



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Artes y Diseño

La esencia del sentido escultórico dentro de las transformaciones
artísticas, sociales y culturales.

Tesis

Que para obtener el Título de:

Licenciado en Artes Visuales

Presenta: César Augusto Trejo López

Directora de Tesis: Licenciada Elena Somonte González

México, D.F., 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

*Dedico el presente trabajo a la memoria de mi Padre:
César Augusto Trejo Rojas*

Agradecimientos.

A la Universidad Nacional Autónoma de México.

A mi madre, por todo su apoyo siempre incondicional.

A mi Directora de Tesis; Elena Somonte, por todo el cariño y esfuerzo.

A Margarito Leyva, Norma Barragán, Gerardo Medrano, Miguel Padilla y Carmen Rossett por siempre compartir sus conocimientos conmigo.

A mi familia; principalmente a mis hermanas Karina Trejo, Yanelli Clement. A mis sobrinos Byron, Liliana y Kaori.

A mis amigos de toda la vida; Eneida Hernández, Iván Plaza, Natalia Hernández, Alejandra Villasana, Eva Bandala, Gonzalo Fernández, Odette Fajardo, Pamela Delgado, Salvador Bautista, Rodrigo Rosas, Josué Zúñiga.

A mi familia del MUAC; Aidee Vidal, Miriam Barrón, Muna Cann, Leilani Cruz, Laura Bassols, Iván Avilés, Erika Ruiz, Claudia Ojeda, Julio Osornio y todos esos Enlaces.

Y al pequeño Astolfo,

Muchas gracias.

ÍNDICE

Introducción	09
1. De la diferenciación de la forma a la construcción de una nueva interpretación en la escultura	13
1.1 Diferenciación de la forma.....	17
1.1.1 Infomalismo y abstraccionismo escultórico.....	24
1.2 Arte contemporáneo/ Escultura contemporánea.....	28
1.2.1 Escultura de un concepto.....	32
1.2.2 Poética de los materiales contemporáneos.....	34
1.2.3 Hiperrealismo en la escultura.....	45
1.2.4 Los deshechos de consumo como material escultórico.....	51
1.3 La escultura dentro de la descontextualización de los objetos.....	53
1.4 Construcción de una nueva interpretación en la escultura.....	57
2. El fenómeno escultórico desarrollado en la cultura de las transformaciones espaciales y sociales	66
2.1 La conceptualización del espacio escultórico.....	66
2.1.2 - La escultura contemporánea y su integración con el entorno.....	73
2.1.3 La instalación como encuentro escultórico.....	78
2.1.4 Escultura en el contexto urbano.....	85
2.2 La configuración de la escultura contemporánea y su interacción social.....	94
2.2.1 Los no objetualismos escultóricos: Escultura de acción.....	96
2.2.2 El objeto escultórico en la experiencia vivencial.....	103
2.2.3 La escultura como una estructura social y comunitaria.....	104

3. El fenómeno escultórico desarrollado en la cultura de las transformaciones tecnológicas	112
3.1 Pretextos escultóricos que cuestionan la ética	112
3.1.1 Bioarte y nuevas formas de expandir la concepción escultórica.....	118
3.1.2 La carne como materia: Lo escultórico como paralelismo en las transformaciones morfológicas.....	128
3.2 La Tecnología como detonante artístico y escultórico.....	131
3.2.1 La desmaterialización formal, la escultura digital.....	140
3.2.2 Representaciones virtuales como esculturas.....	146
Conclusiones	150
Bibliografía	154
Créditos de Imágenes	157

Introducción

La escultura ha tenido un proceso histórico, mismo que ha ido estableciendo nuevos panoramas de interpretaciones de lo artístico. La presente investigación parte en base a cómo la definición de *escultura* dentro de las prácticas artísticas se ha ido poniendo en constante crisis, para reinventarse; encontrando de esa manera nuevos modelos de entendimiento de la misma. Logrando así, operar en diversos campos de sentido del arte, así como de la sociedad y la cultura.

Cabe claro que a lo largo de esta tesis no tomo ninguna postura basada en juicios de valor en cuanto a las diversas formas que surgen de concebir *lo escultórico* a través del avance de la historia del arte nacional e internacional. Es decir no planteo que alguna forma de concebir a la escultura actualmente sea mejor, o más avanzada de las prácticas y definiciones que se conciben como tradicionales. Sólo retomo diversas posturas con la intención de analizarlas críticamente como un fenómeno de cambio, que permite expandir los conceptos que sostienen durante un periodo de tiempo una definición ontológica de la escultura.

Parece una necesidad de la crítica o teoría del arte irse redefiniendo en sus conceptos, pues el arte mismo, y con ello la escultura va redefiniéndose constantemente. Como menciona José Luis Brea; “Tanto las prácticas artísticas como la propia institución-Arte experimentan la tensión impulsiva que la exigencia de adecuación a las nuevas necesidades simbólico- antropológicas de nuestra época proyecta sobre su dinámica”. (BREA, 2007: 80)

Entre las múltiples formas que existen de leer la historia, dentro de las diversas posturas de la crítica del Arte, mi interés es realizar una lectura de *Lo escultórico* como un fenómeno cuya definición va siendo mutable, siempre correspondiendo a las necesidades de las prácticas artísticas que lo sustentan. Formulando así, con este trabajo un breve acercamiento a una parte de la inmensa estructura de los conceptos que ha tenido la escultura a través de lo que nos va narrando la historia.

Escogí esta postura de análisis y crítica; pues mi interés radica en evidenciar esta mutación de conceptos como principal eje de la investigación, antes de

preocuparme por estudiar a fondo alguno de ellos en concreto. Deseo que la presente tesis sirva como base del camino recorrido del análisis de diversos escultores que he podido conocer a lo largo de estos años, y que al mismo tiempo la recopilación de su trabajo mismo, pase a representar un análisis de la existente libertad de pensamiento en el que opera la escultura y que sería propiamente imposible de encasillar en una misma dirección, pero que me ha permitido construir una visión personal de cómo entender el fenómeno de la misma insertada en diversos pensamientos que han servido como base para construir una noción del arte, operando en la sociedad.

Cabe mencionar que en la presente investigación me he permitido retomar una extensa cantidad de artistas, tratando de abocarme en una postura más estructuralista que historicista, es decir no es de mi interés hondar dentro de la historia de cada movimiento o de los escultores mencionados, sino de una manera extensa y detallada en como socialmente opera la conjunción de sus procesos de trabajo y producción, para así estudiar la integración de estos fenómenos como una comunidad que entablará las bases de la concepción de un panorama escultórico en el arte contemporáneo.

La investigación está dividida en tres ejes (o capítulos) principales: El primero, parte de una análisis en como los fenómenos escultóricos han ido transformándose a la par del arte, analizando primeros los cambios establecidos en la escultura como técnica, soporte e interés de representación, cambios en sus procesos de elaboración, así como en la posterior búsqueda de una diferente interpretación de la forma y el uso de nuevos materiales. Este capítulo es un muy breve acercamiento a lo escultórico desde sus orígenes técnicos y soportes de la escultura clásica hasta terminar dentro del arte contemporáneo en la descontextualización del objeto como herramienta para generar nuevas interpretaciones dentro del entendimiento del quehacer artístico, dónde opera la escultura actualmente.

El *segundo* eje aborda el fenómeno escultórico dentro de la esfera de lo social, así como su desarrollo en una cultura de constante cambio y transformaciones tecnológicas, hablando acerca de nuevas prácticas escultóricas basadas en la acción

(lo escénico); que han abandonado al objeto para así incrustarse en diferentes ámbitos culturales y estéticos, al mismo tiempo en nuevos círculos de entendimiento del arte mismo. Generando entonces obras sociales y colectivas dando como prácticas escultóricas basadas en la experiencia antes que el objeto.

El último eje habla acerca del fenómeno tecnológico para la creación de nuevos modelos escultóricos, propuestas tecnocientíficas, transgénicas y biotecnológicas como esculturas, hasta en el desarrollo de fenómenos de la escultura digital, más en específico el resurgir del objeto escultórico dentro de nuevas posibilidades diversas, a través de la implementación de nuevos modelos de pensamiento en base a la ciencia y tecnología para generar nuevas prácticas de producción artística. Las diferentes definiciones de *Escultura* a lo largo de la historia del arte no pueden entenderse u operar en el mismo campo de sentido, cada una siempre se especializa en el estudio de sus procesos de producción estética. Mismo que se analizan en el presente trabajo.

Capítulo 1.

