austriaco multifacético obsesionado por la arquitectura como “un arte en contacto con la naturaleza que fuera una extensión del ser humano, y no su prisión”. Se dedicó a construir y remodelar edificios básicamente con elementos cerámicos, aportando líneas ondulantes, brillo y color, y vegetación invasiva. Su construcción más paradigmática es la *Hundertwasserhaus*: 50 viviendas unidas por una cinta ininterrumpida de cerámica, espectaculares en cuanto a formas y colores, con terrazas inclinadas cubiertas por hierba y árboles con sus limbos extendiéndose por las ventanas. Resulta un viaje por la tierra de la arquitectura creativa.



Hundertwasserhaus (la casa de Hundertwasser) en Viena



Exposición "Lehmotionen" 1988 en la galería Keramik Studio de Viena

En 1989 para la exposición individual de Monterrey en la *Galería Arte Mexicano*, inicié mi acercamiento a los formatos mayores, así como la incorporación más decidida de otros materiales como madera y metal. La extensa muestra fue un abanico que reunió de manera unificadora las formas temáticas recurrentes de mi trabajo de los 5 años previos.



Piezas de la exposi-

ción en Galería Arte Mexicano de Monterrey en 1989 Fotos Colecc. particular

A finales de los años ochentas, al crecer el tamaño de las piezas tenía una cierta audacia, porque no lo había intentado antes. Es posible que el hecho se haya gestado por la situación de haber recibido apoyo por parte de la fábrica DAL-MONTE de Monterrey quien había puesto a mi disposición a los herreros y carpinteros de la fábrica y ante la posibilidad de realizar los proyectos con tal apoyo me hicieron expandir y poder ir más allá de cuando uno trabaja en solitario, sin equipo. El resultado fue bueno, porque la galería vendió varias, entre ellas todas la de formato grande. Después supe que las habían situado en el lobby o pasillos de los edificios de algunas empresas de Monterrey y de la ciudad de México.

Hasta ese momento había tenido cierta facilidad para conseguir proyectos o vender mis piezas en el extranjero, más que en mi propio país. La dinámica con la que trabajan los galeristas, los museos, los críticos, en el extranjero era (y sigue siendo) diametralmente opuesta a la que se ejercita en nuestro país. Muchos proyectos o ventas fuera del país se habían consolidado mediante el sencillo proceso de enviar las fotos de la obra, para reforzar la propuesta de proyecto o para la venta de una pieza, ese sencillo trámite era suficientes para lograr cualquiera de los dos. Los positivos resultados de la exposición

de Monterrey equilibró la situación nacional con el extranjero y me confirmó continuar por el camino de crecer el formato de las piezas.

Las propuestas de mis proyectos siempre encontraron rápido patrocinio (comparados con la indiferencia apática de mi país) en el exterior. Primero conocían la obra y una vez analizadas y aceptadas las propuestas, una vez acordadas las exposiciones, lo último que conocían era a la autora.⁶¹

En México era exactamente al revés. Colocar un proyecto, tanto con la iniciativa privada como con la gubernamental era prácticamente imposible por el proyecto mismo, a no ser que hubiera un lazo previo, de cualquier naturaleza. Con el gobierno era necesario tener palancas o compadres que abrieran el camino. De lo contrario no pasaría nada. Alguien, algún día me preguntó por qué me movía tanto en el extranjero, que cómo le hacía, mi respuesta fue sincera y concreta: “Por la ley del menor esfuerzo”

El panorama del arte en México era tan complicado, enredado, subrepticio, lleno de intrigas, envidias, odios gratuitos, que lo encontraba muy parecido al “mundo del espectáculo” al que llegué a conocer muy bien y contra el cual había generado una feroz alergia. Entendí que la banalidad y los bajos instintos no eran exclusivos de una particular profesión, que esta escoria existía en todas, pero también sabía que esta vez, tampoco tendría que ser parte de la estúpida feria de vanidades, de todas maneras yo no comía exclusivamente ni del gobierno, ni de los museos, ni de las galerías mexicanas y por un largo período me desentendí de procurar la realización de mis proyectos y medios de sobrevivencia en mi país.

Paradójicamente los años noventas en México fueron de mucha actividad en el terreno de la cerámica, con respecto a exposiciones en lo personal y de intensa acción con respecto a encuentros de ceramistas nacionales e internacionales, mesas redondas de discusión sobre el tema, Bienales, Concursos, Conferencias, todo girando alrededor de la escultura en cerámica, particularmente en el DF y en Monterrey, eventos de los cuales formé parte.⁶²

El tener que “rascarse con sus propias uñas” en países extraños, en culturas diferentes, con idiosincrasias tan ajenas, en donde la obra era bien recibida, fue la consuma-

⁶¹ ídem

⁶² ídem

ción de mi independencia como artista. En esa época y con un motivo perfecto pude realizar mi ideal de viajar, pero sobretodo, siempre por motivos de trabajo, ya por una exposición, una residencia artística, un simposio o una conferencia sobre mi materia. Viajar por el mundo suena idílico. Pero viajar por el mundo por trabajo es otra cosa. Es placentero, es estimulante, es halagador, pero también es extenuante, tenso, por el compromiso que implica confirmar a los anfitriones que no se equivocaron en su selección y que por el trabajo que la artista hará valdrá la pena todo el esfuerzo y la inversión que se haya depositado en ella. Resplandecer, a pesar de todos los efectos negativos que conlleva estar en un país extraño, con el tiempo al revés, tratar de dormir en una cama extraña en las horas en que uno estaba despierto, tratando de acostumbrarse a los sistemas y modos de alimentación diferentes, la tensión de comunicarse en idiomas diferentes con gente diferente, socializar con todos ellos en horarios que uno no acostumbra y hacerles frente a la cantidad de brindis que el cuerpo no tiene capacidad de tolerar y a pesar de todo ello, hacer el mejor papel, es un reto que no cualquiera sobrevive.

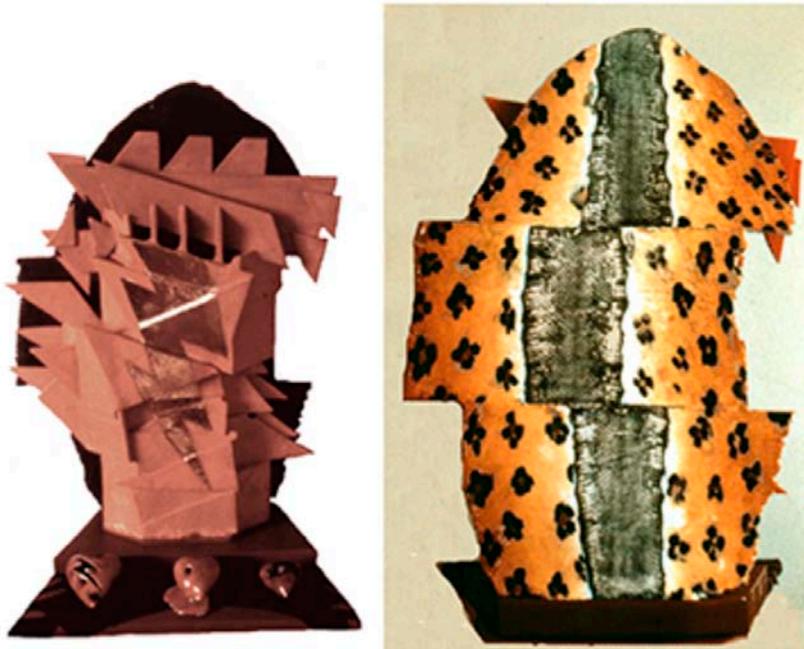
Me ha tocado ver que algunos artistas después de una semana no logran brincar todos los obstáculos, renuncian y se regresan a casa. Otros, caen en tal tensión, que su neurosis no les permite trabajar y al final sacan lo que pueden, como pueden, casi siempre algo pobre. Otros, bajo esta misma situación no logran terminar su proyecto y lo dejan a la mitad, nunca he sabido si regresan a finiquitarlos. Otros, se la pasan enfermos, o echando chispas y rozones por todo. Sin embargo, cuando se le encuentra el modo a estas situaciones, cuando uno aprende a sortear y superar estos obstáculos, cuando se adquieren “tablas” como se dice en teatro, este tipo de experiencias resultan altamente satisfactorias. Dar lo mejor de uno, bajo circunstancias adversas se vuelve un reto casi adictivo. Es comprobarse a uno mismo el tamaño de las metas que uno es capaz de superar. Pero una vez concluido el período de “producción a campo traviesa” vienen los placeres, con los que el anfitrión agradece a sus invitados, mostrándoles lo más interesante y atractivo de su país de la mejor manera que uno pudiera esperar. Mi colega danesa Nina Hole⁶³, quien es una de las ceramistas más importantes del planeta, suele decir, con una obvia intención de ser irreverente, que ella se abrazó a esta profesión

⁶³ Nina Hole es una ceramista danesa muy reconocida en todo el mundo por sus esculturas de gran formato que, en base a un sistema muy innovador, como ella misma dice “nació del simple sistema de quema primitiva”, se convierten la escultura en su mismo horno, realizando la quema en su mismo interior.

cuando descubrió que era la mejor manera que había encontrado de viajar y conocer el mundo. Los mexicanos se jactan de ser buenos anfitriones, pues los extranjeros también lo son. Y el trato para los artistas invitados en el extranjero, es remarcable.⁶⁴

En 1987 el *National Endowment for the Arts* de Estados Unidos de América , organizó el “Encuentro de Ceramistas Latinoamericanos”, exposición itinerante por Estados Unidos y América Latina con la participación de 7 países latinoamericanos incluido México. Nuestro país estuvo representado por Francisco Toledo, Vicente Rojo, Adolfo Riestra, Gerda Gruber, Javier Marín y Rosario Guillermo.⁶⁵

Asistí a la inauguración en Puerto Rico, punto de partida de la exposición y tuve la oportunidad de conocer a los ceramistas locales, entre ellos a Jaime



Pieza participante en el Encuentro de Ceramistas Latinoamericanos

Encuentro de Ceramistas Latinoamericanos en el MAM en1987

⁶⁴ Guillermo, Rosario *LA EXPERIENCIA VIVENCIAL Y EL REFLEJO CONTEXTUAL EN LA OBRA DE UNA ESCULTORA* Tesis de Licenciatura ENAP UNAM 2010

⁶⁵ ídem

Suárez (1946), escultor, arquitecto, ceramista, escenógrafo y dibujante, uno de los artistas más relevantes de su generación y que había ganado en 1981 la Medalla de Oro del *Concorso Internazionale dell Ceramica d'arte di Faenza*, el premio más importante de su tipo en el mundo. Su diligencia en la cerámica lo llevó a la Fundador del Estudio Caparra en 1972 y la Galería Manos en 1977 (ambas en Puerto Rico) que dio paso, en 1980, a la creación del Museo de Cerámica Casa Candina, cuya vasta colección fue donada recientemente al Museo Ponce de Puerto Rico. En 1992 a Jaime le fue comisionada una escultura para celebrar el Quinto Centenario del Descubrimiento de América para ser instalada el punto más alto del Viejo San Juan. Aunque solamente he visto la obra en foto, de la cual supe 10 años después de su creación, conozco su obra que es reflejo del talento y arrojo que lo caracterizan, así como su monumental pieza.



Jaime Suarez TÓTEM TELÚRICO 1992

Foto <https://arteenelcentro.wordpress.com/jaime-suarez-del-barro-al-barro/>

Continuando con el empuje que me dejó la experiencia con las piezas grandes de Monterrey metí a concurso, en 1991, un par de esculturas del mismo formato a la *Bienal de Artes Plásticas de Yucatán*, la cual resultó ganadora del 1er. lugar de escultura, misma que sería presentada en el DF en *Presencia Plástica de Yucatán*.⁶⁶

⁶⁶ ídem



Escultura ganadora del 1er lugar de escultura en la Bienal de Artes Plásticas de Yucatán 1991. en el Auditorio Nacional.

En 1993 en el Museo del Carmen de la Ciudad de México monté la exposición *Interracciones*, la colección incluía también piezas de formato grande. En este evento la obra es rica en colores y esmaltes cerámicos. Hacía cinco años que estaba involucrada en las más variadas técnicas de acabado cerámico. Estaba usando, del mismo modo que sucedió en la exposición de Monterrey, calcomanías cerámicas, colores cerámicos aplicados con técnica de óleo, esmaltes de azulejos (baldosas, tejas), impresiones. La forma era menos barroca pero el color era desbordado. En esta época aparecen sus formas sinuosas y la combinación de elementos orgánicos con geométricos.⁶⁷

⁶⁷ ídem



Exposición "Interracciones" Museo del Carmen 1993 fotos Colección particular

En 1994 en el Museo Universitario del Chopo expuse *Sol y Luna*. Esta exposición se conformó con una instalaciones conformada por seis esculturas verticales coronadas con elementos de cartón y tierra que hacían referencia al título. Y una escultura de gran tamaño (3.00 x 2.50 x .80 mts.) basada en la idea de que el sol se ha muerto y por lo tanto ya no hay vida en la tierra, el sol muerto, seco, representado por un elemento semicircular de tela, cubierto con barro crudo, seco, está coronado por un elemento de tierra cocida, como referencia a que el único remanente sobre el planeta es la cerámica. En cada una de estas dos propuestas, una de conjunto, con seis elementos verticales y la otra, una sola pieza, el tamaño ya se presenta como un elemento vertebral.⁶⁸

⁶⁸ ídem



Museo Universitario del Chopo exposición "Sol y Luna" 1994 foto Colección particular

En el mismo año, en la Galería abierta del Instituto Mora expuse *Totémica*. En esta ocasión la propuesta consistió en la realización de dos piezas de 3 metros cada una, en las cuales no habían componentes de cerámica, pero la intención llevaba explícitamente la continuidad del uso del color al igual que en la cerámica. En estos objetos, armados con estructura metálica y superficie cubierta de plástico, las formas y el color (en abundancia) jugaban a formar reflejos de regocijo, emociones que genera el juego de lo formal a lo informal, formas emergentes de la tierra como un brote de color cuyo hecho genera el júbilo que produce el juego de transgredir la rigidez de lo que debe ser, en lugar de lo que se quiere ser: son objetos, antes que ser esculturas, y el material, el proceso y el objeto final es forma y es libertad.



Expo "Totémica" Galería abierta

del Instituto Mora 1994 foto colección Particular

En 1995 en la exposición *El Espinazo de la Noche* en el Museo Carrillo Gil en la ciudad de México, continué haciendo propuestas de gran formato. Las piezas que conformaron esta muestra giraban en torno a una fantasía que se pregunta cómo es el cielo de los muertos. En el mundo de la abstracción todo es posible, como posibles es creer que, como profesaban los Aztecas, todo lo vivo cuando muere, se va al cielo. Un cielo con muchos estratos y cada uno ofrece una experiencia y una fantasmagoría diferente. Hay un cielo en donde se halla el espinazo de la noche, que como consta en un cuento, es el lomo de la noche, por ella caminan minúsculos seres que se fueron a ese estrato por cometer suicidio. Alguien dijo que el suicida es alguien que lo ha comprendido todo, que ha llegado a un estado de lucidez total, y que debido a esto no hay mayor muestra de inconformismo que el suicidio. Visto de esta manera causan admiración los que tuvieron el valor de quitarse la vida y por eso se van al cielo. Y en el Museo Carrillo Gil el *Espinazo de la Noche* se hizo patente a través de dos esculturas, una de cerámica con elementos de barro crudo sobre una estructura de tela con barro crudo (lodo) y madera, con medidas de 1.80 x 2.50 x .80 mts.; y la otra es un conjunto de tres elementos, formados al igual que las piezas del museo del Chopo, con estructuras de metal y alambre cubiertas de tela con barro crudo, con medida total de 2.50 x 3.50 x 3.00 mts.



Museo Carrillo Gil Espinazo de la noche I 1995 foto Colección particular

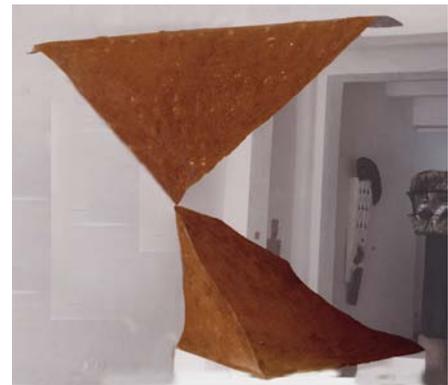


Museo carrillo Gil Espinazo de la noche II 1995 foto Colección particular

Desconectada de la ciudad de México no estuve, pero tampoco de la provincia, tuve presencia en varias colectivas en Monterrey, tanto en museos como galerías, solamente por destacar algunas, en dos bienales (1992 y 1996) de la *Bienal de Monterrey*, las anuales de la galería *Arte AC*. Así como la exposición individual en la *Galería Arte Actual Mexicano* en 1989. Esta exposición la realicé en la fábrica de pisos y azulejos *Dalmonte* de Monterrey en donde tuvo la facilidad de usar todos los materiales y colores de la fábrica.

La extensa muestra fue un abanico que reunió de manera unificadora los formas temáticas recurrentes de mi trabajo de los 5 años previos.

También hice presencia en el otro extremo del país, en Mérida, en 1993 en la Galería Manolo Rivero con la exposición individual *“Así en la tierra...”* En esta exposición fluyeron una serie de formas minimalistas en las que había estado trabajando en los dos años recientes.



Exposición *“Así en la tierra...”* Galería Manolo Rivero

Procurándome un espacio mas amplio y huyendo de la gran ciudad instalé mi taller en la ciudad de Mérida a finales del año 1989 con la intención de disponer de mayor tiempo para trabajar nuevas formas, técnicas y materiales (el tiempo en provincia suele ser mas laxo y largo). En esta época pude Alternar la pintura, con el dibujo, el collage y la escultura, el resultado fue la exposición *“Así en la tierra...”* cuyo título hacía referencia a la placidez que había logrado viviendo lejos de las prisas e inquietudes de la capital.

Cabe mencionar que también invariablemente expuse individualmente, de 1983 a 1990 cada año, en la Galería Orbe de la ciudad de Cancún.

Por muchos motivos no me pude quedar en provincia, con ese tiempo generoso y un espacio apropiado. Me di cuenta que me hacía falta la intensa vida cultural de la gran ciudad, mi vida era solamente trabajo sin complementos vitalizadores, me hacía falta el intercambio inte-

lectual inteligente con mis amigos. Pero sobre todo las galerías empezaron a olvidarse de mi y los *dealers* encontraban complicado que sus clientes solamente pudieran ver las esculturas en fotos.

Tuve que entender, que en mi país el trabajo artístico sólo no era suficiente, que tenía que ir acompañado de la socialización del artista, hacer arte sin hacer “amiguismo” era hacer una carrera coja. Tuve que aceptar que tendría que “coktelear” más dentro del ambiente artístico del país (actividad en la que nunca he creído, la cual practico a regañadientes, por inercia y por dogma impuesto, y para conseguir la sonrisa complaciente de mis amigos que piensan que por fin estoy haciendo lo correcto), de otra manera, viviría permanentemente en el desconcierto del choque producido por mi aceptación en el extranjero y el ninguneo que recibía en México. Finalmente, nunca viviría en otra parte más que en México.⁶⁹

A pesar de la intensa actividad proselitista a favor del uso de la cerámica como medio escultórico, que estaba en mesas redondas y conferencias luchando y alegando, investigación sobre el tema y aportando, colaborando a favor del movimiento en proyectos para la promoción y difusión de la cerámica escultórica, cosa que no hacían los demás interesados, solamente era conocida en mi país por los especialistas en la materia. En consecuencia, mi mercado nacional se estaba reduciendo mas de lo que ya estaba.

“Santo que no es visto, no es adorado”, tenía que procurar la manera de estar más tiempo en mi país, en la capital, en donde, en este país centralista, todo sucede.

Era un cambio drástico y trabajoso para mi que soy enemiga de las mudanzas. Primero, tenía que mover mi taller al DF y solamente permitirme una salida al año al extranjero. Drástico.

En 1995 me reinstalé en la capital y empecé a practicar la rutina más común de este país: empezar de nuevo cada día, como si acabara de egresar de la escuela, de cero. En pleno *crak* económico mis galerías y los *dealers* habían desaparecido, algo contundente había sucedido en el país. Visto a la distancia hoy me sorprende que el aluvión no me haya arrastrado junto con él hasta mi total extinción.

En un país donde la información de los jóvenes investigadores de arte recién egresados solo llega hasta “la ruptura”, que desconocen los sucesos plásticos de los 80’s y 90’s porque no investigan, no leen mas allá de lo que obtienen por fácil acceso. Neófitos que creen que el único arte mexicano contemporáneo que existe es el que se exhibe en el circuito Condesa-

⁶⁹ ídem

Polanco-Santa Fé, que los únicos artistas que existen son los que han conocido en el “reve”, los cocteles, o a través de otros cuates mediante la socialización. “Curadores” y “museógrafos” de 25 años que creen que el arte contemporáneo mexicano existe a partir del día que ellos debutaron y que antes de ellos todo es anticuado, que consideran que el arte objetual está pasado de moda.

En un país sin memoria, con menosprecio por lo meritorio, en donde las canonjías y reconocimientos se consiguen por el compadrazgo, el amiguismo o el parentesco; en donde el *arte* de hacerse el simpático y el dominio de las Relaciones Públicas son las armas para conseguirlo todo. En un país así, alguien que nunca logró conquistar la gracia de ser “monedita de oro”, tiene que empezar de nuevo, cada día.

II.2.2 *Levantarse y volver a caminar*

Mi primera exposición en la segunda reconquista de la ciudad de México fue en el Centro Cultural San Ángel, que en los últimos años había cobrado importancia bajo la dirección de Othón Télles. En 1996 inicié una producción que llevaría el nombre clave de *Amar la Tierra*. Durante dos años me concentré en la exploración de mi obra con criterio analítico y revisionista. Considero que el resultado de este ejercicio determinó el giro que marcó mi trabajo por una década.



La exposición estuvo compuesta por 24 piezas de diferentes formatos, predominaron las esculturas con madera reciclada, madera que en la etapa final de su vida, en el desecho, se retoma para todavía dar un rol más en el contexto de la escultura. El elemento central fue la madera carcomida por el tiempo. Pocos y discretos esmaltes y engobes (cuando los había) se vuelven uno solo con la pieza, ya no hay diferentes coloridos s en una sola pieza como en pasadas producciones. De hecho, en la mayoría de las piezas la cerámica natural está al desnudo, sin esmalte o engobe alguno. Títulos como *Árbol de Tierra*, *Croto*, *Nuestra Santísima señora de la Necedad*, *Nuestra Santísima señora de la Probidad*, *Nuestra Santísima señora de la Ansiedad*, *Nuestra Santísima señora de la Incertidumbre*, *Nuestra Santísima señora de la Plenitud*, fincan el mensaje de frugalidad que pretende la sobriedad. Madera y tierra tiene el mismo origen, ese origen natural con el que, los humanos, nunca aprendimos a convivir. Nos llevó tiempo destruirlos, pero finalmente acabamos con ellos, al igual que lo hicieron las civilizaciones pasadas. “Todo lo que toca el hombre lo destruye, o lo recrea para con ello mismo destruirse”. Esto bien podría ser el epitafio para la humanidad y su relación con la naturaleza.

Entre 1998 y 2004 hubo varias exposiciones individuales, por mencionar algunas, la del Centro Cultural El Olimpo, en la ciudad de Mérida en el 2000 con la exposición en pequeño formato *Tierra Expuesta*, así como la exposición *La Naturaleza de las Cosas* en el Museo de Arte Contemporáneo de Yucatán.



"Semiangel"
cerámica y madera 1.48 x .80 x .28 mts.



"Contradanza" cerámica y
madera 1.92 x 1.35 x .45 mts



"Nuestra Santísima Señora de la Plenitud" 2003
Cerámica y madera 1.50 x .60 x .30 mts.

Exposición "La naturaleza de las cosas" en 2000 en el Museo de Arte Contemporáneo de Yucatán

Entre las exposiciones colectivas, participé en la exposición itinerante durante 1998 y 1999, "Solo un Guiño" exhibida en el Museo Hunt de Limerick de Irlanda, en el Palacio de los Descubrimientos de Lisboa, Portugal y en la Galería de la Casa de México en París, en Francia.

En el año 2000 el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) junto con el Gobierno de Canadá realizaron un "Intercambio de Ceramistas México-Canadá" que se desarrolló en dos etapas: La primera, en el 2000 se realizó en Puebla, México, en la fábrica de cerámica Talavera Uriarte. 10 mexicanos y 10 canadienses compartieron por 5 semanas en las instalaciones de esta fábrica.



Es-

culturas del "Intercambio de Ceramistas México-Canadá" fase México en 2000



Mural "Rocallosas en el trópico"

hecho en el "Intercambio de Ceramistas México-Canadá" Fase Canadá en 2001

La segunda etapa se realizó en el Banff Centre for the Arts, en Banff, Canadá, en forma de

residencia artística en donde nuevamente los 20 ceramistas de ambos países realizaron sus respectivos proyectos. Realicé un relieve-mural, aprovechando que el grupo de participantes era grande, lo cual nos permitía hacer una “quema de sal”, quemamos con esta técnica, que es un proceso muy antiguo, es un técnica de esmaltado, que consiste en introducir la sal en el interior del horno cuando la temperatura ha alcanzado el punto justo pero requiere de mucha gente para ser consumado, ya que la quema se hace totalmente con leña. Se procura hacerla en hornos grandes para que valga la pena el esfuerzo y quepan los trabajos de la mucha gente que participa. Se debe llegar a alta temperatura por lo que la quema dura alrededor de 30 horas en las que, de manera ininterrumpida, se le echa la leña de día y noche. El mural “Rocallosas en el trópico” fue trasladado a la ciudad de Mérida por el Instituto de Cultura de Yucatán, se instaló en el Centro de las Artes *La Ibérica*. En pleno trópico peninsular el relieve exhibe su quema realizada durante una fría y nevada sesión en el seno de las montañas Rocallosas.⁷⁰

En 2002 participé en la exposición *Mexicansk Keramik (Cerámica Mexicana)*, en el Museum of Internacional Ceramic Art, en Dinamarca. En el 2004, esta misma exposición, con las piezas ya adquiridas por el museo se exhibió en el Museum Kunst Centret Silkeborg Bad, en Dinamarca. El conjunto de piezas exhibidas construidas con cerámica y madera tenían como eje la construcción=desconstrucción.



Esculturas exhibidas en el Museum Kunst Centret Silkeborg Bad en 2004

En 2003, mi obra formó parte de *Ceramic From all the Corners of the World*, exposición Itine-

⁷⁰ ídem

rante por Europa y organizada por The International Ceramics Studio de Hungría, con las piezas de su propia colección.

En Febrero de 2004 en la galería del museo de la SHCP se presentó la exposición *Territorium*. Esta exposición compuesta por 20 esculturas tenía como rasgo enfático una carga de misticismo, religiosidad y erotismo. En esta exposición aparecen los saldos del pasado, los asientos que dejaron la infancia y juventud. Obras marcadas con el nombre de *Del Fuego Eterno*, *Divinidad Divina*, *Nuestra Santísima Señora del Caos*, *Nuestra Santísima Señora del Clítoris*, *Yo soy mi casa*, *Corazón Floreciente*, *Reina de la Noche*, *Flor de Asfalto*, conformaron el sentido de las experiencias acumuladas en una etapa tan significativa de mi vida.



Dijo Kandinsky en su libro "De lo espiritual en arte" que "Cualquier creación artística es hija de su tiempo y , la mayoría de las veces , madre de nuestros propios sentimientos." Yo diría además que "Nuestros propios sentimientos son la madre de la creación artística" La obra artística es el espejo donde se proyecta nuestro ser. En la obra de arte se puede leer la esencia de la persona, toda la historia del ejecutante.

Hay religiosidad en el proceso creativo, el artista imagina con misticismo las formas que habrá de construir, sueña, transforma de manera mágica todo lo que su entorno, su medio social le transmite, todo lo que su historia personal le dicta, se adereza con anhelos, con

ideales. En cada obra el artista explora su propio universo y se nutre de él. H. Gardner, citando en *Arte, Mente y Cerebro* a Cassirer concibe desde esta perspectiva al hombre como un *animal symbolicum* y lo describe:

La realidad física parece retroceder en relación directa al avance de la actividad simbólica del hombre, en lugar de ocuparse de las cosas en sí mismas, el hombre, en cierto sentido, está constantemente dialogando consigo mismo. Se ha envuelto a tal punto en formas lingüísticas, imágenes artísticas y símbolos míticos o prerrogativas religiosas[...] Vive en medio de emociones imaginarias, de esperanzas y temores, ilusiones y decepciones, fantasías y sueños [...] El artista recurre a sus símbolos y con ellos construye su obra.⁷¹

El proyecto creador, es el sitio donde se entremezclan y muchas veces se contradice la *necesidad intrínseca de la obra* que conlleva su propio discurso, y a la vez marca una línea a seguir, un diseño, un propósito que a veces se logra a plenitud consiguiendo su estatus de “acabada” y, las *restricciones sociales* que orientan la obra desde fuera.

En *Territorium* aparece de nuevo la cerámica junto con la madera, con partes de muebles como en *De lo cotidiano*. Elementos de madera ensamblados en *Nuestra Santísima Señora del Caos*. Pero también con caucho en *Flor de Asfalto*.

Territorium fue una exposición optimista y esperanzadora, fue como los hijos deseados, bien planeada, saludablemente concebida, parida sobre satín y encajes, engendradora por una soledad feliz y madura.⁷²

II.2.3 *Pisar en firme y elevarse.*

Monumentalidad

⁷¹ Gardner, Howard *ARTE, MENTE Y CEREBRO* Ediciones Paidós Surcos 12 Barcelona 2005

⁷² Guillermo, Rosario *LA EXPERIENCIA VIVENCIAL Y EL REFLEJO CONTEXTUAL EN LA OBRA DE UNA ESCULTORA* Tesis de Licenciatura ENAP UNAM 2010

“La historia de la escultura es, primordialmente, la historia de la lucha por lo monumental” ⁷³

El objeto plástico pretende la consolidación de “Un todo organizado en el cual cada parte individual afecta a cada una de las otras, siendo el todo más que la suma de sus partes.”⁷⁴

Cuando el público se encuentra frente a un objeto que invita a la apropiación, mueve la empatía y da la impresión de ser poderosa, arrasa nuestros sentidos y nos hace sentir una revolución interna, nos remite a una sensación de monumentalidad, sin importar su tamaño.

Los pequeños desnudos de Alberto Giacometti, que no miden más de 30 o 40 centímetros, son no obstante, monumentales. Pueden mostrar y crear cualidades de monumentalidad, finalmente ser grandes. Sus esculturas vistas en un libro, no permiten saber si son grandes o pequeñas, parecen muy altas pero usualmente no lo son; son altas por dentro. Hay un tipo de monumentalidad que está dentro de las esculturas de Giacometti, decía Sartre.⁷⁵

Varios aspectos intervienen en un proyecto de escultura de gran formato o monumental: la concepción y realización del proyecto artístico, gestiones y personas a quienes involucra, el financiamiento, el espacio que albergará, su tema y función, si la obra es permanente o temporal, el tipo de público, su mantenimiento, etc.

Pero también el conocimiento concerniente al proceso técnico y de elaboración, ya que al acrecentar el formato del proyecto artístico se multiplican sus problemáticas y retos, lo que generalmente involucra a más gente (profesionistas y técnicos) en el proceso.

El creador del proyecto de escultura toma una serie de valoraciones técnicas y estéticas durante todo el proceso constructivo, de ensamblaje y montaje que le llevarán a tomar las decisiones que culminarán en la escultura de gran formato o monumental de manera exitosa. La estructura, los procesos, los soportes y todos los elementos técnicos que le aportan la posibilidad de ser una pieza terminada intervienen significativamente en la forma o vista final de la obra y establecen una relación mucho más dinámica de ida y vuelta entre estructura y forma, técnica y arte.