De la descomposición analítica de la forma a la construcción de una nueva interpretación

La escultura más vieja del mundo que se ha encontrado, se cree posee unos 40,000 años, la pieza arqueológica fue encontrada en Danubio-Alb en la cueva de Hohle Fels en Alemania. Esta tallada en marfil extraído de un mamut, mide 6 cm de longitud y representa un torso femenino, considerado como una “Venus”. Se piensa que dicha escultura es la representación artística de la fertilidad y que pudo ser objeto de algún tipo de culto o ritual, sin embargo algo que llama la atención en la historia de la arqueología, es que las piezas pertenecientes a ese periodo histórico o pre-histórico que se han encontrado son tallas que representaban a algunos animales, siendo ésta la primera que se encuentra de representación humana perteneciente a aquella época. A nosotros lo que nos interesa de dicho descubrimiento que dio la vuelta al mundo en el año 2009, es poder analizar los orígenes de lo escultórico, para ver cómo se ha transformado a lo largo de la historia del arte. Ciertamente casi todo lo referente a dicha pieza es aún desconocido para nosotros, pero podemos observar cómo se han transformado las formas de representación.

A lo largo de la historia podemos ver cómo se ha ido conceptualizado de diversas maneras lo que conocemos por escultura, y cómo va cambiando su finalidad en la intersección social. Es decir, en la prehistoria podemos encontrar a la escultura como un elemento de representación de lo real, nuestros antepasados tienen una preocupación por representar a través de la escultura los elementos que

conforman su mundo, como lo eran los animales con los que se cree que convivían los primeros hombres.

La escultura, es junto con la arquitectura y algunos objetos utilitarios lo que nos ha permitido conocer gran parte de periodos prehistóricos, siendo muy importante la producción “artística-antropológica” que se ha logrado rescatar a lo largo del tiempo y hoy encontramos en los museos de historia. Sin embargo cabe mencionar que para algunos teóricos y críticos de arte no son consideradas estas piezas como obras de arte, pues no se tienen registros de la existencia de una noción de “arte” en ese periodo de la historia.

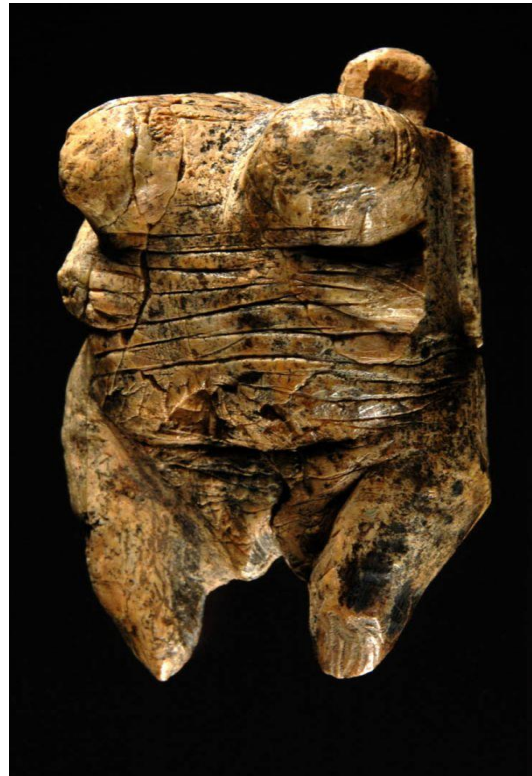
Las figuras halladas en Aurignac, Francia, son de las más antiguas descubiertas hasta ahora en todo el mundo. Se tallaron en marfil de mamut. Los cazadores representaban los animales de su entorno más inmediato. Así, en varios lugares de la zona de los Alpes alemanes se han encontrado esculturas de caballos salvajes de sólo 5 cm de alto, tallas de mamuts, osos y bisontes, realizados en marfil de mamut. Las flautas hechas con huesos de ave y marfil halladas en la cueva de Geissenklösterle se consideran los instrumentos musicales más antiguos de todo el mundo. En una cueva cercana, en Hohlenstein-Stadel, Lonetal, se encontró una figura humana erecta con cabeza de león, de 28 cm de alto tallada en marfil. De la cultura gravetiana son comunes los hallazgos de ídolos de fertilidad femenina, consistentes en figurillas robustas, normalmente sin rostro, que reciben el apelativo <<Venus>>. En la cultura magdaleniense estos ídolos se representan de un modo aún más abstracto. (Bühler, 2007:18)

Tras la edad de piedra y con el surgimiento de las civilizaciones antiguas y el avance técnico que dio como origen los principios de la minería, se incrustaron nuevos materiales en la producción escultórica de aquella época, se puede hablar incluso de las edades de bronce y hierro en la historia del arte de occidente, de las cuales por la delimitación del tema de mi investigación no me permitiré hablar a detalle, sin embargo algo que rescatamos hasta aquí son los orígenes de la incursión de opciones materiales para la producción escultórica, siendo desde tiempos muy antiguos diversas las posibilidades para una materialidad diferenciada en la escultura.

Posteriormente avanzando del periodo primitivo a la antigüedad, y con la evolución del pensamiento surgen nuevas preocupaciones conceptuales y nuevos modelos de representación, entre ellos las creencias religiosas, al menos ello es lo que se cree sobre las esculturas que fueron construidas en cierto periodo de tiempo de la prehistoria y protohistoria que objetualmente han trascendido el paso del tiempo, en algunos casos incluso tras la extinción de la civilización que las realizó; en ellas podemos interpretar lo religioso como pretexto simbólico. Tal es el caso también con el arte en la antigüedad, en esculturas como las griegas, romanas, egipcias, etc. Y en el caso de América en las esculturas mayas, aztecas, olmecas, mixtecas, por mencionar solo algunas.

Figura 1.

Venus de Hohle Fels
Marfil
6x 3,5x 3 cm



Podemos observar una predominante representación formal de algún icono de adoración, como los dioses o deidades o animales de culto (en un pensamiento animista) que corresponden a cada civilización en específico. Sin embargo encontramos, un protagonismo de la escultura junto con arquitectura sobre cualquier forma de técnica de expresión artística, como lo sería la pintura (Sin restar importancia a las pinturas rupestres). Avanzando históricamente con la

época Tardoromana y la Edad Media, surge una división de las ramas del pensamiento humano, y con ello las corrientes artísticas, con la Edad Media surge el periodo Bizantino Medieval, y el Arte Gótico, para posteriormente dar paso al Renacimiento que fueron muy probablemente los primeros periodos en teorizar el arte y avalarse como como tal, siguiendo las bases de un pensamiento humanista, es decir buscaban establecer una nueva concepción del hombre y del mundo;

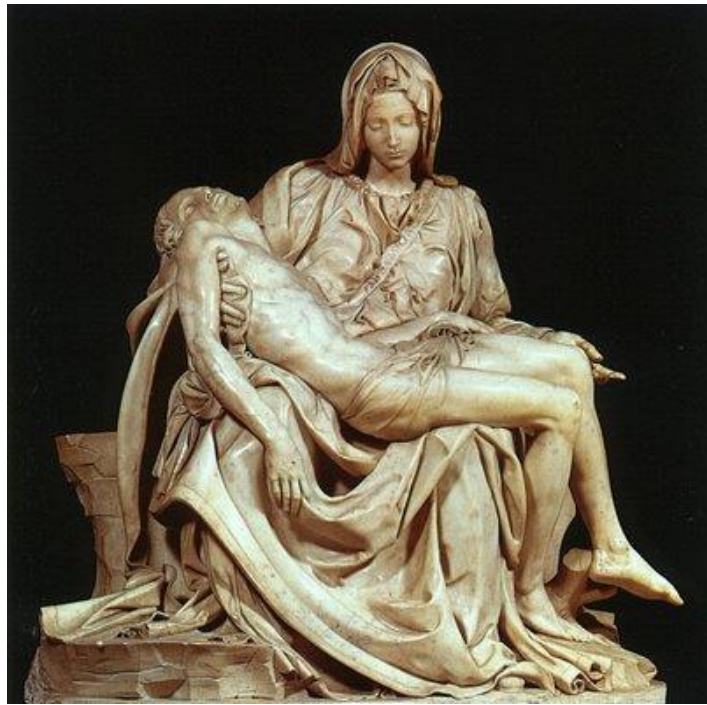
“En el momento en el que el Renacimiento fijó al hombre en esta tierra como individuo, el arte vuelve a tomar un cariz real (que se centra en el hombre), como lo había tenido en Grecia y Roma. Los sentidos y el sentimiento, aunque estén liberados por el idealismo o apoyados en una exaltación romántica, religiosa o patriótica, después del Renacimiento y hasta la edad moderna están ligados de una forma u otra a la *realidad natural*, a la verdad objetiva.

(Rodríguez Prampolini, 2006: 35)

Es así como podemos observar en el arte perteneciente a estos periodos de la historia, principalmente en la pintura como en la escultura, una preocupación por recuperar la cultura de la Antigüedad Clásica, representar nuevamente los mitos griegos, así como principalmente también materializar visualmente temas religiosos; en específico de la religión católica que marca ampliamente la edad media, al mismo tiempo dichas creaciones se basaban también en la búsqueda de una técnica de representación de una mimesis absoluta.