Al igual que en la creación de cualquier otra obra artística el primer paso es la

⁷³ Beljon, J. J. *GRAMÁTICA DEL ARTE* Ediciones Celeste S. A. España 1993

⁷⁴ ídem

⁷⁵ http://www.clarin.com/sociedad/monumentalidad-dentro-Sartre_0_787721368.html

concepción de la idea, que es lo que se quiere decir, si es expresión, investigación, experimentación o temática impuesta por el artista, o todo ello junto como es el caso particular de mis propuestas personales que se enmarcan en un terreno tan extenso y multidireccional como es la cerámica.

En el proceso se incluye el bagaje de conocimientos, experiencias, y recuerdos, se analizan planteamientos y posibles soluciones técnicas, propias del material, de soporte, ingenieriles, de capacidad de realización y estéticas hasta lograr centrar el discurso en el que y como quiere que se represente el objeto escultórico. Este proceso de visualizar, aclarar y definir la obra, su forma, tamaño, como puede expresar la idea o concepto de manera clara y directa, en qué posición estará con respecto a otros elementos circundantes o al espacio en sí.

Los procesos escultóricos durables más utilizados en las culturas antiguas fueron la piedra, bronce y la cerámica, ya que durante mucho tiempo la escultura monumental, guardando una estrecha relación con la arquitectura y urbanismo, buscaba perpetuidad, y representan la mayoría de las esculturas que han sobrevivido.⁷⁶

Una vez definida la forma, color, movimiento, material, acabados, ubicación de la pieza, es decir la composición total de la obra o hipótesis madura, se inicia una segunda fase intermedia del proceso constructivo, donde se valoran opciones que competen a la producción y donde el artista trabaja combinando en sí mismo la actividad de ingeniero.

Durante la producción pueden aparecer dificultades no contempladas (materiales, técnicas, infraestructura, locación, etc.), los cuales habrán de resolverse sin duda.

Evidentemente la escultura monumental por su puro tamaño es más agresiva que la escultura de mediano o pequeño formato en el sentido de ser más directa, proactiva e incitadora a ser vista por el público, invade sus espacios cotidianos, llámese calle museo o lugar de trabajo, y esta exigencia a ser vista resulta ser el primer paso para establecer una relación especial con el espectador.⁷⁷

Me nace el reto por la monumentalidad porque tengo pocos obstáculos para abordar este propósito, pero también me viene de conocer las urnas funerarias mayas de 1.00 a 1.20 metros encontradas en mis aventuras juveniles de hurgar en los cenotes no conocidos que abundan en el estado de Yucatán (a ras de tierra se encuentra solamente un agujero por

⁷⁶ <http://www.tunaceramica.com/archivo/teoria/esculturamonumental.htm>

⁷⁷ ídem

donde se accede a un enorme ojo de agua subterráneo en donde se encuentran urnas, vasijas, restos de cerámica) y quedar impresionada de tanta magnificencia y después a lo largo de mis múltiples visitas a los museos nunca encontrar nada de igual tamaño, me viene el estímulo de saber que se puede crecer el formato, mis antepasados ya lo hicieron. De mis primeras experiencias artísticas gestadas en los escenarios ante el fenómeno de tener conciencia de mi cuerpo ocupando un lugar en el espacio, de ser mi cuerpo la escultura misma apoderándose de un lugar en el espacio me viene, desde siempre, proyectar y trabajar en formatos mas grande que los tradicionales. De haber aprendido y fortalecido mi ejercicio del dibujo en los blancos pisos sin fin de la enorme casa familiar (en los cuales no era prohibido hacerlo, pues pasar un simple trapeador por el piso le devolvía su blancura normal). Se, desde adentro y desde afuera de mi misma lo que implica el dominio y el manejos de un objeto (mi cuerpo y mi escultura) en el espacio. De estos dos hechos me viene mi vocación por la monumentalidad. Fue natural que, conforme fui avanzando en el dominio de mi material y mi propuesta escultórica, mis proyectos se fueran dirigiendo hacia la monumentalidad.

Todos los proyectos que traía bajo el brazo, proyectos que inevitablemente, como compromiso moral, (o un ejercicio masoquista) trataba de echar a andar primero en México, en donde generalmente conseguía poco. Después lo aventaba al mundo, en donde casi siempre era bien recibido. La monumentalidad y el gran formato constituían el núcleo mi proyecto en los primeros años del siglo XXI.

A diferencia de lo que generalmente se había hecho en una escultura monumental: construir una forma de cemento y recubrirla con cerámica la cual quedaba marcada por la naturaleza del bloque construido, mi propuesta era hacer una escultura monumental de cerámica, con la soltura que la libre construcción en base al modelado con arcilla en hueco permite logrando un resultado diferente, forma independiente de la limitación del bloque. Construir esculturas monumentales huecas en cerámica era el proyecto. Quería demostrar que los prejuicios que rodeaban a la cerámica artística eran solamente mucha ignorancia sobre el material y sus posibilidades. Y que la cerámica como un material eterno bien podría compartir terreno con el bronce, con el acero, con los beneficios de costo de conlleva la humilde tierra cocida.

Proyecto COATLICUE.

No encontré en México respaldo a mi llevada y traída propuesta de hacer un proyecto monu-

mental en cerámica. Pero encontré la convocatoria para un concurso de proyectos relacionados con un parque escultórico en cerámica en Dinamarca, éste a su vez, estaba asociado al simposio *Ceramic Sculpture-Architecture*. Perfecto. Envié mi proyecto *Coatlícue* al *Guldsgergaard Research Center of the Museum of International Ceramic Art*,⁷⁸ en donde fue aceptado.

Durante Julio y Agosto de 2003 estuve en Skaelskor, al sur de Copenhage realizando el proyecto. Un jugoso estipendio, una tonelada de arcilla de alta temperatura y una cantidad de ayudantes venidos de todo el país, de Noruega inclusive, todos estudiantes, ya de alguna escuela con departamento en cerámica, ya de una escuela de arte con taller de cerámica, pero eso si, todos habían concursado para ser seleccionados de una lista larga de aspirantes a trabajar con alguno de los maestros invitados a este simposio. Eran tantos que solamente podían aspirar a quedarse una o dos semanas pues habían otros esperando. Se trataba del clásico sistema de aprendíz que en nuestro país se ha perdido. Estos alumnos no solamente no recibirían paga, sino que ellos habían llegado hasta ahí cubriendo todos sus gastos, se sentían privilegiados de haber sido seleccionados para aportar su mano de obra en los proyectos y de paso aprenderle algo de los profesionales.

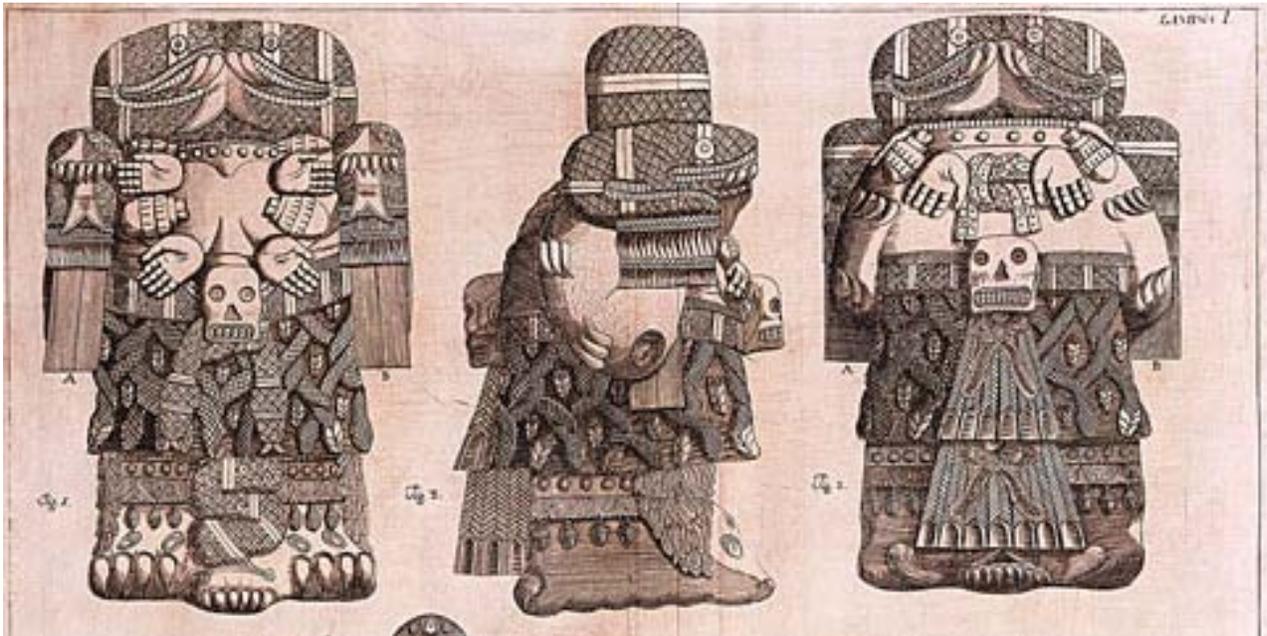
Por fin haría mi primer trabajo monumental, “Coatlícue” mediría 5 metros de altura, sería un trabajo bestial realizarlo en solamente 7 semanas.

Mi proyecto *Coatlícue* pretende ser una alegoría de la mujer mexicana.

Desde mi punto de vista *Coatlícue* representa la esencia resumida de esa parte fuerte de lo femenino en México, pero de México como país, la Nación Mexicana como ente femenino, por ello *Coatlícue* es también una representación de mi país. El proyecto contenía una característica que después he mantenido en todos los proyectos posteriores: usar las tierras típicas y más comunes que se laboren y produzcan en el lugar donde será ubicada la escultura. En este caso en Dinamarca sería una arcilla blanca, un “gres”⁷⁹ y el recubrimiento sería un esmalte blanco mate.

⁷⁸ El Museo Internacional de Arte Cerámico se encuentra en Skaelskor Dinamarca, es un museo especializado en arte cerámico Internacional. El Centro Internacional de Investigación organiza simposios temáticos en el que participan ceramistas invitados de todo el mundo, ofrece residencias para artistas y diseñadores internacionales.

⁷⁹ **Gres** (arenilla en francés) es el término genérico que designa una pasta cerámica blanca formada por una combinación de arcillas plásticas refractarias, su composición puede ser mas compleja dependiendo de la finalidad de su uso. Su principal características son su dureza cuando su cocción llega a los 1200°C a los 1300°C,



La Coatlicue original ⁸⁰ foto <http://openlibrary.org>

El proyecto rescató, de la infinidad de complejos conceptos contenidos en la original Coatlicue de piedra solamente dos de ellos, el primero es la Coatlicue como madre alimentadora de todo lo viviente sobre la tierra mediante la representación de 15 pares de senos flácidos, exhaustos. La Coatlicue Azteca solamente poseía un par de senos, en la Coatlicue de Dinamarca se hace referencia a una Diosa de la Fertilidad con el cuerpo lleno de pechos alimentadores. La inmensa población del México contemporáneo se le representa a la autora como una bestia de mil cabezas hambrientas, no de nutrientes biológicos sino de esperanza, de promesas incumplidas, de una tan anhelada vida mejor. Hambre que tendría que ser alimentada con millones de pechos rebosantes, caudalosos, pletóricos; millones de pechos alimentadores que en la moderna Coatlicue se representan con 15 pares de pechos que han dado de sí, desgastados, vacíos, como una semblanza de un país agotado, incapaz de alimentar el espíritu y las expectativas de esa gran parte de la población a la que se le ha negado mucho.

⁸⁰ Se cree que Coatlicue corresponde al reinado del último gobernante azteca Motecuzoma Xocoyotzin (1502-1520). En 1521 los españoles arrasaron el recinto sagrado de los aztecas y sobre sus ruinas se alzó la nueva ciudad de México, sobre el centro ceremonial se situó la actual Plaza de la Constitución. En la Plaza de la Constitución, exactamente 269 años, en 1790, al excavar un drenaje, fue hallada la escultura que estuvo exhibida un tiempo como una "rareza", sin embargo, la tuvieron que volver a enterrar debido a que, a pesar de las prohibiciones, los indígenas acudían para postrarse ante ella.

El segundo concepto tomado de la Coatlicue Azteca se halla representado en el remate superior de la escultura. En esta parte se ubica una “cabeza” formada por dos cabezas de serpiente que representan a Ometecutli y Omecíhuatl, señor y señora de la dualidad, que son la representación del principio, origen de todo lo generado en el mundo, representan lo femenino y lo masculino en un solo ser, la intrínseca relación vida y muerte, luz y sombra, materia y espiritualidad, realismo y fantasía, concreto y abstracto, son las dos caras que se fusionan para generar un solo concepto. Los cráneos adosados a lo largo del cuerpo de la escultura refuerzan la referencia al binomio Vida y Muerte como un solo elemento. Para los Aztecas el bien y el mal, se halla en todo y en cada cosa, contrario al planteamiento católico de los conquistadores españoles del bien y el mal en total oposición.⁸¹

⁸¹ Guillermo, Rosario *LA EXPERIENCIA VIVENCIAL Y EL REFLEJO CONTEXTUAL EN LA OBRA DE UNA ESCULTORA* Tesis de Licenciatura ENAP UNAM 2010



Escultura "Coatlícue" 2003 en el parque escultórico Guldageergard en Dinamarca

Proyecto PNEUMA O NOHOCH LE' LIK',

Coatlícue abrió las puertas a mi primer proyecto monumental en México en 2006 en el Campus de Ingeniería y Ciencias Exactas de la Universidad Autónoma de Yucatán.

En la Facultad de Matemáticas de este campus encontró lugar el proyecto *PNEUMA* que se llamó también NOHOCH LE' LIK', en Maya: Hoja Grande al Viento. Ningún nombre en español, *Pneuma* se refiere a lo que los Griegos concebían como la sustancia del espíritu, eso

que para ellos es el soplo que da forma, y movimiento a la materia, transformado en energía, propulsa y genera fuerza, creación. *Nohoch le'lik'* se refiere a que en la península de Yucatán no hay una vegetación exuberante, de bosque, de selva. Tiene una vegetación predominante de arbusto reseco por el sol y que reverdece en las temporadas de lluvia. Pero sus árboles tienen una gran variedad de hojas. De entre las elípticas, aciculares, acorazonadas, sagitadas, dentadas, aserradas, lobuladas, las que más abundan son las lanceoladas grandes. *NOHOCH LE' LIK'* es además de la representación de la naturaleza vegetal, de los elementos naturales de la tierra yucateca, de los vientos constantes. El viento que mueve las hojas de los árboles, el viento que refresca las tardes peninsulares con la brisa que viene del Golfo. El viento también tiene el poder de cambiar la vida, de darle un giro violento a los tranquilos días, cuando ese viento se convierte en huracán. Los huracanes se tomaban como algo normal porque no causaban daños graves, cuando se anunciaba uno se cancelaban las clases, no había temor, había asombro de ver cómo la lluvia se volvía horizontal de cómo los vientos silbaban y bramaban, en esos tiempos los huracanes no solían ser catastróficos como ahora.

Para la construcción de Pneuma usaría la tierra roja, la misma que utilizaron los antiguos Mayas, por ello, en su título anunciaría su rompimiento con toda connotación hispánica. Esta propuesta continuaría con la intención de usar las arcillas más comunes de la región, en este caso el barro rojo de la península yucateca. Me propuse no “ayudar” a la arcilla roja reforzándola con ninguna otra arcilla ajena, resolvería los contratiempos de obligar una arcilla que tenía su uso fincado en los tabiques y maceteros, conforme su propio comportamiento natural lo fuera exigiendo. Y durante el proceso la arcilla se movió a su gusto y lejos de forzarla a volver a una forma preconcebida, me ajusté a la arcilla para hacer con ella lo que llamé “bailar juntas”.⁸²

En noviembre de 2006 fue develada la escultura de 6 metros de altura.

⁸² ídem



PNEUMA 2006

Cerámica 6.00 Mts. Universidad de Yucatán

Proyecto INFLORESCENCIA.

En enero de 2007, se realizó un simposio de escultura monumental en Xalapa con la participación de ceramistas mexicanos y ceramistas escandinavos. Evento que estuvimos planeando y organizando desde 2004 Nina Hole y yo. Ella con su asociación *Clay Today* pudo conseguir los apoyos para hacer posible el viaje del grupo de los escandinavos, pero yo en México no conseguía los fondos para hacer mi parte. Del gobierno de Yucatán pasó al de Monterrey, toqué puertas en el CNA, en el FONCA, en el gobierno de la ciudad y nada. Los que me decían que si nunca me dijeron cuando. Finalmente logré que los ceramistas de Xalapa se in-

terasaran, se movieran y consiguieran los fondos del gobierno de la ciudad. Lo que nunca me esperé es que una vez que se pusieron en contacto con los escandinavos me hicieran a un lado y se robaran flagrantemente mi proyecto. No lo supe hasta que el día de la inauguración la organizadora “mi colega” contó ante la prensa “cómo se le había ocurrido la idea de hacer tal evento”. Ni gracias ni nada, yo solamente existía como participante. Nina Hole me dio ánimos contándome cuantas veces le había ocurrido lo mismo y me animó a pensar que lo importante era que lo habíamos logrado y que el evento estaba sucediendo, que era lo que realmente deseábamos y por lo cual habíamos luchado tanto. Pues sí, pero el malestar no me lo quitó nadie. Ni la vergüenza ajena.

Para este evento nuevamente me ocupé de la exuberante naturaleza vegetal de Xalapa. Naturaleza, otra vez la naturaleza. Es común enamorarse de la vegetación de esta región de Veracruz, yo ya traía el enamoramiento de todas las naturalezas tropicales con las que había tenido contacto a lo largo de mi vida, además de la vegetación de Puerto Rico y la de Hawai, la vegetación Xalapeña, que ofrece las más extrañas y variadas formas, hace imposible que uno no sea impulsado hacia la fantasía de hacer evolucionar las formas epígeas, los rizomas dicotómicos, los apéndices estériles ecuamiformes, hacia la masa generosa del barro y convertir estos rimbombantes elementos en formas escultóricas, plantas pétreas que habrán de merecer su lugar en algún jardín de la verde y húmeda Xalapa.

INFLORESCENCIA encontró su lugar en la plaza Xalitic, en el corazón de Xalapa, en uno de los barrios más originales y antiguos de Xalapa que prodigó en los alrededores de un gran manantial, agua permanente que necesitan todas las inflorescencias.



"INFLORENCIA"

ceramica 4 mts. Plaza Xalitic
Xalapa, Ver.

Proyecto BLOSSOM.

Mis esculturas son el resultado de un proceso intelectual que inicia en una sensación disparada, ya sea por una emoción, un recuerdo, un hecho circunstancial, que es procesado por un vasto repertorio de vivencias. Todo ello se proyecta en mi pantalla mental como una forma tridimensional (lo que en los músicos se manifiesta como un sonido y en los poetas con palabras) un elemento generado que vive en mi cabeza hasta que es impulsada hacia fuera por medio de un dibujo. BLOSSOM es un producto de este proceso.

Dice Marchan en su libro *Del Arte Objetual al Arte de Concepto, 1960-1974*.

Según Lalande y otros autores, el concepto remite a la acepción de la idea, entendida como objeto o acto del pensamiento, como algo abstracto, [...] el concepto, en la acepción filosófica más común y coincidente con la idea, es resultado de un acto de generación de la mente en su alejamiento de la inmediatez de las impresiones sensibles y de las representaciones

particulares y en su elevación a una significación universal. [...])una segunda acepción del concepto, entendido como una preconcepción en la mente de una cosa que hay que realizar e identificado con el proyecto o diseño preconcebido. [...]el concepto se identificaría con los proyectos (procesos, relaciones, juegos mentales, asociaciones, comparaciones, etc), con lo denominado en ocasiones Project-Art.⁸³

Los objetos escultóricos en general, no solamente tienen una figura patente y visible sino también una figura latente e invisible, para esta segunda acepción los griegos gestaron el concepto de Forma que es una figura captable solamente por la mente. Para Platón idea y forma son la misma cosa. “Materia” es aquella con lo cual se hace algo, “Forma” es aquello que determina la materia para ser algo.

En 1979 en la ENAP la Abstracción estaba en pleno, bullía el Minimalismo, la Pintura Matérica, movimientos, los tres, que parten de la Conceptualización de los sesentas. Los jóvenes que representaban la “vanguardia”, estudiantes o recién egresados, estaban inmersos en el Pop, el Cómic-Art y el Action-Painting.

Cuando llegué a la ENAP en 1979 ya traía previas influencias artísticas, las que a mediados de los años sesentas, comenzaron a perfilarse en el mundo de las artes, como algo que en ese momento no sabía definir, pero que sin lugar a dudas era la *conceptualización* del proyecto artístico por encima del *objeto tangible*, lo que en esa época se clasificaba como el “Mensaje”.

En la Mérida de los años sesenta se percibían la influencias vanguardistas a través del teatro. No existía un movimiento plástico como tal, la música seguía atrapada por la Trova manifestando su máxima evolución en la música romántica de Armando Manzanero y la literatura era costumbrista y regionalista. Las novedades para los jóvenes llegaban de la ciudad de México en donde comenzaban a destacar directores como Héctor Mendoza (1932 - 2010), Julio Castillo (1944-1988) , Luis de Tavira (1948), Ludwig Margules (1933 – 2006), pero sobre todo Juan José Gurrola (1935- 2007) y Alejandro Jodorowski (1929-) forjadores de una propuesta ecléctica y novedosa que hicieron detonar el concepto de teatralidad aproximándolo a las acciones de las artes visuales, como las instalaciones y los performances.

En esos años, que no se tenía la idea clara de la *conceptualización*, en el teatro solamente se percibía como una vertiente opuesta al teatro convencional practicada por un grupo de jó-

⁸³ Marchán Fiz, Simón DEL ARTE OBJETUAL AL ARTE DE CONCEPTO 1960-1974 Edit. AKAL España 1986

venes, del que yo formaba parte, dentro del pequeño universo teatral yucateco. Éramos un grupo contestatario, con una definida vocación intelectual que se guiaba por su empatía hacia las nuevas corrientes artísticas, que tenía como gurú a Jean-Paul Sartre (1905-1980) (del que hoy me doy cuenta, entendíamos solamente generalidades de su filosofía), que hacían duros esfuerzos por comprender el trabajo sonoro de John Cage (1912 -1992) y que estábamos francamente identificados e intoxicados con el “Beat” californiano. Todas estas influencias tardaron muchos años en combinarse de una manera propia y lograr una mezcla perceptible y manifiesta en mi trabajo escultórico, de hecho, apenas empezaron a “asentarse” en mi obra a finales de los años ochentas.

A principios de los años noventas me sentía consolidada en mis procesos creativos, los cuales tenían como inicio la forma, y es ese lenguaje tridimensional el vehículo el que ordena el lenguaje que habrá de codificar el mensaje, el discurso, el concepto. La idea se va gestando día tras día, experiencia tras experiencia, que se manifiesta en giros espontáneos y diversos una vez que estoy con las manos en la masa.

La referencia a la naturaleza vegetal reaparece en el proyecto BLOSSOM para Lituania en 2008. Sin proponérmelo, Lituania se volvió una continuación de Xalapa. Ya traía una forma largamente pensada, dibujada, maqueteada, la complementación se consumaría en el “Simposio Internacional de Cerámica Panevezys”⁸⁴ en Lituania.

La naturaleza vegetal en Panevezys, ciudad donde se realizaría el simposio, no es exótica pero sí abundante. Todos los días atravesé por un enorme parque florido, bordeando el lago, para trasladarse al taller donde trabajé la obra. Otra vez, las sensaciones con las que empezaba el día, estaban ligadas a la naturaleza vegetal. En el proyecto original no había una referencia explícita al trópico, pero, inequívocamente, la experiencia inconclusa de Xalapa (el simposio se desarrolló en medio de una serie de malestares y falta de ética por parte de los organizadores) me llevó a coronar la pieza de 5 metros con un remate que hacía franca referencia a la floración de la planta del plátano. Como una franca manifestación de que arrastraba cuentas pendientes con Xalapa. Sentía que en Panevezys cerraría ese círculo. Al

⁸⁴ Panevėžys es la quinta ciudad en importancia de Lituania, está situado a 130 kilómetros de la capital Vilnius. Desde 1989 Panevėžys ha organizado simposios internacionales de [cerámica](#). La colección de cerámica que han logrado formar es única y la más grande de los países bálticos, se renueva cada año.

final, una vez montada la pieza, mirándola confirmé mi innegable vocación por la naturaleza tropical.⁸⁵

Desde el proyecto Coatlicue, el cual inicié con cierta torpeza, llena de tensión, con el nervio de la debutante, segura de lo que estaba haciendo pero con la presión del tiempo y con un material nuevo e incierto para mi, hasta Blossom, pasaron muchísimas experiencias y aprendizaje. He fortalecido mi convicción de que he podido realizar lo que he soñado y que puedo ir mas allá de todo lo hecho hasta ahora. El hombre construyó fantásticos y magníficos recintos habitacionales con la tierra, con adobe, pero la vasija y la figura de barro (salvo los sarcófagos Etruscos S VI - III a.C.) nunca crecieron sus dimensiones.

⁸⁵ Guillermo, Rosario *LA EXPERIENCIA VIVENCIAL Y EL REFLEJO CONTEXTUAL EN LA OBRA DE UNA ESCULTORA* Tesis de Licenciatura ENAP UNAM 2010



"BLOSSOM" 2008
ceramica 4.30X.90 mts.
Parque escultórico de la
Galería Nacional LITUANIA

CAPÍTULO III:

III.1 Proyecto personal: Tierra en movimiento
Espirales y fenómenos naturales.

III.2 Desarrollo del proyecto.

III.3 Conformación, desarrollo, proceso.

III.3.1 -Bocetos

III.3.2 -Obra terminada

III. 1 Proyecto personal: Tierra en movimiento.

Espirales y fenómenos naturales.

“Espirales y fenómenos naturales” es el tema del trabajo plástico que acompañó el desarrollo de mis estudios de posgrado. A lo largo de 2 años estuve trabajando sobre este tema y desarrollando el texto que continuación expongo.

En un principio mi propuesta se centró en el aprovechar las bondades y cualidades de la arcilla como medio escultórico para realizar proyectos monumentales. A distancia, está pretensión luce minimizada. “Ampliar las posibilidades estético-plásticas de la escultura cerámica sugiriendo variantes innovadoras de aplicación al campo de la escultura monumental, urbana y medioambiental”, fue mi planteamiento inicial y hoy, a larga, me luce pequeña. Más bien suena hueca, a unos meses de haberla iniciado. Es obvio que mi camino se ha enriquecido desde entonces.

El ganar espacios abiertos para la escultura cerámica, patentizar sus posibilidades, nada restringidas, para retomar su papel como medio de expresión público, impulsando la expresión escultórica hacia estadios más amplios, es un buen principio, pero ya no es el fin en sí mismo.

No solamente se trataba de reposicionar la arcilla con todos sus dones y ventajas de accesibilidad, también de enriquecer la gama de cualidades plásticas del panorama artístico con la naturaleza estética de la tierra cocida, así como también de profundizar la propuesta conceptual.

En efecto, el recurso de la cerámica como medio escultórico, disminuye la dificultad de acceder a proyectos de gran formato, ya que un proyecto realizado en arcilla y acabados cerámicos representan un costo mucho menor que el costo del mismo proyecto realizado en bronce, esta es una parte que hay que remarcar.

Avanzando en la comprensión del contenido de la maestría, mis metas se han ampliado hacia aspectos lindantes de mi propuesta inicial. Indudablemente mis propósitos llegarán a los fines antes mencionados, pero éstos propósitos se verán ampliados.

La monumentalidad y el sacar a la escultura en cerámica de sus convenciones establecidas, han estado presentes desde siempre en mis trabajos escultóricos a lo largo de mi trayectoria profesional. Otra parte importante de este propósito ha estado en la combinación de la cerámica con otros materiales. Inicialmente la madera fue un elemento que se asimiló de modo natural. Madera y cerámica es el inicio y es también el punto de partida, ello genera un lenguaje, el lenguaje de dos elementos primigenios de la naturaleza profundamente ligados. Tierra en desarrollo, tierra modelada en pleno proceso de conformación, lodo-tierra, forma de tierra en el horno conquistando la perpetuidad a través del fuego, en acordado matrimonio con la madera. Fueron muchos los discursos cuajados en esculturas de los dos elementos de la naturaleza engarzados.

Por ello al principio del semestre, en Agosto de 2010, me propuse como proyecto inicial añadir a mis discursos escultóricos otro material: el metal. No sería el bronce, nuevamente el espíritu constructor determina mis caminos y me propuse la elaboración de elementos contruidos con placa de metal, unidos con soldadura. Y mientras aprendía a soldar, en mi trabajo escultórico se hizo necesario su equivalente. Aparecieron las placas de madera y la necesidad de construir con ellas. Así mientras estuve tomando mi riguroso curso estuve combinando mis proyectos cerámicos con construcciones de placas de madera. No me ha interesado, hasta ahora, el tallado en madera. La técnica del desbaste y todo el proceso hace lenta mi expresión, yo necesito algo más inmediato porque mi necesidad creativa es veloz, tengo algo que decir y necesito decirlo rápido.

La construcción también está ligada a mí como consecuencia de mi experiencia teatral.

Dice Patrice Pavis

El espacio dramático es el espacio de la ficción (y en este sentido es idéntico al espacio dramático del poema, de la novela o de cualquier texto lingüístico). Su construcción depende tanto de las indicaciones que nos suministra el autor del texto como de nuestro esfuerzo de imaginación. Lo construimos y lo modelamos a nuestra guisa, sin que nunca se muestre o desaparezca en una representación (puesta en escena) real del espectáculo⁸⁶.

⁸⁶ Pavis, Patrice. DICCIONARIO DEL TEATRO. Dramaturgia, estética, semiología. Ediciones Paidós, México, 1990.

Ésta es su fuerza y su debilidad, puesto que es 'menos visible al ojo' que el espacio escénico concreto. Por otra parte, el espacio dramático (simbolizado) y el espacio escénico (percibido) se mezclan constantemente en nuestra percepción, ayudándose a constituirse, de tal modo que al cabo de un instante ya no somos capaces de discernir lo que nos ha sido dado y lo que hemos fabricado por nosotros mismos⁸⁷.

Moverse en un escenario, llenar el espacio vacío con los movimientos que genera el cuerpo, los brazos, los pies, la gestualidad, eso es construir en el vacío, objetos insustanciales, no tangibles. Se tiene el espacio y el cuerpo tiene el espacio como campo de construcción y desarrollo constructivo. La acción de moverse en un escenario es igual a la experiencia de construir de manera tangible, es el mismo gesto, diferente técnica. “La noción del espacio solo se comprende en función de la construcción de los objetos” dice Piaget⁸⁸. Habría que añadir que la noción de construir en el espacio favorece la capacidad de construir objetos.

Pero no se trata solamente de construir unidades escultóricas, no de esculturas individuales, sino de ambientes, se trata de fabricar un conjunto de obras interrelacionadas que estén destinados a ser leídos de forma acumulativa, en lugar de una por una. Se trata de ejercitar el dominio completo de los efectos con los que se puede transformar un espacio dado. La escultura no se limita a su espacio, sino que se apropia de toda la superficie, convirtiendo al espacio en un testimonio de jugar con la superficie.

Los espacios que están vacíos, exigen una arquitectura, la organización del aire que hay entre los objetos, de los elementos que la componen, de los valores que lo determinan, de los espacios circundantes que la acompañan, de todos los entes que la construyen.

Este ejercicio es también una manera de construirse uno a uno mismo, es una manera imaginativa de reconocer de lo que estamos hechos y cómo al hacerse y ponerse juntos se va generando el resto, es una extensión del autoconocimiento.

Por medio de la *deconstrucción vivencial* como método analítico, se reflexiona acerca de cómo se ha construido el bagaje conceptual a partir del propio proceso histórico, la experiencia de vida, las acumulaciones metafóricas. La influencia de los factores del medio ur-

⁸⁷ Ídem.