Figura 2.

Miguel Ángel
La Piedad
Mármol
174 x 195 cm
1498-1499



1.1 Descomposición analítica de la forma escultórica

Tras movimientos como el *Barroco* y el *Romanticismo*, según cuenta la historia comienzan los inicios de la Modernidad, donde se recrea el sistema de pensamiento. Es aquel momento en que el hombre ya no es entendido como el protagonista de la realidad, sino como una pieza insignificante en el inmenso mecanismo del universo, se pierde el pensamiento Humanista, se entra en crisis, y desaparece la necesidad de plasmar al hombre mismo en la pintura y la escultura. Por ello se crea todo un cambio en la forma de concebir el arte y da como resultado la *Época Moderna*.

Al llegar la Revolución Industrial en la segunda mitad del siglo XVIII, surge el pensamiento del progreso como principal preocupación social.

Con “el progreso” como base fundamental de la modernidad y el surgimiento de nuevos materiales para la producción plástica, en la historia del arte aparecen ya las vanguardias, las cuales se sostienen en ensayos principalmente basados en la búsqueda de una libertad absoluta de la forma estética; el impresionismo que fue la pionera de las vanguardias pasó a revolucionar la manera en cómo se

concebía la pintura, rompe con los cánones establecidos por la academia de aquel entonces, así como los modelos de representación y con ello propone también un cambio en el contexto político y social del arte, buscando abandonar la identidad de artista como un ser iluminado y popularizando el arte a la sociedad.

Los caminos por los que los escultores han conducido su arte durante el siglo XX comenzaron por intentar conseguir que la escultura pudiera ser considerada un arte de vanguardia, lo que propició el necesario abandono de los postulados del clasicismo sobre el que descansaba tradicionalmente. Esto supuso la necesidad de una refundación de la escultura como arte independiente y la búsqueda de nuevos conceptos. Alejados de la masa, el volumen y la forma cerrada, así como los procesos característicos de talla y modelado. (Maderuelo, 2012:10)

El mundo de la modernidad se construye de la búsqueda de una estructura histórica programática, es decir la idea constante de la construcción del “cambio” y la posibilidad de un desplazamiento con fin de una eficacia positiva. Durante el Impresionismo, Post-impresionismo y Fauvismo se puede observar un cambio radical en la pintura en contraste a la escultura, pues ciertamente aunque muchos artistas impresionistas como Edgar Degas (1834 – 1917) o Auguste Rodin (1840 – 1917) también destacaron como escultores su tratamiento de la forma y la materia siguen siendo muy ligado a la academia, aunque sus temas de representación en el caso de Degas son meramente con esta conciencia de la modernidad y la belleza de lo cotidiano del impresionismo. Artistas expresionistas como Amadeo Modigliani (1884 – 1920), Käthe Kollwitz (1867 – 1945) y Ernst Ludwig Kirchner (1880 - 1938) realizaron a la par de su obra pictórica, esculturas con una *figuración recreada*, cuya función era ya no buscar la perfección de la mimesis en el cuerpo humano, sino una nueva forma de concebir la forma estética. Lo mismo sucede con Henri Matisse (1869 -1954) en el Fauvismo y con Umberto Boccioni (1882- 191) en el futurismo ambos pintores y escultores que llevaron a otro nivel dicha recreación formal, llegando a una *nueva figuración* con sus esculturas.



Figura 3.

Amadeo Modigliani
Tête
Caliza
65 cm
1910-1912

El Cubismo terminó por evidenciar que el artista era quien poseía la decisión sobre la forma y no la realidad, es decir era capaz de crear la forma y no sólo copiarla.

Este alejamiento entre la percepción visual de la naturaleza y lo que se iba a representar, en su momento simbolizó toda una novedad que revolucionaría en el arte. Destacando en la escultura artistas como Pablo Picasso (1881 - 1973), Jacques Lipchit (1881 - 1973), Georges Braque (1882 -1963), Alexander Archipenko (1887 -1964) , Raymond Duchamp-Villon (1876 – 1918), Julio González (1876 - 1942), Pablo Gargallo (1881 – 1934), entre otros quienes crean cuerpos escultóricos más geométricos y abstractos trasformando así la forma y concepción de la escultura radicalmente.

El cubismo, aunque originalmente lanzado por pintores, dejó un impacto innegable sobre los escultores. Fue el ruso Alexander Archipenko uno de los primeros escultores que introduce en París, en 1910, con un concepto formal cubista, nuevos elementos estéticos (como, por ejemplo, materiales transparentes) en la escultura. (Rodríguez, 2006: 17)

A diferencia del clasicismo cuya tradición formal de técnicas de representación dura más de veinticuatro siglos, el *Cubismo* junto con todos los movimientos

vanguardistas a pesar de tener un periodo de vida corto en términos de la historia del arte, llega a marcar una ruptura sumamente importante pues aparte de la descomposición de la forma trajo consigo *la experimentación*, lo cual jugó como nueva forma de concebir la práctica artística. Claro dicha experimentación siempre reducida al grupo de reglas fijas propia de cada vanguardia.

Tras la ruptura del dadaísmo hubo un quiebre en la manera en que los artistas concebían los sistemas que daban sentido al objeto artístico, algunos quisieron seguir bajo el yugo de la Modernidad y se inclinaron hacia el *Surrealismo* donde artistas como Max Ernst (1891 – 1976), Joan Miró (1898 - 1983) y Salvador Dalí (1904 - 1989) que aparte de trabajar con la pintura e incursionar en el cine logran posicionar la escultura surrealista en un nivel importante en la historia del arte.



Figura 4.

Pablo Picasso
Femme debout
Metal
1961

El surrealismo que tenía como eje conceptual el psicoanálisis así como la propuesta del desplazamiento de lo moral, también buscó para la modernidad un rescate de la pintura, sin embargo en el fenómeno escultórico el surrealismo dejó algo bastante interesante, puesto a que a pesar de que parte de la producción de escultura surrealista tiene soportes tradicionales, ya empieza a jugar en el campo de concepción de la escultura el objeto descontextualizado que pasa a tomar el carácter de nuevas esculturas, también conocidos como objetos surrealistas. En su libro *El ensamblaje escultórico* Pablo Estéves Kubli habla acerca de los

diferentes tipos de ensamblaje dentro de la escultura; calificando de *ensamblaje* a la unión de dos objetos industrializados y creados para conformar una parte de una escultura, es decir crear la pieza por partes para después unirla con técnicas industriales, y dando la clasificación de *assemblage* al ensamblaje de uno o más elementos que no hayan sido concebidos para ser unidos originalmente, es decir elementos rescatados de lo cotidiano y llegar a una descontextualización de los mismos a través del ensamblaje, un ejemplo de ésta es la escultura *Homo Radans* de Remedios Varo; hecha de la unión de huesos de pollo y espinas de pescado.



Figura 5.

Salvador Dalí
Teléfonos Langosta o
Teléfonos Afrodisiacos
1939

Figura 6.

Remedios Varo
Homo Radans
Huesos de pollo y espinas de
pescado
1959



En México la escultura surrealista toma presencia gracias a artistas como Remedios Varo (1908-1963), Leonora Carrington (1917-2011), Alice Rahon (1913-1967), Wolfgang Paalen (1905-1959), Luis buñuel (1900-1983), Benjamin Péret (1899-1959), Kati Horna (1912-1956), José Horna (1909-1963) y César Moro (1903-1956).

Tras el dadaísmo como contexto previo Marcel Duchamp (1887 -1968) que comenzó como pintor futurista y posteriormente siguiendo la corriente Dadá en 1915 a crea el *ready made*;

Es decir, escoge objetos ya existentes, como, por ejemplo, una rueda de bicicleta (1913), un escurridor de botellas (1914) o un urinario (1917), y los trata como objetos artísticos al separarlos de su función destinada, los levanta sobre un pedestal imaginario burlándose de esta manera de todos los valores establecidos del arte. Sus objetos compuesto de toda suerte de otros ojos –a veces de un sabor más surrealista que dadaísta- culminan con unas composiciones transparentes, de vidrio, cuya fuerza inventiva es altamente original. (Rodríguez, 2006: 85)

Este momento fue trascendental en la historia del arte, dando lo que muchos consideran el principio del arte contemporáneo, ya que es aquí donde se origina otro tipo de preocupación que más allá de la estética en la obra de arte e inicia el arte conceptual. Aquí se amplía la manera de concebir el arte, pues ya se habla de un arte no creado plásticamente por el artista, pero sostenido por un discurso conceptual del mismo. En cuestión de escultura aquí comienza una gran apertura de posibilidades a la posterior manera de concebirse, pues en el mundo del arte contemporáneo estos objetos descontextualizados se considerarán esculturas. Ello posiblemente puede atribuirse a su propiedad tridimensional.