⁸⁸ Piaget, Jean SEIS ESTUDIOS DE PSICOLOGÍA Editorial Labor Barcelona 1991

bano, educación, influencias artísticas, ambiente social y contexto familiar. Analizar la conformación sustancial en la etapa infantil, adolescencia y juventud de los cuales se sustrae la savia, alimento y basamento del trabajo propositivo. Al hacer una revisión analítica de los conceptos, la intencionalidad formal y los propósitos plásticos que han caracterizado la obra escultórica necesariamente se ha tenido que recurrir al escrutinio de la historia personal, esto es, a hacer una *desconstrucción* para entender la sustancia de la *construcción*.

Esto es decir que se hace conciencia y a la vez se construye la conciencia de todo esto. Es una especie de ejercicio extraordinario porque utiliza todo para identificar las cosas y para crear la conciencia de ello.

En mi obra se combina, sin más, lo orgánico, lo geométrico y en menor manifestación lo figurativo. El principio de mi idea no está en el discurso, el mensaje que emitiré queda en segundo lugar, el primero lo ocupa la forma. El seno donde se incubaba la idea de la forma es un nido formado por las emociones y los sentimientos que produce la acumulación de mis experiencias vivenciales y ellas son el detonador de mis ideas e inquietudes, por ello, porque ya están contenidas desde la generación primera, no me distraen de mi principal objetivo que es la forma.

El objeto significa porque es *el vehículo de una declaración artística*. El resultado del proceso intelectual de generar la idea de la forma es la *artisticidad* en su *significado*, donde *significado* se entiende como el contenido de las obras de arte, aquello que son y lo que representan. El concepto nace como una idea abstracta, como una construcción mental-intelectual que permite comprender las experiencias surgidas de la interacción con el entorno, el concepto siempre está vinculado al contexto.

Mi universo de formas abstractas que hacen referencia, que simulan el universo de lo animal, de la figuración, de lo emocional, es exteriorizado como una forma petrificada. Invencción de formas nunca antes existidas, formas que proyectan un espíritu humano ligado a la vivencia sensorial. Organicidad que no surge de lo que hay afuera, sino de lo que se ha conformado en mi interior. Las emociones, los sentimientos, el intelecto unido a la percepción, se manifiestan en mi obra a través de movimientos abstractos y orgánicos.

Mis formas abstractas ya se habían asociado con construcciones de madera en momentos pasados, a finales de los noventa y también a principios de los años dos mil, así es que

el propósito ya estaba latente; estoy convencida, por los resultados, que regresó con una fuerza definitiva.

Los tiempos del curso de soldadura resultaron, lentos y minuciosos, es obvio que mi inquietud por la construcción no estuvo en disposición de esperar su momento, por ello se manifestó en mi trabajo de taller, en mi trabajo consecutivo y diario. No hubo un acuerdo consciente de construir con madera mientras tanto, simplemente al final del primer proyecto tomé conciencia de que, de esta manera, estaba sustituyendo esa tarea por la otra, la del metal soldado, que se tardaba tanto en hacerse realidad.

El trabajo diario en el taller, en donde se incluyen los propósitos del posgrado, van desencadenando propósitos nuevos, generados a su vez, por un propósito anterior. La fecunda maquinaria procesadora de elementos sensitivos e imaginativos se dispara a la menor provocación. Así, primero tenía el tema de la Espiral. El movimiento giratorio. La forma helicoidal.

La espiral es uno de los símbolos más antiguos y se encuentra en todos los continentes, ha jugado un papel importante en el simbolismo, ha representado el ciclo "nacimiento-muerte-renacimiento" como el ciclo del Sol, que se creía seguía esa dinámica, naciendo cada mañana, muriendo cada noche y renaciendo a la mañana siguiente. La espiral representa el pensamiento cíclico, en diversas propuestas filosóficas, estéticas y tecnológicas, por lo que puede hablarse de espiralismo o concepción espiralista.

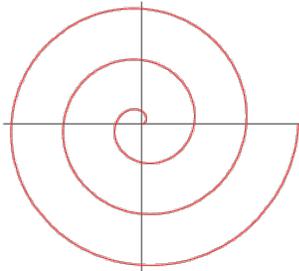
Las espirales están presentes en lo más recóndito de los seres vivos, como en la doble hélice del ADN que codifica nuestra herencia. En la naturaleza, en las curvas espirales divergentes de las conchas de los caracoles, en la espiritrompa de las mariposas, el movimiento de los ciclones o tornados. El cuerpo humano también contiene la triple hélice del cordón umbilical, las huellas dactilares, el caracol de nuestro oído interno, una de las espirales más perfectas.,

El antiquísimo símbolo del Yin y Yang, es también una forma de espiral que carece de principio y fin. En el Hinduísmo, la doble espiral representa la evolución, partiendo de su centro, y la involución, regresando al mismo.

Todos estos casos constituyen ejemplos de cómo la naturaleza repite una y otra vez este motivo que nos acompaña desde que nació el sistema solar. Las centrífugas de las galaxias. Al fin y al cabo, éste es una espiral que integra otro mucho mayor: el inmenso remolino de la Vía Láctea, que gira en el espacio repitiendo el mismo motivo. La Tierra nació a partir

del movimiento en espiral de una nube de gas y polvo cósmico. Desde entonces, las espirales forman parte de nuestro entorno cotidiano. Podemos contemplarlas en todas las escalas posibles, tanto en el espacio como en el tiempo. La propia naturaleza eligió dicha forma para su crecimiento y expansión. Tal vez por ello, dicha forma se convirtió desde tiempos remotos en uno de los símbolos más universales de la Humanidad y la encontramos en todas las civilizaciones como un motivo omnipresente.

La espiral uniforme de Arquímedes. "Si una línea recta que permanece fija en un extremo, se la hace girar en el plano con velocidad constante y, al mismo tiempo, se mueve un punto sobre la recta con velocidad constante comenzando por el extremo fijo, el punto describe en el plano una espiral" Un ejemplo de esta espiral lo encontramos al enrollar una cuerda sobre si misma o también en la espiritrompa de una mariposa (la estira para introducirla en las flores y alimentarse). Como es muy sencilla de construir aparece también mucho en la cerámica popular.⁸⁹

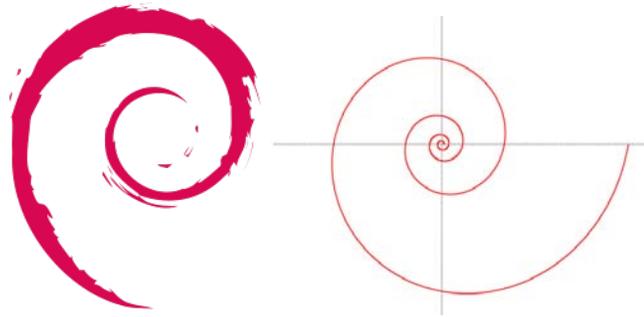


La característica de la espiral de Arquímedes es que entre dos espiras, la distancia es la misma, la expansión y la rotación tienen lugar a la misma velocidad, el vínculo entre ellas es lineal.

La espiral logarítmica de Descartes. Es una espiral equiangular o espiral de crecimiento también llamada la espiral maravillosa. Muchas conchas animales, la Helix, la Spirula, las conchas de los Gastrópoda se forman siguiendo una curva que gira en torno a un eje, de modo que la forma de la curva permanece constante pero su tamaño aumenta en progresión geométrica. En algunas conchas como Nautilus y las amonites la curva generatriz gira en un plano perpendicular al eje y la concha se conforma como figura. La espiral logarítmica de Descartes se distingue de la espiral de Arquímedes por el hecho de que las distancias entre su brazos se incrementan en progresión geométrica, mientras que en una espiral de Arquí-

⁸⁹ http://thales.cica.es/rd/Recursos/rd99/ed99-0648-02/esp_arquimedes1.html

medes estas distancias son constantes. Los brazos de las galaxias espirales son aproximadamente espirales logarítmicas. Nuestra propia galaxia, la Vía Láctea, se cree que tiene cuatro brazos espirales mayores, cada uno de los cuales es una espiral logarítmica de unos 12 grados. Los brazos de los ciclones tropicales, como los huracanes, también forman espirales logarítmicas.⁹⁰

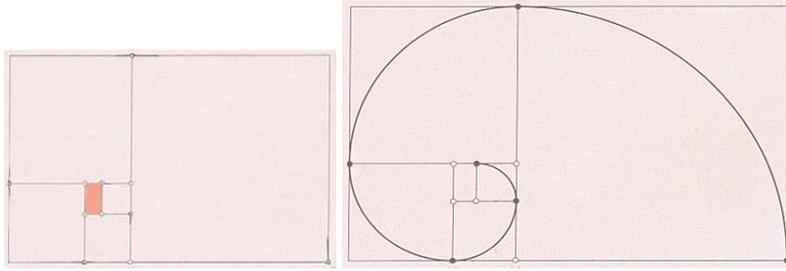


La espiral áurea de Durero. En 1525 Alberto Durero (1471-1528) publica su obra titulada *"Instrucción sobre la medida con regla y compás de figuras planas y sólidas"*. Es un libro en el que pretende enseñar a los artistas, pintores y matemáticos de la época, la espiral basada en la sección áurea, así como diversos métodos para trazar diversas figuras geométricas. Muestra cómo trazar con regla y compás algunas espirales y entre ellas una que pasará a la historia con su nombre: la Espiral de Durero. La influencia del mundo helénico, le impone una nueva restricción: la utilización exclusiva de la regla y el compás. Por ello, se va a limitar a investigar la representación aproximada de la espiral, no uniforme, mediante arcos de circunferencias. No se trata de una espiral de Arquímedes ni de una espiral logarítmica pues ninguna de las dos puede construirse con regla y compás, sin embargo se aproxima bastante a esta última.⁹¹

Los rectángulos áureos son aquellos cuyos lados están en proporción áurea, se describe que el cociente tiene, entre su lado mayor y su lado menor, precisamente el número de oro.

⁹⁰ http://es.wikipedia.org/wiki/Espiral_logar%C3%ADtmica

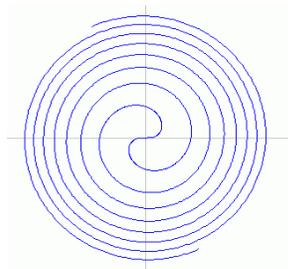
⁹¹ <http://simetria.dim.uchile.cl/matematico/nodo231.html>



Esta espiral es casi una espiral logarítmica de salto angular 90 grados y razón geométrica el número de oro. La única diferencia, inapreciable a pequeña escala es que los centros de esos arcos van saltando a su vez de un vértice a otro de los rectángulos.

Esta espiral no se ajusta de manera tan perfecta a los fenómenos naturales de desarrollo de numerosos seres vivos, tanto animales como vegetales, pero ha proporcionado auténticas maravillas artísticas desde Durero hasta nuestros días.

La espiral parabólica de Fermat es un tipo de espiral poco común en el mundo natural, la espiral de Fermat se haya más que todo en los cálculos y las ecuaciones para determinar coordenadas. Fue llamada así en honor al científico y matemático Pierre de Fermat quien junto con René Descartes fue uno de los líderes matemáticos de la primera mitad del siglo XVII. Además del álgebra, la geometría analítica y el cálculo, ellos cultivaron otras ramas de las matemáticas. La espiral de Fermat es considerada una versión más avanzada de la Espiral de Arquímedes. Esta espiral, también conocida como la Espiral Parabólica, fue examinada por Fermat en 1636. El planteamiento del teorema de su espiral, representada por dos espirales de Arquímedes ambas en sentido contrario han sido denominadas como una positiva y la otra negativa, resultado a mi comprensión más complejo y más lejano que la de Durero. Y eso que la espiral de Durero está basada en la aritmética y geometría y la de Fermat está sustentada por principios matemáticos.⁹²



⁹² <http://logiahermon.org/formcomp/espiralesarte.pdf>

III.2 DESARROLLO DEL PROYECTO

TIERRA EN MOVIMIENTO.

Todo lo reunido a través de mi investigación del tema recurrente de mi trabajo escultórico que son las Espirales y los fenómenos naturales lo aterricé en el punto central de mi preocupación temática: La tierra.

Nuestra Tierra, es única hasta ahora, reúne las condiciones perfectas para que ésta se desarrolle: hay agua y aire en abundancia, la atmósfera (una delgada capa de gases compuesta fundamentalmente por nitrógeno y oxígeno) en la cual se dan los fenómenos meteorológicos que generan el ambiente y por la cual la superficie terrestre se mantiene cálida. Las temperaturas que reinan en nuestro planeta son las adecuadas para que los animales y las plantas vivan y se desarrollen, pero al hombre, que se ha relacionado mal con su ambiente desde tiempos remotos, en términos biológicos y sociales, se le ha dificultado mantener en equilibrio la relación con los demás seres vivos y con el medio ambiente. La facilidad que el hombre ha mostrado para modificar el ambiente adaptándolo a sus necesidades, el aprovechamiento desmedido de recursos naturales para su consumo, para usos prácticos, la sobreexplotación de los animales productores de alimentos, la invasión a los hábitats de otras especies, las alteraciones en el suelo ocasionando su erosión, lo ha sumido en una idea “antropocentrista”, olvidándose de que nosotros somos parte de la naturaleza y no dueños de ella. El Ser Humano es la especie que más ha desarrollado su capacidad intelectual dentro de la evolución, pero esto no significa que sea un “Ser Supremo” ante las demás especies del planeta, parece no percatarse de que sólo somos una pequeña parte de ella. Sin los seres humanos nuestro lugar en este planeta sería aprovechado por otras especies sin afectar (quizá) el ambiente y manteniéndolo inmutable.

La propuesta consiste en la elaboración de un proyecto escultórico, dividido en dos: *Naturaleza y Signos vitales*, cuyo hilo conductor es la metáfora, la poesía, la utopía del planeta en su sueño de habitación perfecta.

Naturaleza

Naturaleza es la primera fase, la naturaleza vegetal observada y planteada como núcleo de partida, es su finalidad en sí misma y se refiere a los elementos primarios que conforman el habitáculo terrestre: Tierra y Vegetación sujetos de afectación y análisis por mi observación. La naturaleza orgánica en unión con la greda mineral que se nutren en mutua reciprocidad, en un hábitat de perfección que no existe en los humanos. Ambos en unión generan un lenguaje escrito con Tierra (tierra más agua pasada por fuego = Cerámica) y la materia leñosa de la madera como medio de expresión, juntos. El barro consolida, a través de su diálogo con la madera, un discurso de ideas y emociones engarzadas en el terreno de lo intelectual. Realizaré un conjunto de formatos mediano y grande, en técnica cerámica con ensamblajes de madera. Al maridaje de los dos elementos, se les adelantará el estigma de la señal ancestral, la del barro que en el horno conquista la perpetuidad mediante el fuego.