Ya anteriormente se consideraba que la pintura tuvo un mayor protagonismo en la modernidad que la escultura debido a que esta última era considerada menos introspectiva e intelectual y más ligada a su oficio manual. Según algunos teóricos en este momento de la historia vamos a descubrir un giro que da la escultura, logrando junto con el surgimiento de nuevos soportes, desplazar a la pintura como protagonista en el mundo del arte contemporáneo. La descontextualización del objeto logra ampliar el concepto que se tenía

anteriormente de la escultura, pone en crisis las definiciones que operaban del arte y reconfigura su naturaleza y campo de sentido.

La lucha de unos artistas por sobrevivir en su individualidad y, al mismo tiempo, la evolución de los esfuerzos de otros por agruparse y encontrar un arte que corresponda, en su sentido más profundo, a la sociedad de su tiempo, han sido las corrientes que en términos generales conforman las expresiones artísticas de los tiempos modernos. Toda la estética contemporánea podría generalizarse como fluctuante entre las dos corrientes de necesidades vivas, latentes y en estado agónico. En el momento de la guerra en el cual dadá aparece, no existe ningún problema nuevo al cual en individuo pueda agarrarse; no queda más que el caos personal inmerso en valores tambaleantes.

Es después de los tiempos del dadá cuando comienza una marcada separación entre el arte como expresión del individuo aislado y el arte que trata de someterse bajo una idea de servicio preestablecido. La primera tendencia se expresará, por ejemplo, en el surrealismo, el expresionismo realista o abstracto, etcétera. La segunda en los movimientos De Stijl, en el Bauhaus, el realismo social y en última instancia en el diseño industrial. (Rodríguez, 2006: 87)



Figura 7.

Marcel Duchamp
Rueda de bicicleta
1913

1.1.1 Informalismo y abstraccionismo escultórico

Si bien es cierto que la ampliación del repertorio de materiales y los nuevos procedimientos utilizados han condicionado y caracterizado la escultura del siglo XX, no lo es menos que el principal motor de los sorprendentes cambios ha venido del intento lento y traumático de abandonar el antropomorfismo, de la necesidad de liquidación del cuerpo humano como modelo único en el arte de la escultura. (Maderuelo, 2012: 26)

Tras terminar la primera guerra mundial surgió la necesidad de reconstruir el mundo a través de las prácticas artísticas, con la incursión del informalismo y la abstracción en el arte surge el abandono de la figuración en la concepción de la forma como método de representación. Artistas que ya no quieren retratar la realidad tal cual se refugian en la abstracción, inclinados en la búsqueda de una espiritualidad proponen un acercamiento a la “pureza” del arte y en el caso de la escultura dicho abandono de la forma tiene a un acercamiento a lo geométrico. España se convierte en el principal exponente de dicho

movimiento en Europa. Artistas como Pablo Gallardo (18881-1934), Julio González (1876-1942), Alberto Sánchez (1895-1662), Jorge Oteiza (1908-2003) y Eduardo Chillida (1924-2002), logran posicionar la escultura abstracta en el mundo de la historia del arte, lo mismo que el inglés Henry Moore(1898 -1986) y el informalista francés Jean Dubuffet (19901 – 1985).

Sin duda, partiendo de una filosofía todavía platónica y una postura idealista que se aferraba a las esencias incommovibles y a lo bello de las formas, los artistas que desarrollaban el movimiento abstracto, estaban esperanzados por una utópica necesidad de una espiritual en las artes, ciertamente desarrollándose como resultado de todos los quiebres con la naturaleza y el mundo objetivo que se había visto con las vanguardias desde impresionismo.

Figura 8

Jorge Oteiza
Desocupación de la esfera
1958



El pensamiento intelectual de escultura abstracta es basado en los parámetros del pensamiento moderno igual que en la mayoría de las vanguardias, este movimiento en específico ya no busca recrear conscientemente los parámetros de la belleza de las formas, sino crearlos en sí mismo, es decir una forma que no parta de una comparación con la realidad latente y una copia de la misma, sino de la producción de formas estéticas en su misma naturaleza, siendo el escultor el creador de éstas nuevas formas.

Tras el rechazo del antropomorfismo la escultura moderna pretende también representar el mundo de lo artificial que caracteriza nuestra época: la máquina, los objetos, etcétera, siendo un programa inexorable que Ortega y Gasset calificó, con preocupación de deshumanización. La desaparición de la figura humana en la escultura, siguiendo los pasos de la pintura, permitió la aparición de la abstracción como tema. El arte <<concreto>> dio pie a los escultores para trabajar sobre la abstracción de la geometría, lejos del mundo de las imágenes y en contacto con una realidad que se sitúa en el mundo de las ideas. (Rodríguez Ida, 2006: 25)

Con la escultura abstracta se lograron nuevas formas concebir el lenguaje escultórico, el abstraccionismo permitió crear esculturas de mayor tamaño y que intervenían más con el espacio. Surge el concepto de escultura urbana y la mayoría de estas esculturas monumentales fueron construidas para convivir compositivamente con un espacio, en específico de la ciudad la mayoría de las ocasiones y surgieron piezas pensadas para exponerse en la mayoría de los casos fuera de sala del museo y más en el espacio público.

El abstraccionismo, como la mayoría de las vanguardias, es la práctica que busca establecer un arte que niegue las producciones anteriores, proponiendo nuevos estilos de concebir la forma, una forma más “*pura*”.

En México artistas como Enrique Carbajal (1947) o mejor conocido como Sebastián, Mathias Goeritz (1915 -1990), Federico Silva (1923), Manuel Felguérez (1928), Helen Escobedo (1934 - 2012), Hersúa (1940), Vicente Rojo (1932) entre otros lograron posesionar el movimiento de la escultura abstracta mexicano en un panorama internacional, creando un movimiento muy importante en la historia del arte mexicano como lo había sido el muralismo.

Sin embargo el abstraccionismo mexicano se concibió de manera diferente que el abstraccionismo europeo, mientras para Europa el movimiento abstracto fue más ligado a las emociones, en México se le dio una concepción más como un ejercicio intelectual. Los escultores concebían sus prácticas como un ejercicio *analítico de descomposición de las formas*, inclinándose también por un

geometrismo y cuyas esculturas pasaron a simbolizar para la ciudad símbolos de modernidad y monumentos a una ciudad que busco caracterizarse por su creciente desarrollo y crecimiento, industrial, tecnológico y cultural.



Figura 9.

Manuel Felguérez
Pandora
45 x 32 x 40 cm.
1989

Dentro de la ciudad de México se llevan a cabo dos proyectos escultóricos muy ambiciosos y de gran importancia para el desarrollo cultural del país, El primero lo es el *Espacio Escultórico* en Ciudad Universitaria (lo que muchos teóricos califican como la escultura más grande del mundo) junto al paseo de las esculturas de igual manera en el Centro Cultural Universitario y el segundo *La Ruta de la Amistad*, cuyo nombre radica en que son piezas escultóricas monumentales de diferentes artistas mexicanos y extranjeros realizadas en torno a las olimpiadas de 1968.

Estos proyectos contienen esculturas abstractas cuyas bases siguen siendo la de una recreación formal inclinada hacia lo geométrico, utilizando colores básicos propios del movimiento y rescatados del *Arte Minimalista*, con alturas que van desde los 7 hasta los 26 metros, interactuando con el paisaje urbano. Los primeros dos con el pedregal de San Ángel terreno en que fue construida la Universidad Nacional Autónoma de México, y el último consta originalmente del recorrido escultórico más grande del mundo, con una longitud de 17 km compuesto 19 esculturas que han jugado visualmente con el paisaje de la ciudad de México y sus transformaciones a lo largo de las últimas décadas.



Figura 10

**Helen Escobedo, Manuel
Felguérez, Matías Goeritz,
Hersúa, Sebastián y
Federico Silva**
Espacio Escultórico
120 x 92.78 x 13.61 m

1.2 Arte contemporáneo / Escultura contemporánea

La escultura parece no haber sido el arte del siglo XX. Sin duda el cine, la pintura o la arquitectura se disputan ese honor, sin embargo, la escultura, durante ese siglo convulso y apresurado, ha experimentado enormes transformaciones, tanto formales como conceptuales, que merece la pena que sean conocidas ya que fueron esenciales en la construcción del pensamiento contemporáneo. (Maderuelo, 2012: 09)

El muy breve repaso que hemos hecho del marco histórico de la escultura, nos sirve para retomar las definiciones de escultura que culturalmente se ha aceptado en diferentes contextos históricos. La necesidad de retomar el campo de significación del concepto de escultura a lo largo de la historia del arte, es precisamente para poder hablar de la escultura contemporánea; en su libro *El retorno de lo real*, Hal Foster hace un análisis en torno a la construcción del sentido del arte, afirmando que es imposible conocer la condición del arte contemporáneo sin rescatar la historia del arte moderno, de ahí la definición de retorno. Ciertamente la escultura, a diferencia de la pintura no había tenido tantas crisis que pudiéramos analizar en específico antes del arte contemporáneo, sin embargo las grandes crisis del arte también habían incidido dentro del campo de significación de la escultura como lo hemos visto hasta ahora, donde también las prácticas escultóricas pasaron por sus periodos de descomposición formal, abstracción y finalmente dieron como resultado la escultura contemporánea, y dentro de esta aparecen nuevos soportes divorciados de los modelos de técnicas tradicionales, que generan una nueva forma de expresión escultórica, mismos que en específico trataré de analizar en esta investigación; pues el concepto de escultura contemporánea es un concepto muy amplio que reconoce un sinnúmero de prácticas artísticas y las apropia como escultóricas.