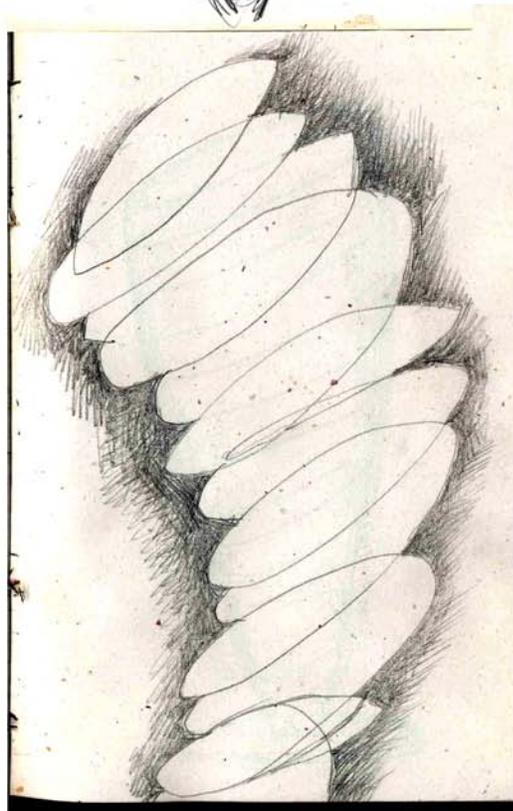
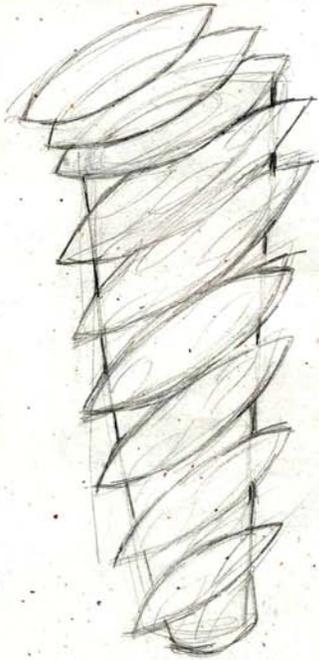
Signos Vitales

Signos Vitales de la Madre Tierra se refiere a los fenómenos meteorológicos que tanto atemorizaron al hombre primitivo no dejan de ser una amenaza para el hombre contemporáneo, pero son éstos en realidad los Signos Vitales del planeta. Estos signos se manifiestan con movimientos telúricos, terrestres y submarinos, de vientos, de inestabilidad térmica, etc. En todos ellos el signo regente es el Movimiento, y el movimiento es un factor primordial de la escultura. Se manifiesta de muchas maneras y con diversa intención en adecuada congruencia con el discurso que se pretende: la fuerza del universo, la energía vital, el principio de la destrucción, la ley del cambio, el movimiento sinuoso de las emociones. El resultado será un grupo de esculturas en las cuales el tema prevalente será el movimiento, ya sea generado por el choque de temperaturas ambientales, por la atmósfera de un planeta cambiante o por los movimientos resultantes de un núcleo bullente y una corteza que reacciona al calor del núcleo. A través de la cerámica haré mi propia interpretación perceptiva ante los fenómenos naturales.

III.3 CONFORMACIÓN, DESARROLLO, PROCESO.

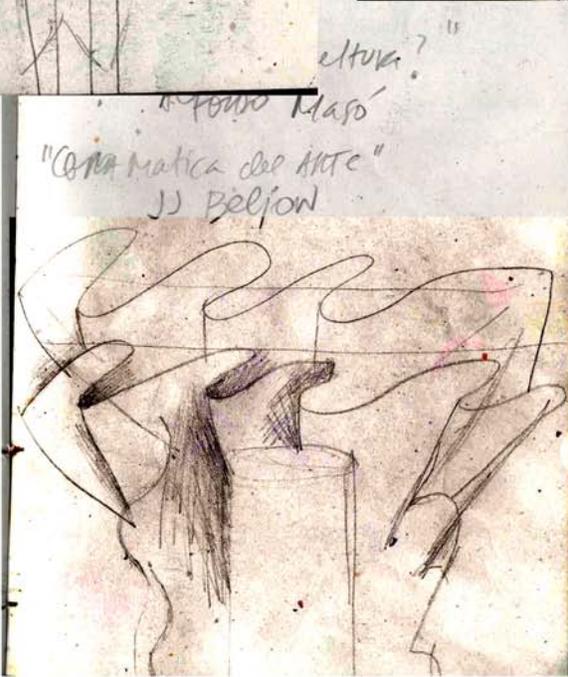
Antes de llegar al momento de producción de la obra, existen situaciones previas que conforman el proceso total. La idea ronda antes en mi cabeza, a veces durante la vigilia, a veces durante el sueño, para finalmente salir a la hoja en blanco, al cuaderno de apuntes. A veces es un dibujo formal, a veces un garrapateo, a veces un boceto en forma, pero siempre como una necesidad de esquematizar la forma. El uso del cuaderno de anotaciones o bitácora personal, va acumulando ideas de proyectos, memorias íntimas, intereses personales de diferentes ámbitos. Todos estos “datos” acumulados alimentan a la obra no solo durante su realización, sino también en el repaso previo que suelo hacer de dichos “datos”. Las anotaciones gráficas a manera de bocetos, o escritos a manera de bitácoras, representan el nacimiento visual de ideas que antes fueron mentales. Le Corbusier sostenía que: “el dibujo (de los bocetos) era una especie de taquigrafía, un soporte simbólico de fases sucesivas y complementarias de la transmisión del pensamiento”. Ya sobre la masa, una veces el dibujo se consuma tal cual, otras es solamente la guía de un resultado diferente o parcialmente parecido, pero siempre la parte del bocetaje se define en el proceso como la parte mas importante previa a la consumación de la obra misma, en este paso razonamos una idea, le vamos dando estructura, ordenamos la composición, se va definiendo, en fin, a la par del trabajo concreto, el carácter y la finalidad de la obra. Y las dificultades y técnicas de construcción y de montaje.

III.3.1 B O C E T O S

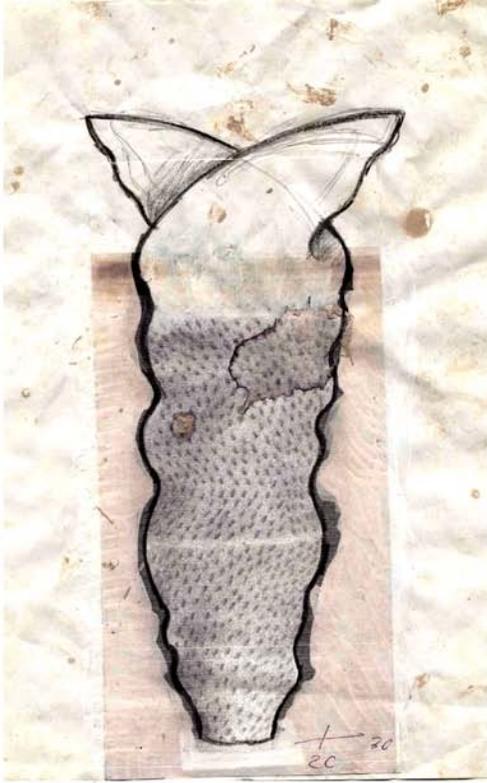


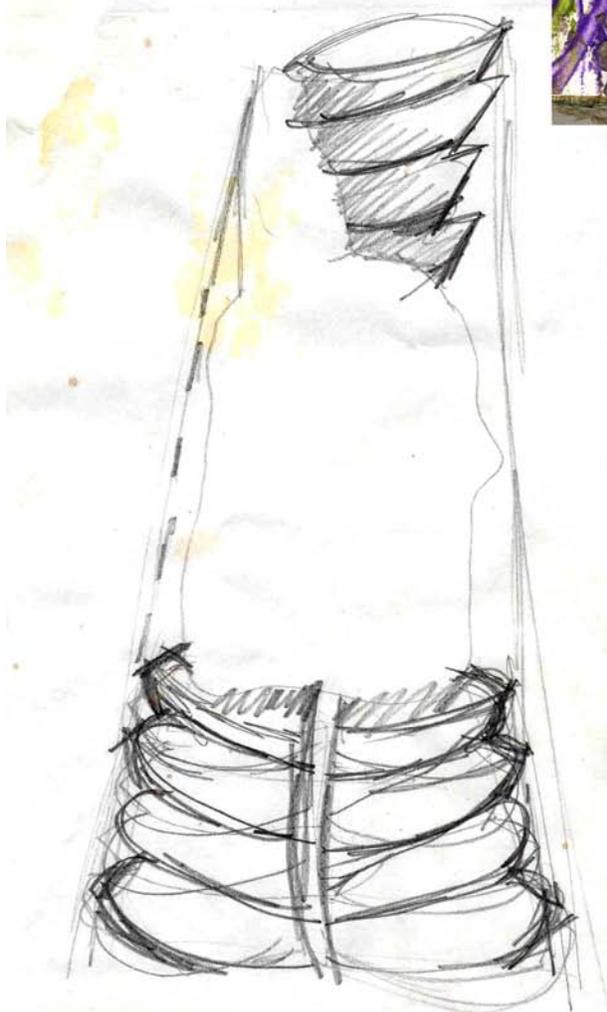
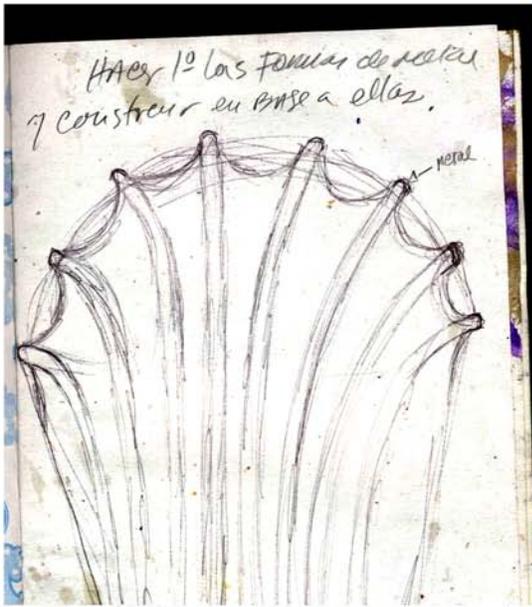


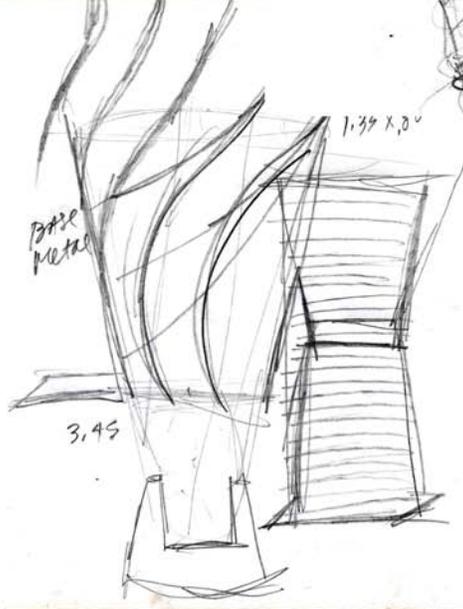
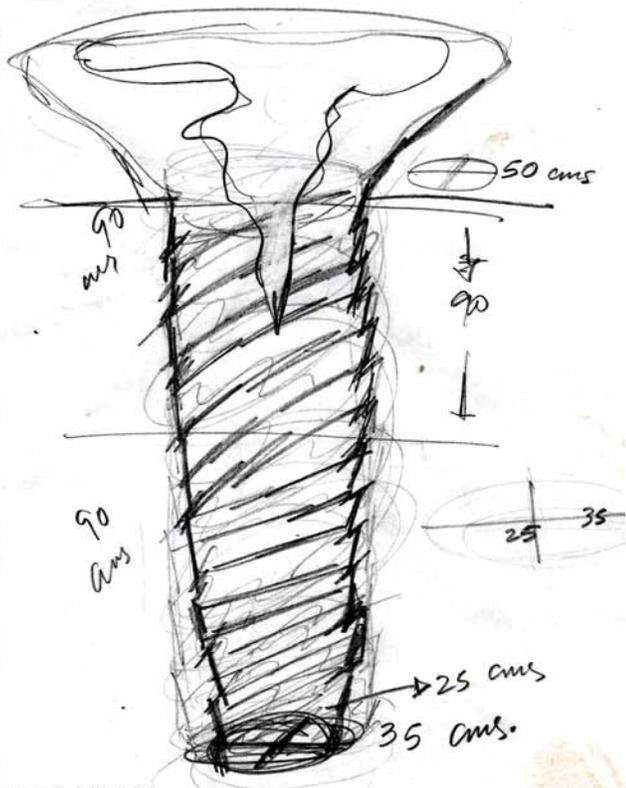
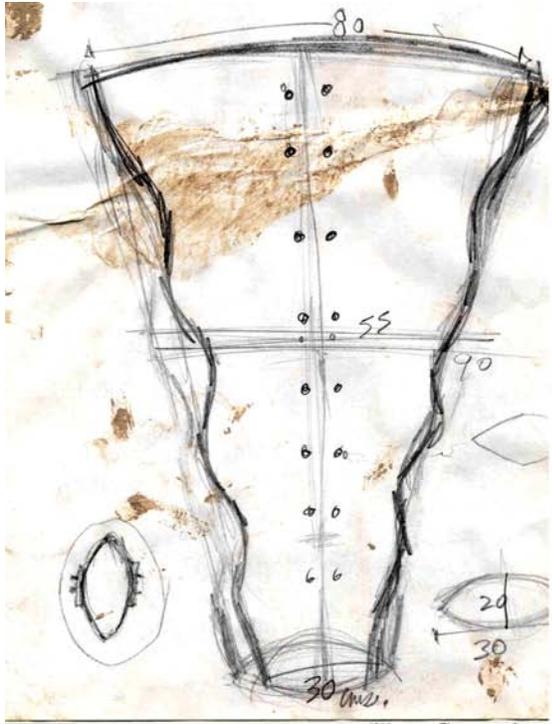
A
lu
o,
altura? "

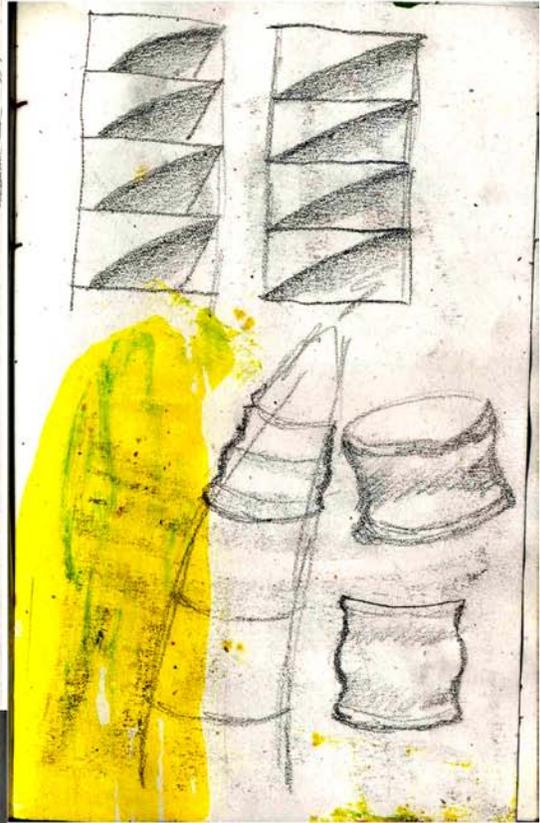
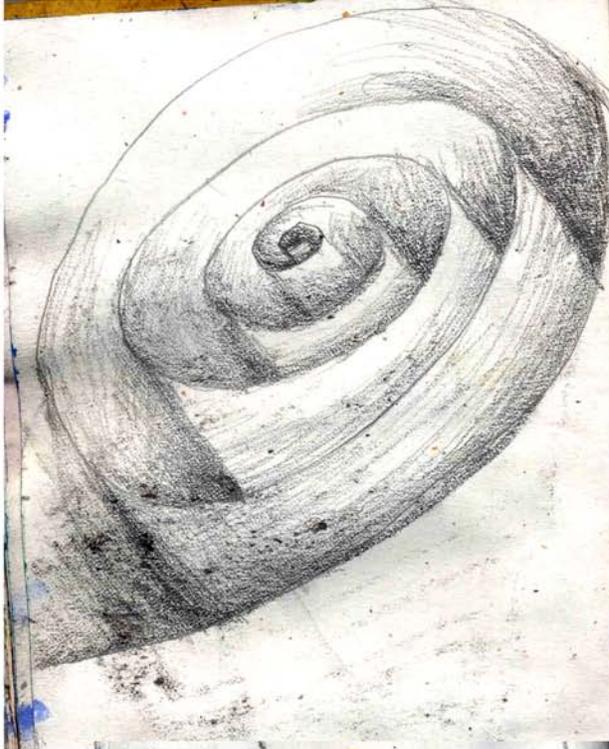


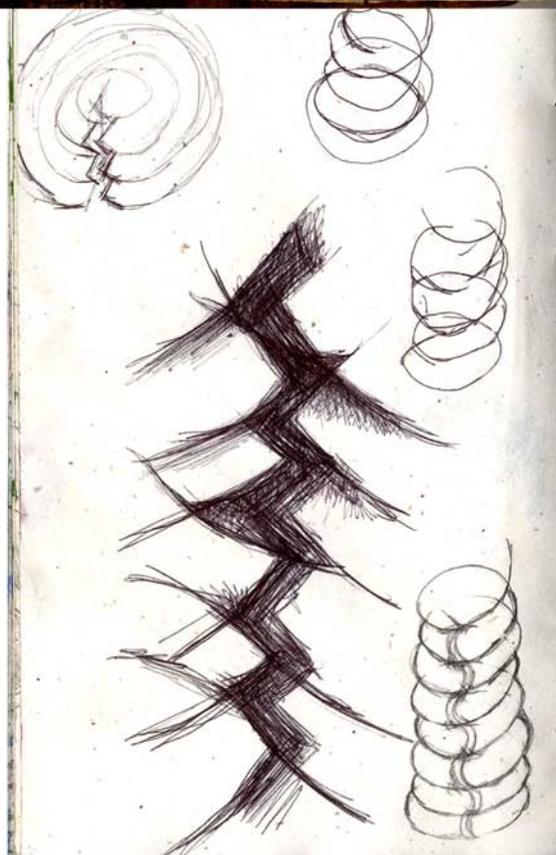
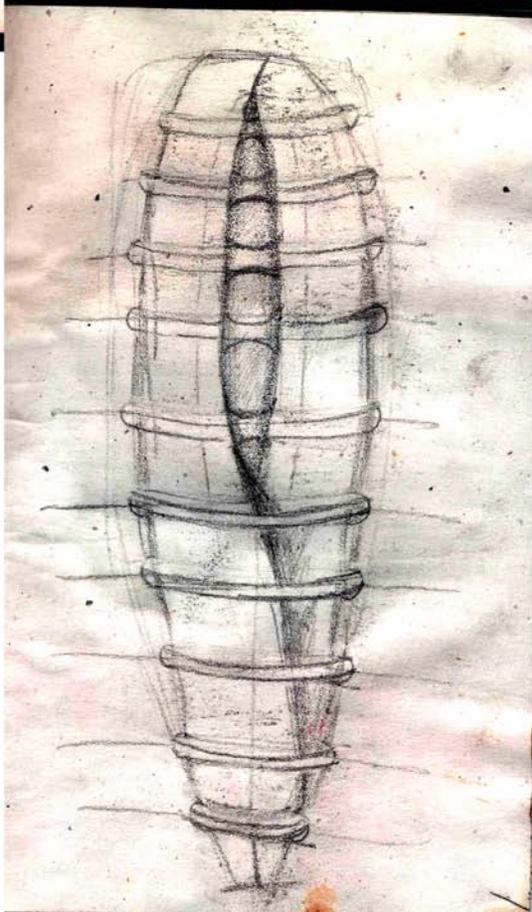
Antonio Masó
"Coma matica del Arte"
JJ Beljón

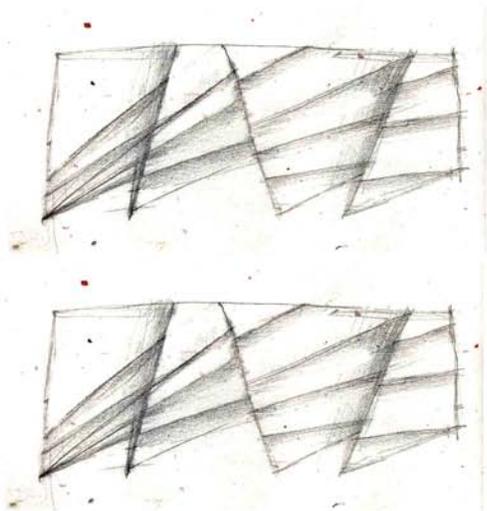
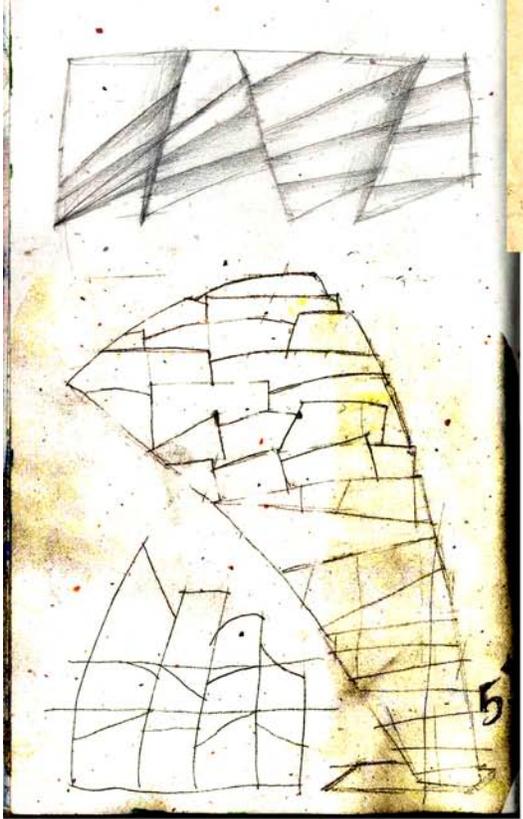
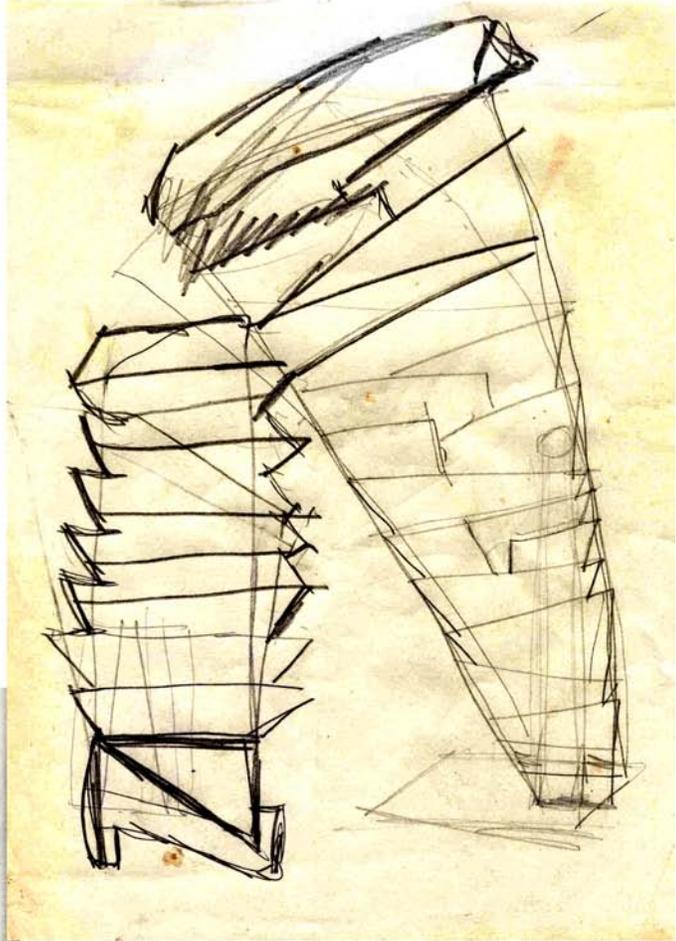


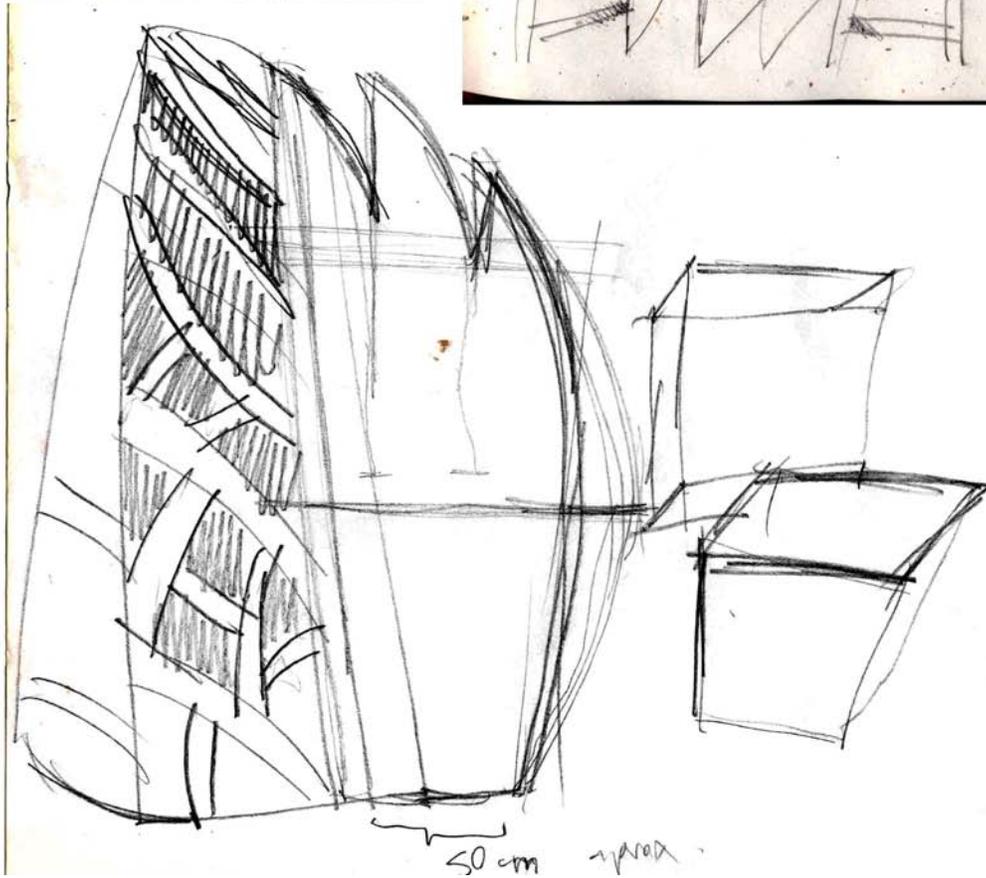
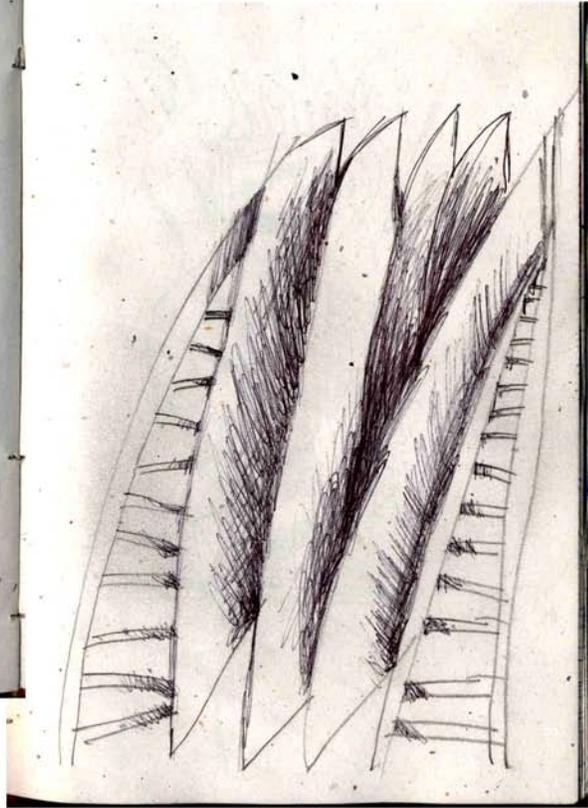


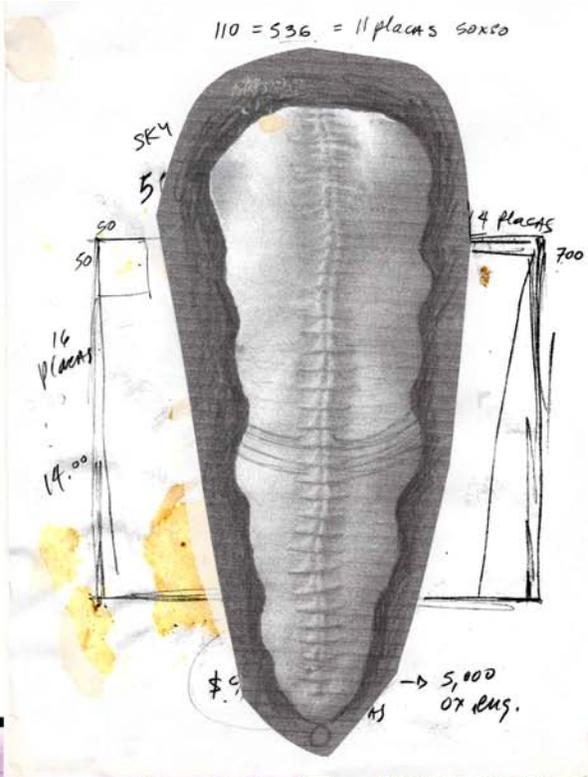


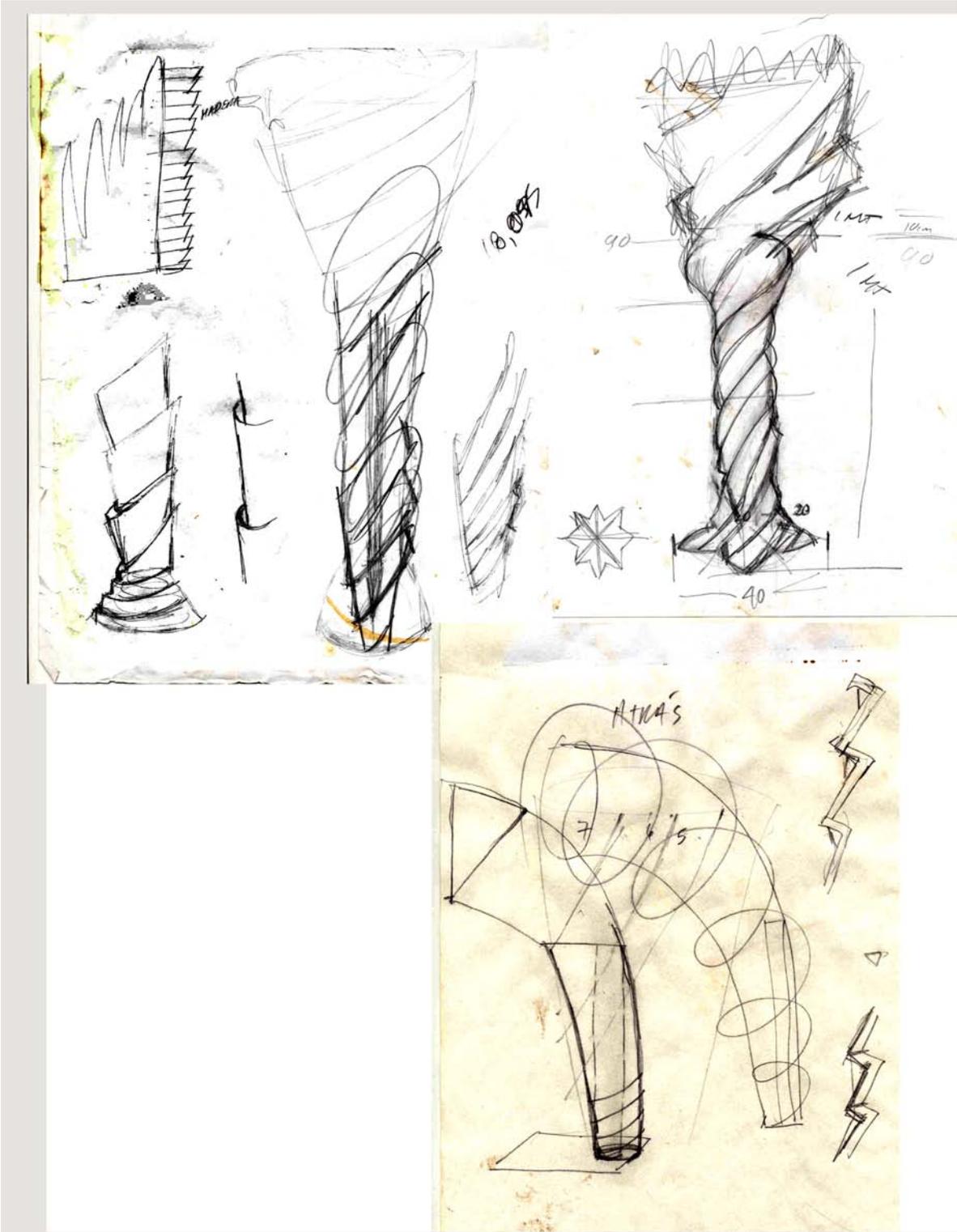












III.3.2 La Obra terminada



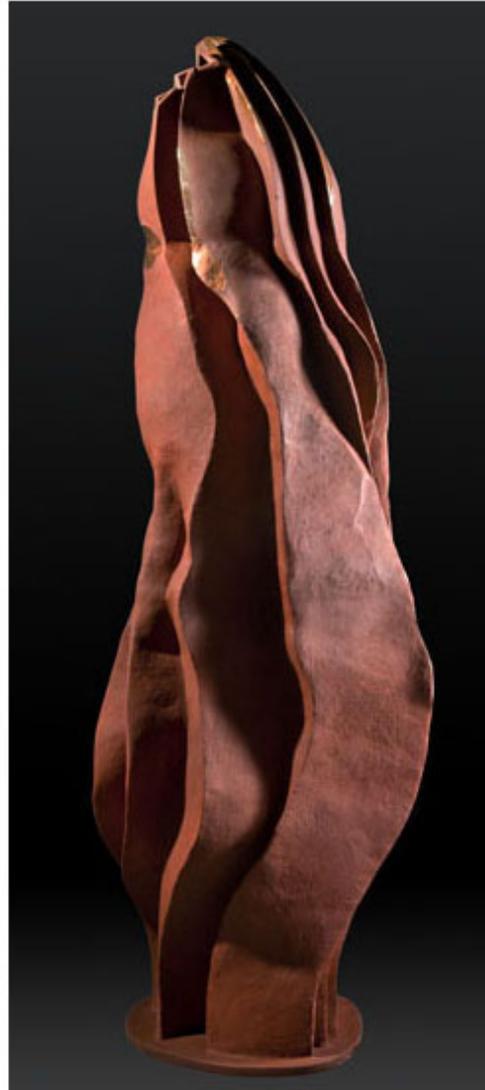
GIROMOTO 2011
cerámica
2.04 x .75 x .55 mts.