Una de estas prácticas es la descontextualización *del objeto* la cual no tiene casi nada que ver con las técnicas clásicas de producción escultórica, pero que es muy común encontrar como proceso creativo para detonar u originar una escultura contemporánea, ¿En qué consiste este proceso de acto creativo cuya relación técnica no tiene que ver con el artista como creador?

Como mencionábamos antes, Marcel Duchamp quien fue uno de los artistas más reconocidos de la historia y cuya obra influyó para una resignificación de los parámetros con los que se concibe el arte, perteneciente a movimientos como el futurismo, dadaísmo, y posteriormente considerado el padre del arte conceptual. Fue el primero en atreverse a exponer un *objeto cotidiano* como una obra de arte.

En 1913-1914 Duchamp ya manipulaba directamente los productos industriales mismos y produjo dos <<esculturas>>: una rueda de bicicleta montada sobre un taburete de cocina y un botellero adquirido en un comercio y las que simplemente añadió su firma. En otras palabras, había entrado a la fase madura de su carrera, que se iba a caracterizar por la obsesiva pregunta: ¿Qué es lo que <<hace>> a una obra, ser una obra de arte?

El mero hecho de firmarlo había trasplantado al botellero, su primer *readymade*, del ámbito de los objetos ordinarios al ámbito del arte. En este caso (Como en el de los siguientes *readymades* tales como una pala de nieve llamada *Anticipo de un brazo* roto de 1915, y el urinario llamado *fuelle* de 1917), era evidente que el artista no había ni fabricado ni construido la escultura. Lo único que había hecho era elegir uno entre la casi infinita cantidad de productos manufacturados que llenaban pasivamente el espacio de su experiencia cotidiana. Era un objeto sobre cuya realización él no había ejercido ningún control en absoluto. No portaba, por tanto, la huella de ningún acto de creación; es decir, el objeto no aparecía como algo originario en la matriz de las ideas o emociones personales del autor. (Krauss, 2002: 83).

Es desde entonces en las últimas décadas del siglo XX, hasta en la actualidad que podemos observar una gran cantidad de objetos cotidianos que se nos presentan como una obra de arte contemporáneo; en las salas de museos y galerías, mismos que (a simple vista) muchas veces podríamos encontrar como basura tras cruzar las puertas del museo en el plano cotidiano de nuestra sociedad. Pero tras aceptar estos nuevos soportes como otra manera de expresión y plataformas para generar experiencias estéticas, detonantes de discursos reflexivos e interpretaciones del pensamiento para así convertirlos en esculturas.

El objeto encontrado cambia los parámetros de lo que es la creación de la escultura, interpone a la sociedad y al espectador mismo como co-creador de la pieza, puesto que el objeto es producido en un contexto social y económico y rescatado del mismo, para así modificar su contenido sustancial y cultural. La materialización de la obra pasa a adoptar un carácter de registro, y su sentido

para ser conceptual, es a partir de la creación de discursos y ejercicios teórico – reflexivos, que el artista construye su escultura.



Figura 11.

Andy Warhol
Brillo Soap Pads Box
Serigrafía y madera
17 x 17 x 14 pulgadas
1964

Cabe recordar que después de Duchamp, Andy Warhol (1928-1987) expuso dentro del pop art gran cantidad de objetos cotidianos muy propios de la cultura americana de los años 60's, mismos que reprodujo aún con técnicas tradicionales como lo es la serigrafía tales como su pieza *Brillo Soap Pads Box* donde Warhol introduce productos de consumo al ámbito de la escultura, que más tarde Arhur Danto (1924–2013) utilizaría como reflexión para su texto *Después del fin del arte*. Es ahí donde podemos observar dos formas diferentes de abordar el desplazamiento del objeto industrial al campo de significación del arte, por un lado Warhol cuya preocupación es hablar del objeto y su contexto social pero cuyas técnicas de reproducción son todavía dependientes del artista, y por otro lado Duchamp quien expone el objeto tal cual como lo encuentra divorciándose del trabajo técnico del artista y poniendo así mismo en crisis la noción aceptada de las producciones artísticas; transformándolas en tendencias de presentación y no de representación como se había visto a lo largo de la historia.

Ante este abanico de posibilidades de creación artística, ahora las cuestiones que anteriormente se mencionaron sobre que elemento representar, pasan a sumarse con las de cómo representar o presentar dicho elemento en el terreno de lo representativo en el ámbito artístico. Actualmente no podemos tener una definición exacta de lo que es escultura, ya que muchas nuevas prácticas artísticas vienen a clasificarse como esculturas contemporáneas como lo son; el arte-objeto, la instalación, intervenciones en el espacio o incluso el mismo performance, sin embargo algo que parece conservarse de la definición de escultura, sería el resultado de una intervención artística sobre la materia y el espacio.

1.2.1 Escultura de un concepto

Con el surgimiento de las que en su tiempo fueron nuevas prácticas artísticas también llegó todo un problema en la construcción de sentido de lo que podía y no ser una obra de arte. Filósofos y teóricos del arte como Clement Greenberg (1909 -1994) escribía acerca de cómo el arte abstracto era por excelencia el arte más puro, totalmente emancipado de la forma y siendo una práctica que él calificaría como la consumación del arte; sin embargo los artistas de aquella época en la búsqueda de nuevas formas empezaron a experimentar con otros soportes para desarrollar nuevas posibles de configuraciones de la materialidad artística como lo es el video o la instalación, mientras Greenberg escribía del movimiento abstracto con un pensamiento de crítica de arte muy historicista; probablemente porque es esta corriente donde Estados Unidos logra tener una presencia muy importante en la historia del arte moderno; Rosalind Krauss (1941) empieza a revolucionar el sentido de la crítica, volviéndola más estructuralista y calificando a estas nuevas tendencias aún no clasificadas como esculturas, es ahí donde surge su ensayo *La escultura en el campo expandido*;

En los últimos diez años una serie de cosas bastantes sorprendentes han recibido el nombre de esculturas: estrechos pasillos con monitores de televisión en los extremos; grandes fotografías documentando excursiones campestres; espejos

situados en ángulos extraños en habitaciones ordinarias; líneas provisionales trazadas en el suelo de un desierto. Parece como si nada pudiera dar un esfuerzo tan abigarrado el derecho a reclamar esta categoría de *escultura*, sea cual fuere el significado de ésta. A menos, claro está, que esa categoría pueda llegar a ser infinitamente maleable. (Krauss, 1985: 59)

Krauss cuestiona cualquier noción de escultura que se podía tener en ese momento, ella no asegura que todo puede ser arte pero sí asegura que todos estos nuevos soportes materiales que interactúan en el espacio si pueden ser esculturas, atribuyéndole a que todo puede ser escultura y por ende se relaciona directamente con el arte.

Es importante señalar que la escultura a diferencia de las demás artes interactúa por su cualidad volumétrica directamente con el espacio, tal vez es por ello que Krauss encierra estas nuevas prácticas dentro del campo de significación de la escultura.

En el mundo del arte contemporáneo hay gran cantidad de producción estética que posee ciertas cualidades, como la tridimension y es por eso que las conocemos como esculturas contemporáneas, sin embargo Krauss hablaría de una definición de una escultura expandida, puesto que la vieja definición de escultura ya no englobaba todas estas clases producciones que no tenían que ver con los viejos modelos de producción establecidos por la academia, es por ello que en la crítica y teoría del arte la noción de escultura entra en crisis y de debe adecuar para englobar estas prácticas artísticas, es por eso que ahora se habla de una expansión la definición de escultura. Que busca según los conceptos de Krauss rendir testimonio de esta conexión de la obra con la historia y legitimar así su condición de escultura.

1.2.2 Poética de los materiales contemporáneos

Durante mucho tiempo, cada civilización se forjó a través de un material que le fue propio: la Edad de piedra, la Edad de Bronce, la Edad de Hierro, etcétera. La nuestra trató de ser caracterizada por el aluminio, el silicio y luego por los plásticos, lo que hace evidentemente que la riqueza con la que se cuenta actualmente, muestra que la característica de este siglo es más bien, la de los materiales compuestos. (Pérez, 2003: 88)

En su libro *Lo material y lo inmaterial en el arte-diseño contemporáneo*, Francisco Pérez habla acerca de una materiología, o ciencia que estudia los materiales, definiendo a los materiales principalmente por tres componentes principales; su estructura o familia a la que pertenece, sus propiedades y función a la que está destinado. Esto se debe a que en la actualidad con el avance de la ciencia y la tecnología, se ha desarrollado una gran cantidad de materiales híbridos que permiten en mucho, mejorar las prácticas industriales que los materiales a los que llamaríamos puros. Estos materiales compuestos son la mayoría de veces mucho más ligeros, económicos, flexibles e incluso resistentes que los materiales con los que se industrializaban los objetos anteriormente. En la escultura contemporánea vemos como cada vez más artistas utilizan otros materiales que no son los tradicionales y es así como podemos encontrar esculturas realizadas de una gran cantidad de materiales muy diversos, muchos de éstos incluso de desecho y de fácil acceso para así reducir los costos de producción o incluso reforzar a través de los materiales un concepto o discurso y darle una nueva significación a la obra de arte.

Un ejemplo de esto es el trabajo de Tomás Saraceno (Argentina, 1973) cuya preocupación principal es el espacio relacionando su trabajo artístico con la arquitectura, la tecnología y la geopolítica. Ha experimenta y desarrolla materiales que califica de “ultralivianos de última tecnología” realizando esculturas e instalaciones urbanas con ayuda de profesionales en el campo de la física y la ingeniería, que permiten al espectador vivir una experiencia única

como en el caso de su instalación *In orbit*; la cual permite a quien la transite estar suspendido a más de 25 metros de altura y que se expuso en Alemania hasta otoño del 2014. También sus trabajos dejan cuestionarnos los cánones establecidos de la escultura y sus materiales como en el caso de su escultura *Solar Bell* (Campana Solar) “construida a partir de tubos de fibra de carbono ligero y paneles solares flexibles finos como el papel” para poder elevarse por los aires.



Figura 12.

Tomás Saraceno

Solar Bell (Campana Solar)

Tubos de fibra de carbono, y velas de paneles solares finos como el papel.

2013

Es impresionante la cantidad de escultores contemporáneos que aborda otros materiales como soporte para sus esculturas generando así poéticas diferentes de lo escultórico y logrando abordar en conceptos muy interesantes que posiblemente con los soportes escultóricos tradicionales no se interpretarían del

mismo modo, Marc Quinn (Inglaterra, 1964) es uno de los escultores contemporáneos más reconocidos, ha incursionado en diferentes soportes y materiales para realizar sus esculturas utilizando desde hielo, hasta heces fecales. Su pieza *Self (Yo)* es un autorretrato esculpido con su propia sangre coagulada, la pieza representa su cabeza y está hecha de 4.5 litros de sangre que el artista ha extraído y congelado de su cuerpo durante un periodo de 5 años, otra pieza similar es su escultura *The Origin of Species (El origen de las especies)* de 1993 la cual es otro vaciado de su cabeza pero realizado con leche de coco.



Figura 13.

Marc Quinn

Self (Yo)

Sangre del artista, acero inoxidable, metacrilato y refrigeración

208 x 63 x 63 cms

1991



Otro caso es el del artista Gareth Williams y su pieza "I Say, I Say, I Say" (Yo digo, yo digo, yo digo) realizada en el año 2009 que consiste en un perro hecho completamente de goma de mascar y cabello del propio artista.



Figura 14.

Gareth Williams
I Say, I Say, I Say
 (Yo digo, yo digo, yo digo)
 Goma de mascar y cabello del
 artista
 2009

Rachel Lachowicz (Estados Unidos, 1964) es una artista cuya obra abarca al feminismo como movimiento social, realiza esculturas experimentando con los materiales para generar nuevas significaciones en su obra plástica, un ejemplo de ello son sus esculturas de color rojo, realizadas con la misma cera con que se fabrican los lápices labiales, siendo el rojo mismo un icono muy representativo en su trabajo como artista y logrando a través de los materiales dar otro discurso a la industrialización de objetos que remiten culturalmente a lo femenino, su pieza *Aggregate: cast exceedrin am, pm (agrégate: molde exceedrin am, pm)* está compuesta de un par de esculturas que representan dos cabezas que por sus expresiones parecieran agonizar, dichas esculturas están realizadas de un comprimido que contiene las mismas sustancias que el Excedrin, medicamento para la migraña y el dolor de cabeza.

Figura 15.

Rachel Lachowicz
Aggregate -cast
exceedrin am, pm,
(agrégate: molde
exceedrin am, pm)
 Conglomerado de
 Ingredientes activos:
 acetaminophen,
 diphenhydramine,
 citrato, cafeína, agente
 aglutinante.
 23 x 25 x 22.8 cm c/u.
 1996



El artista une, recicla o yuxtapone diversos objetos, técnicas y materiales que portan una fuerte dosis de significados y referentes iconográficos. Pueden incluir prendas de vestir, fragmentos de máquinas, fotografías, palabras impresas, elementos arquitectónicos, pigmentos, luces eléctricas.”¹

Debemos incorporar el término ensamblaje a la obra contemporánea; evidenciar que los objetos actuales tienen un componente de ensamblaje, que funciona como parte esencial de la construcción del objeto...El ensamblaje es un sistema de empalmar piezas y conceptos, debemos dilucidar su alcance formal y sobre todo su aportación al género escultura. (Estéves, 2012: 40)

Los materiales que podemos encontrar en las prácticas escultóricas contemporáneas son muy variados, por un lado Jessica Drenk (1980, Estados Unidos) realiza esculturas con cientos de lápices de madera, Bartek Elsner (Alemania) realiza esculturas hechas únicamente de papel y cartón, Silvia Levenson (1957, Argentina), trabaja con vidrio como material de soporte en sus piezas, recreado objetos industriales y reproduciéndolos totalmente en vidrio, como unos zapatos para así hacer una crítica al consumo y al mismo tiempo evidenciar un excelente dominio a las técnicas tradicionales del tratamiento de técnicas de fabricación de los cristales, Marta Klonowska (1964, Polonia) utiliza también el vidrio, pero este en una presentación diferente pues ella lo recoge en pedacería de desecho industrial para reciclarlo y dar forma a sus personajes, los cuales son casi siempre animales. Ella rescata estos animales en su mayoría de veces perros de cuadros de grandes pintores como Goya o Peter Paul Rubens y los esculpe en vidrio, estas esculturas se exhiben en la galería junto con una réplica del cuadro a manera de instalación.

¹ Pablo Esteves Kubli en su libro *El ensamblaje escultórico* hace referencia a una cita del texto curatorial exposición *Hecho en casa*, del Museo de Arte Moderno en 2010,



Figura 16.

Marta Klonowska
Venus y Adonis después de Peter Paul Rubens
Vidrio sobre estructura metálica
68 x 120 x 30 cm



Otro artista es Babis Panagiotidis (Alemania) en cuya pieza *Trojaner* (2009) realiza lo que él llama una réplica del caballo de Troya utilizando miles de teclas de computadora rescatadas de teclados desechados, cuyos colores blancos y grises asemejan al marfil. Haciendo todo un juego al concepto de cómo navega la información en internet y estos virus troyanos como medio de obtener esta información de manera ilícita; otro ejemplo es también su pieza *tête magnétique* (*cabeza magnética*, 2013) que es una cabeza cuyo pelo es realizado con cintas magnéticas de cassette, y cuyo rostro es una grabadora para crear así una escultura sonora.



Figura 17.

Babis Panagiotidis
Edonism (y) trojaner
(Hedonismo y troyano)
Teclas de ordenador
2009



Nathan Sawaya (Estados Unidos, 1972) realiza sus esculturas con cientos de piezas de lego, que se industrializan para el entretenimiento infantil, el escultor japonés Haroshi (Japón, 1977) que recolecta muchas patinetas las ensambla y trabaja para dar forma a sus obras. Otro ejemplo es Diem Chau (Vietnam, 1979) que realiza esculturas miniaturas talladas en el grafito o la madera de los lápices, o en crayones de cera.



Figura 18.

Nathan Sawaya
Yellow (amarillo)
Piezas de LEGO
2008



Figura 19.

Diem Chau
Boy and Girl (Muchacho y muchacha)
Crayones de cera de colores y base de madera
7.5 x 8,75x 7.5 cm

David Mach (Escocia, 1956) que realiza sus piezas a través de ensamblar muchos objetos cotidianos como lo son ladrillos, barajas de cartas, etcétera como en su serie de cabezas *Matchead* realizadas con miles de cerillos, o su pieza *Dominotrix*, la cual es la escultura de una mujer realizada con piezas de dominó. El escultor Dimosthenis Prodomou (España) que utiliza periódicos para crear sus esculturas, Rachel Denny (Estados Unidos) que realiza sus esculturas con tela, estambre y demás elementos domésticos, cociéndolas ella misma, Joseph Delappe (Estado Unidos) quien realiza esculturas monumentales de

papel o cartón y Gabriel Rufete (España, 1977) que realiza sus esculturas soldando cientos de monedas.