DINAMICLÓN 2011
Cerámica y madera
1.95 x 53 x .53 mts.



EL ORIGEN DE LAS ESPECIES II 2012
cerámica
2.14 x .83 x .48 mts.



GEOLOGACIÓN 2011
Cerámica y metal
2.24 x .76 x .72 mts.



GEONOMIA 2011
Cerámica
2.15 x .70 x .40 mts.



GEOLOGÁTUM 2011
Cerâmica y madera
1.72 x .72 x .38 cms.



PAISAJE MAGMÁTICO 2012
cerámica
1.93 x .58 x .50 mts.



GEOTECTONIA 2011
Cerámica y madera
2.10 x 1.05 x .42 mts.



LAVA ARDIENTE 2011
cerámica
2.30 x .57 x .74 mts.



METEORA 2011
Cerámica y madera
1.78 x .58 x .55 mts.



MARGATA 2011
cerámica
1.98 x .65 x .67 mts.



SPIRACÁN 2011
Cerámica
1.79 x .72 x .50 mts.



TERRA MATHER ESTÍA II 2011
Cerámica y madera
2.23 x .78 x .40 mts.



TERRA MATHER ESTÍA I 2011
Cerámica y madera
2.16 x .95 x .50 mts.



SUBDUCCIÓN 2012
cerámica
1.95 x .88 x .37 mts.



TECTARIA 2011
cerámica
2.12 x .87 x .30 mts.



TIFONSÚ 2011
cerámica
1.66 x .39 x .54cm



VIENTO DEL SUR 2012
cerámica
1.80 x .55 x .45 mts



TELÚRICO 2012
cerámica
1.96 x .59 x .50 mts.



TORNASTRUCTURA 2011
Cerámica y madera
1.92 x .68 x .60 mts.

A lo largo de 2 años, durante el tiempo que duró cursar la maestría realicé la obra que se exhibió en el mes de abril de 2012 en la exposición “*Tierra ardiente*” en el Museo de Arte de la SHCP.

CONCLUSIONES

Cuando decidí designar el tema de la cerámica escultórica en gran formato para mi trabajo de investigación durante la maestría, ya había constatado en varias experiencias que éste era un propósito posible, lógico e inmediato en la evolución de la cerámica escultórica. De mis experiencias ya tenía la praxis, entonces en mis estudios de posgrado me ocuparía de hacer un análisis de los planteamientos, razonamientos, conceptualizaciones, justificaciones y sistematización de algo que ya tenía muy bien resuelto en la acción pero que me era difícil de teorizar verbalmente de manera clara y sintética. Hoy después del presente trabajo he ordenado y aclarado todo el complejo sistema que me permitió realizar los proyectos monumentales, y sentó las bases para continuar avanzando en mis propuestas futuras que aspiran a mayor alcance, complejidad y expresividad de mis ideas tridimensionales.

Después de contemplar con asombro las urnas funerarias de tamaño inusual, en aquellas cuevas que guardan en secreto los cenotes de la península yucateca, esas urnas que no han sido vistas más que por los ojos celosos de su propietario, y que tuvo la gracia de compartir conmigo, sabiendo que guardaría el secreto de un sitio privilegiado que, aunque quisiera no podría volver a encontrar.

Después de tomar conciencia del trauma irremediable que la destrucción de identidad cultural de los antiguos mexicanos, causado por la conquista, dejó en un pueblo que tenía la arcilla como medio de expresión artística, mística y suprema.

Después de valorar que el arte cerámico de los antiguos mexicanos no ha tenido comparación en ninguna otra cultura que hubiera existido en todo el planeta ni a lo largo de toda la historia de la humanidad y del arte.

Después de conocer la historia y los hechos de rescate de la cerámica como medio de expresión escultórica por artistas de otras partes del mundo que no son México.

Después de asumirme como heredera natural de aquellos que trabajaron el barro en la misma zona Maya en la que nací.

Después de saber que ya no sería otra cosa de lo que soy, ni haría otra cosa de la que he venido haciendo por 30 años y hasta el resto de mis días.

Después de concientizar mi mancuerna y familiarización natural con el dominio del espacio y el material, después de todo ello me di a la tarea de proceder con lo que hubiera seguido a continuación: La cerámica escultórica de gran formato.

Desde 1980 inicié un camino que no tiene fin. Ha pasado todo este tiempo y sigo sin ver el final, porque no lo hay. Lo que sigue después de la cerámica es mas cerámica. Y eso que mi interés en la cerámica fue solamente escultórico y después de la escultura hay mas escultura. 25 años de mi camino los dediqué únicamente a mi obra, investigué y construí sin tregua, todo el tiempo mirándome al espejo y hurgando en mi yo interno confuso y atropellado.

Investigué y trabajé con estudio y métodos empíricos, tan común fue el probar y equivocarse, tan cotidiano el errar, tan agradecida de contemplar mis logros, quise probar y demostrar que la arcilla no tiene límites de expresión ni de tamaño y lo logré apoyada y financiado por ajenos, por personas e instituciones que si tienen conciencia de mis herencias ancestrales. Nada fue fácil, no supe de becas en todo este tiempo, en realidad aprendí a no esperar nada. La satisfacción de mi empeño ha puesto mucho palpitir acelerado en mi corazón y alegría en mis ojos. A cambio lo hice todo a mi modo y a mis anchas, sin concesiones.

Hay otros en el mundo con los que comulgo en el mismo empeño, como pasa siempre, suceden cosas similares, gentes que hacemos lo mismo simultáneamente en otras partes del mundo, no somos muchos, pero cada día seremos mas. Es el momento de la cerámica monumental.

La actividad de los escultores es como la de los deportistas, la fuerza se acaba con la edad, las manos pierden habilidad el abuso las atrofia, la espalda y el cuello se cobran la cuenta de tantas horas en posturas inconvenientes. Y hay que hacerse de ayudantes y ya no es igual. Como consuelo siempre me dije que mi retiro sería la docencia, mientras mis jóvenes ayudantes trabajaran bajo mi dirección yo usaría mi tiempo en enseñar, pero uno nunca quiere ni acepta envejecer, y así se me fue pasando el tiempo.

Me hallé sorprendida ante la amenaza de muerte, no se me había ocurrido antes, lo sorprendente era eso, que no se me hubiera ocurrido antes. En todos estos años había acumulado un arsenal de experiencias que ocupaba todo mi espacio, un mamotreto descomunal al que solamente yo le sabía el modo. Tenía que hacer algo con ello.

Sin esperarlo apareció en el mejor momento la invitación para dar clases.

Ya en la práctica, con ignorancia y torpeza empecé a darle orden y sentido a toda mi experiencia y conocimiento a través del ejercicio docente (soy de primera carrera profesora de educación primaria), vengo de familia de educadores, tarde o temprano tenía que aparecerme la genética y el reconocimiento a la nobleza del oficio. No me costó mucho trabajo abandonar la tranquilidad de mi taller y dejar de “mirarme el ombligo” con tanta vehemencia, estaba un poco cansada de esa dinámica invariable. Pero sobre todo, si me iba a morir, tenía que hacer algo con “el fruto de mis desvelos y cansancios”, hubiera sido una pena dejarlos perder, no estaban en ningún libro, solamente estaban en mi obra y del “cómo y de que manera” de mi obra solamente yo tenía la llave.

Realizar este trabajo ha resultado ampliamente placentero, soy todavía una enamorada de ese fenómeno mágico llamado cerámica y todavía no salgo de mi estupefacción faltándome todavía mucho por realizar.

Cuando se ha iniciado el camino de la creación es difícil detenerse y en los procesos artísticos la rueda nunca deja de girar mientras el artista no se distraiga de sus propósitos. Pero hay que tener precaución cuando se camina por inercia, no hay que detenerse, pero hay que cambiar el estilo de caminar y tanto se crea en la acción plástica como en la formación de futuros artistas. Ya no me llevaré nada, todo se queda en las aulas universitarias, en los talleres de cerámica y en las manos de todos los que han sentido la esencia de lo consistente, de los que han sabido palpar y sopesar *La Terrosidad Tangible*.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez, José Rogelio director ENCICLOPEDIA DE MÉXICO enciclopedia Británica de México, México 1993
- Barral I Altet, Xavier HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE Vol.II Edit. Planeta 1999
- Beljon, J. J. GRAMÁTICA DEL ARTE Ediciones Celeste S. A. España 1993
- Bernal, Ignacio MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA Edit. Aguilar México 1967
- Cottier-Angeli, Fiorella LA CERAMICA Ediciones Rufino Torres Barcelona 1974
- Droste, Magdalena. "BAUHAUS 1919-1933", Bauhaus archiv B. Taschen, 1990
- ENCICLOPEDIA UNIVERSAL ILUSTRADA, Tomo XII, Edit. Espasa-Calpe Barcelona
- Gardner, Howard ARTE, MENTE Y CEREBRO Ediciones Paidós Surcos 12 Barcelona 2005
- González Borrás, Carmen, LA OBRA DE ARCADIA BLASCO (1955-1986), Institut Juan Gil Albert, Alacant, 1996
- Guillermo, Rosario BREVE INTRODUCCIÓN A LA HISTORIA DE LA ESCULTURA EN CERÁMICA EN MÉXICO Editorial ICY CNCA, México 2010
- Hauser, Arnold HISTORIA SOCIAL DE LA LITERATURA Y DEL ARTE vol. 1 Ediciones Guadarrama, Colección Universitaria de bolsillo Punto Omega 13ª edic. Madrid 1976
- Lauria, Jo COLOR AND FIRE LACMA and Rizzoli International Publications 2000 USA
- Levin, Elaine THE HISTORY OF AMERICAN CERAMICS Abrams Publishers, New York USA 1988
- López Cervantes, Gonzalo CERÁMICA MEXICANA Edit. Everest Mexicana 1983
- Marchán Fiz, Simón DEL ARTE OBJETUAL AL ARTE DE CONCEPTO 1960-1974 Edit. AKAL España 1986
- Masó, Alfonso ¿QUÉ PUEDE SER UNA ESCULTURA? Universidad de Granada 2004
- Pavis, Patrice. DICCIONARIO DEL TEATRO. Dramaturgia, estética, semiología. Ediciones Paidos, México, 1990.
- Perez-Walters, Patricia ALMA Y BRONCE Instituto Cultural de Aguascalientes México 2002
- Piaget, Jean SEIS ESTUDIOS DE PSICOLOGÍA Editorial Labor Barcelona 1991

Romero de Terreros, Manuel LAS ARTES INDUSTRIALES EN LA NUEVA ESPAÑA Fomento Cultural Banamex 1982 México

Sennett, Richard EL ARTESANO Edit. Anagrama, Barcelona 2009

Sureda, Joan HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE, Tomo 1, Edit. Planeta. Barcelona 1999

Torrego, Esperanza TEXTOS DE HISTORIA DEL ARTE *PLINIO EL VIEJO*. Ediciones Antonio Machado Colección La balsa de Medusa Madrid 1987

Westheim, Paul ESCULTURA Y CERÁMICA DEL MÉXICO ANTIGUO Ediciones Era México 1980

Wittkower, Margot y Rudolf NACIDOS BAJO EL SIGNO DE SATURNO, Cátedra ediciones 2000 Colección: Arte Grandes Temas

REVISTAS

Aarón, Lance LA LOZA DE TLAQUEPAQUE UN ARTE CONTEMPORÁNEO Revista Artes de México No.87 Cerámica de Tlaquepaque 1920-1945 México 2007

Aceves Piña, Gutierre POSTALES DE BARRO en Revista Libro Artes de México #87 México 2007

Albert de León, María Angeles Y García Saiz, María Concepción EXOTISMO Y BELLEZA DE UNA CERÁMICA revista Artes de México No. 14 Cerámica de Tonalá 1991

De Orellana, Margarita LOZA SUSPENDIDA EN LA MEMORIA Revista Artes de México No.87 Cerámica de Tlaquepaque 1920-1945 México 2007

Lance, Aaron LA LOZA DE TLAQUEPAQUE, UN ARTE CONTEMPORÁNEO en Revista Libro Artes de México # 87 México 2007

Sheridan, Guillermo "Paz le escribe a Tomlinson" REVISTA LETRAS LIBRES artículo Diciembre 2013

CATÁLOGOS

Catálogo "LUIS ORTIZ MONASTERIO (1906-1990) DEL PERFIL NACIONALISTA AL CONCEPTO UNIVERSAL". Conaculta, INBA etc. México 2011

Rodríguez Prampolini, Ida texto del Catálogo de exposición "ESCULTURAS DE JUAN SORIANO" INBA México 1966

Suckaer, Ingrid catálogo exposición SOLO UN GUIÑO: ESCULTURA MEXICANA EN CERÁMICA México 1998

Turok, Martha LA CERÁMICA CONTEMPORÁNEA DE MÉXICO catálogo de exposición "25 ceramistas contemporáneos en México". Galería Universitaria Aristos. México 1976

TESIS

Guillermo, Rosario LA EXPERIENCIA VIVENCIAL Y EL REFLEJO CONTEXTUAL EN LA OBRA DE UNA ESCULTORA Tesis de Licenciatura ENAP UNAM 2010

SITIOS WEB

http://www.franklloyd.com/dynamic/artist_bio.asp?ArtistID=34 Peter Voulkos, biografía.

<http://www.todacultura.com/movimientosartisticos/arts crafts.htm>

<http://logiahermon.org/formcomp/espialesarte.pdf>

<http://simetria.dim.uchile.cl/matematico/nodo231.html>

http://es.wikipedia.org/wiki/Espiral_logar%C3%ADmica

http://thales.cica.es/rd/Recursos/rd99/ed99-0648-02/esp_arquimedes1.html

<http://www.tunaceramica.com/archivo/teoria/esculturamonumental.htm>

http://www.clarin.com/sociedad/monumentalidad-dentro-Sartre_0_787721368.html

<http://ceramico.blogspot.mx/2007/01/la-luz-en-las-manos-aproximacion-un.html> González Borrás, Carmen CONTEXTO HISTÓRICO DE LA OBRA DE ALBERTO HERNÁNDEZ Julio 2012

<http://bauhausinformalismo.wordpress.com>