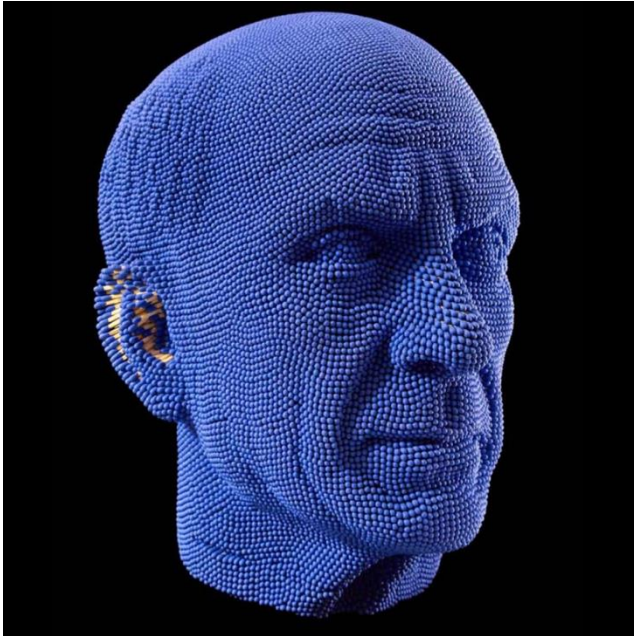


Figura 20.

David Mach
Cabeza de Picasso
Ensamble de Cerillas de fosforo
2007

Figura 21.

Dimosthenis Prodomou
Niki, Head 2 (Cabeza 2)
Periódico y alambre
29,5 x 19.75 x 34,5 cm



Figura 22.

Gabriel Rufete
Seismilcuatrocientoctrecéntimos
45 x 50 x 25 cm
Monedas de un céntimo
2008



Figura 23.

Young Deok
Nirvana 5
Cadena de hierro
60 x 55 x 100 cm
2013



Cada uno de los materiales requiere para su trabajo de unas prácticas de oficio muy concretas, que definen lo que se puede y lo que no se puede hacer con él, y se guían por unas técnicas determinadas. Los escultores que ya no tallan ni esculpen, que no modelan ni vacían, han tenido que aprender otros oficios, de tal manera que, al quedar desplazadas aquellas sutiles prácticas que sirvieron para diferenciar el arte de los oficios mecánicos, han incorporado al arte trabajos como la forja, la hojalatería, la soldadura, la carpintería y los procedimientos industriales. La escultura contemporánea se acerca por esta vía a la vida real no ocultando, en muchos casos, el procedimiento, la técnica y el esfuerzo necesario para generar obras. (Maderuelo, 2012: 24)

Otro caso es el artista Seo Young Deok (Corea del sur) que crea esculturas claramente inspiradas en la anatomía humana con cadenas de bicicleta y cadenas de acero industrial, sus esculturas en ocasiones monumentales poseen cientos de cadenas de bicicletas que el artista tarda meses o años en soldar para

poder representar hasta los detalles más ínfimos del cuerpo, el trabajo de Deok no deja de impresionar por su soporte peculiar y lo bien que logra concebir la forma a través del ensamblaje.



Figura 24.

Haroshi
Skateboarders Unity
Tablas de skateboards

Entre los artistas cuya obra busca una re significación de la escultura también encontramos a César Martínez Silva (México, 1962) que experimenta con otros materiales pero no solo para dar nuevas lecturas a sus piezas, sino también para crear obras procesuales, es decir que se vayan transformando, es por eso que realiza esculturas de chocolate y gelatina, para que el espectador se las coma durante la inauguración de la exposición haciendo una alegoría al consumo del arte. Otro ejemplo son sus esculturas de cera, a las cuales prende una mecha para que a una manera similar a las velas se consuman poco a poco al derretirse al cera, con la intencionalidad de que la escultura se vaya transformando y desgastando de un día a otro.

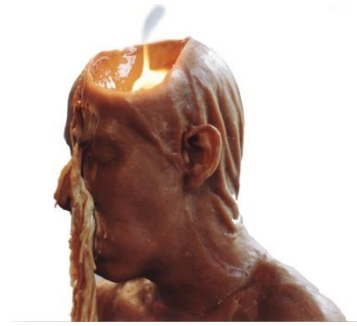


Figura 25.

César Martínez
El eco del silencio
Instalación de 5 esculturas de cera
1997

1.2.3 Hiperrealismo en la escultura

Con la incursión de nuevas tecnologías en los materiales escultóricos se han creado innumerables obras de arte con un alto nivel de realismo, a través de materiales como polímeros, resinas “*epoxi*”, látex, entre otros elementos para *dar forma*, varios escultores han llenado las galerías y salas de museos con personajes cuyo nivel de representación es tan asombroso que parecen tener vida, entre los artistas que trabajan con el hiperrealismo escultórico encontramos a Ron Mueck (Australia, 1958) que se convierte en una referencia obligada entre los exponentes de la escultura contemporánea que figuran en el ámbito artístico

actualmente. Sus esculturas buscan reproducir fielmente al cuerpo humano desde sus detalles más minuciosos, finalmente también hace un juego espacial en torno a la proporción para así someter al espectador a otra interpretación de lo real, llegando a crear imágenes vivas de personajes de hasta 5 metros de altura. Otro artista anterior a Mueck que podría englobar en la categoría de hiperrealista es el escultor Duane Hanson (Estados Unidos, 1925-1996) quien creaba esculturas a través de fibra de vidrio y vinilo, pintando en ellas tonalidades y manchas propias de la piel para parecer real. Hanson vestía sus esculturas con ropa de segunda mano para recrear escenas cotidianas, abordando temáticas claramente sociales.

Durante milenios la escultura ha sido identificada con el antropomorfismo y, a través de él, con la representación naturalista. Tras este tipo de representación se descubre una complacencia del hombre por dar forma y, por lo tanto, vida a unos materiales amorfos e inertes que se hacen reconocibles e inconfundibles en virtud de la formalización. (Maderuelo, 2012:16)



Figura 26.

Ron Mueck
In Bed (en la cama)
Poliéster, resinas y silicona.
1,61 x 6,49 x 3,95 m.
2005



Figura 27.

Duane Hanson
Self-Portrait with Model
(Autorretrato con el Modelo)
 Policloruro de vinilo,
 color con aceite,
 técnica mixta y accesorios
 1979

John de Andrea (Estados Unidos, 1941) es considerado otro máximo exponente del hiperrealismo, su interés es plasmar cuerpos humanos, utilizando plástico, poliéster, fibra de vidrio y el pelo natural para dar vida a sus personajes que en la mayoría de las ocasiones aparecen desnudos en la galería y recostados en posiciones que hacen alusión a una intimidad, siendo este concepto principal en su trabajo creado atmosferas de lo que podríamos calificar como una poética de los amantes. Por otro lado Carole Feuerman (Estados Unidos, 1945) crea a sus atletas de resina, los cuales pinta con óleo para verse naturales, sus esculturas hiperrealistas que comúnmente son nadadores se exponen en las salas de museo como si acabaran de salir del agua, al mismo tiempo que también los coloca en albercas, o con video proyecciones de agua.

Figura 28.

Carole Feuerman
Brooke's Play
 Óleo sobre resina, proyección interactiva
 Dimensiones variables
 2010-2011



Desde los tiempos de Platón es una preocupación del arte como captar la belleza a través de la representación del cuerpo, en especial de la escultura por su propiedad tridimensional, hasta finales del siglo XVIII la estética del cuerpo humano era la temática por excelencia de la escultura y como el materializar este imaginario de la belleza del cuerpo ha sido una búsqueda constante en los lenguajes escultóricos. Desde las esculturas del siglo XV se percibe un interés por parte del artista de dotar de vida a la materia inerte. Lo cual vemos que el hiperrealismo retoma como concepto esta tendencia. El Hiperrealismo surge en Estados Unidos a finales de los años 60's y sus principales soportes fueron la pintura y la escultura, como su nombre lo indica su principal preocupación era la de alcanzar una mimesis de la realidad por excelencia.



Figura 29.

John de Andrea
Magda
Bronce pintado de
tamaño natural
2004

Sin embargo hay otros trabajos hiperrealistas cuyo interés son otras temáticas como la escultora Erlinde de Bruycker (Bélgica, 1964) que busca crear personajes que parezcan realmente estar muertos, llevando el hiperrealismo escultórico a otro concepto y desarrollar lenguajes diferentes de la corriente. De

Bruycker elabora cuerpos desnudos y cercenados construidos de resina y cera, la ausencia de un rostro es elemento fundamental de sus esculturas y resalta de tal manera el realismo que las trabaja por capas para poder colocarle venas bajo la piel a sus esculturas. A parte de sus esculturas de cuerpos, recrea pieles humanas que parecen haber sido despojadas de un esqueleto para crear una imagen estética de la carne muerta.

Patricia Piccinini (1965, Australia) que utiliza una impresionante técnica mimética para crear híbridos entre humanos y animales, sus personajes cuyas imágenes incluso han servido para crear falsas notas amarillistas, juegan un papel entre una estética de lo grotesco o “mutado o malformado” en una sociedad con cánones de búsqueda en una perfección del cuerpo, evidenciando una obsesión por la apariencia. Otro artista que realiza esculturas con un impresionante nivel de realismo es el escultor Choi Xooang (Korea, 1975), sus piezas realizadas de plastilina de polímero juegan con una naturaleza surrealista y grotesco, creando personajes que muchos consideran <<salidos de una pesadilla>> y cuyo objeto es criticar el aparente estado patológico en el que el artista asegura que vive la sociedad actual. Creando seres amorfos que poseen bocas y ojos y expresiones agónicas.



Figura 30.

Choi Xoo Ang
Islets of Aspergers Type VII (Islotes de Asperger Tipo VII)
Óleo sobre resina
122x122x79cm
2008

Figura 31.

Patricia Piccinini
The Comforte (El Consolador)
Silicona, fibra de vidrio, acero, ropa,
cabello humano y piel de zorro
60 × 80 × 80 cm
2010



Otro ejemplo de Hiperrealismo escultórico donde no hay interés por la representación del cuerpo, solo de recrear la apariencia y textura la piel humana en objetos, es el trabajo de Jessica Harrison (Irlanda, 1982) quien aparte de ser conocida por su gran producción de esculturas en cerámica va a realizar esculturas con nuevos materiales que le permitieran simular nuestra carne con lo que realiza muebles en miniatura que en apariencia parecen estar hechos de piel humana, sus piezas han impactado a nivel mundial con las imágenes de su trabajo circulando con información errónea de que realmente son esculturas realizadas de piel.

Esculturas similares a estas ya las había realizado el artista Cao Hui (China, 1968) donde sus esculturas en las cuales también representa muebles hechos como si fueran de piel, sin embargo estos aparecen cortados y con la representación de viseras de fuera para darle un aspecto más macabro y surrealista.



Figura 32.

Berlinde de Bruyckere
Into One-Another III To P.P.P.
(Uno dentro-Otra III Para PPP)
Cera, epoxy, hierro, madera, vidrio
2010



Figura 33.

Cao Hui
Temperatura Visual – Sofá
Materiales mixtos de resina, fibra, etc.
98x106x108cm
2008



Figura 34.

Jessica Harrison
Sillón
Técnica mixta
8 cm x 7 cm x 6 cm
2009

1.2.4 Los deshechos de consumo como material escultórico.

La realidad que tomaron prestada los artistas de vanguardia no fue heroica sino sórdida e inmediata. Estos materiales de desecho, objetos encontrados y residuos sin posible uso utilitario, configuran un universo material ilimitado que en manos de los escultores resulta sorprendentemente expresivo.

(Maderuelo, 2012: 24)

Entre toda la experimentación de materiales que hemos visto se suma actualmente los muchos escultores que trabajan con basura, es decir con materiales de desecho, ya sea por elección propia o por practicidad en costos y accesos para su producción, este desecho puede ser industrial o de de consumo social.

Un ejemplo de estos escultores es Christian Champin (Francia) quien realiza sus esculturas de chatarra y maquinaria antigua para hacer una crítica al “periodo de la sobreproducción de cultivos de consumo” que viene a evidenciar una sociedad como la nuestra. Recicla principalmente residuos pertenecientes a la industria

automotriz u otros desechos metales, y por medio de ensamblarlos y soldarlos crea esculturas figurativas de tamaños variables, centrándose en la descontextualización de materiales para crear nuevas formas y conjunciones estéticas desarrollando personajes únicos.

Otro artista que trabaja sus esculturas con estos elementos es el escultor James Corbett (Australia) cuyas piezas realizadas principalmente de desecho automotriz han sido adquiridas por empresas importantes como Ford, Toyota, Yamaha, etcétera

Otro caso es el de Nirit Levav Packer (Israel) que realiza esculturas de perros tamaño natural a través de ensamblar residuos de bicicletas como lo son cadenas, pedales, engranes, asientos, etcétera. Ella tras abandonar su carrera de diseñadora de vestidos de novia incursiona en el mundo de la escultura, sus simpáticas creaciones han conmovido al mundo entero a través de las redes sociales.



Figura 35.

Joseph DeLappe
MGandhi Chakrabart
Figura de cartón
17 metros de altura
2008



Figura 36.

Christian Champin
Le ptikinkin
 450 x 240 cm
 Peso 500kg

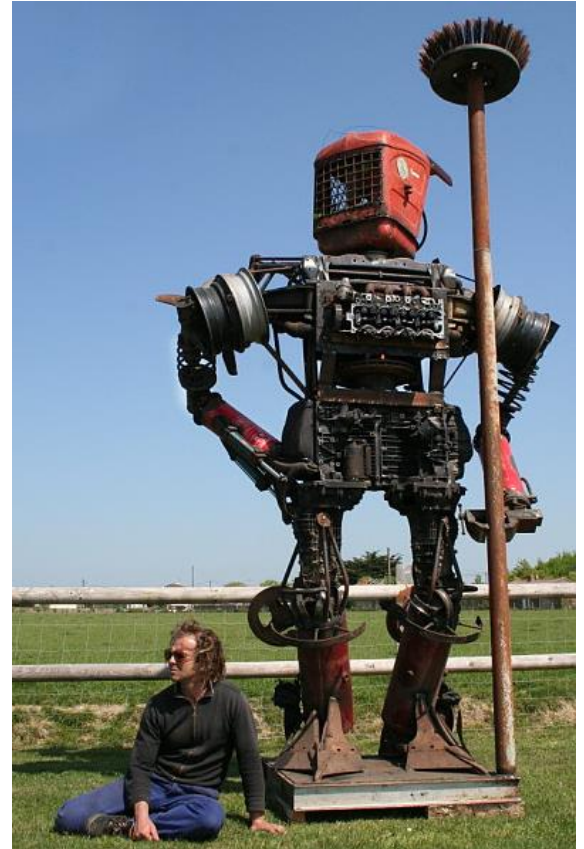


Figura 37.

Nirit Levav Packer
Sit (Sentado)
 Cadenas de bicicleta, asiento y pedales
 86 x 23 x 40 cm
 Imagen extraída de la página del artista

1.3 La escultura dentro de la descontextualización de los objetos

Con el cambio de la década la <<escultura>> empezó a estar formada por desperdicios de filamentos amontonados en el suelo, o leños de secoya serrados y transportados a la galería, o toneladas de tierra excavada del desierto, o empalizadas de troncos rodeadas de cocas de incendio, la palabra escultura empezó a ser más difícil de pronunciar, aunque no mucho más. (Krauss, 1985: 61)

Entre las prácticas escultóricas contemporáneas podemos encontrar algunas cuyas donde el artista no tiene mucho o nada que ver con la producción de los objetos, es decir estamos hablando de un arte objeto similar a los ya mencionados *Ready Made* de Duchamp, estos objetos en ocasiones derivados

de producciones industriales son tratados y en el campo de significación de la escultura, es así como muchos de estos pasan a ser adoptados como esculturas contemporáneas.

El arte Povera pasaría a marcar una corriente del arte contemporáneo que precisamente busca generar piezas de arte con materiales que los artistas califican de “pobres”, pues son materiales que son muy accesibles tanto en costos de producción como de fácil obtención, solían ser madera, hojas, rocas, vegetales, telas, carbón o arcilla, e incluso materiales de desecho y, por lo tanto, carentes de valor aparentemente. El pensamiento conceptual del arte Povera buscaba contraponerse con los conceptos industrializados del arte Mínimal y del arte Pop. El posible mayor exponente de esta corriente es Joseph Beuys (Alemania, 1921-1986), quien en piezas como su Schlitten - sled (carro - trineo) solo coloca una serie de objetos cotidianos como una linterna encima de un trineo y así construye su escultura.

Otros artistas exponentes del arte Povera encontramos a Carl Andre (Estados Unidos, 1935), Jan Dibbets (Holanda, 1941), Eva Hesse (Alemania, 1936 – 1970), Richard Long (Reino Unido, 1945), Robert Morris (Estados Unidos, 1931), Michelangelo Pistoletto (Italia, 1933) y Giovanni Anselmo (Italia, 1934), quien realizó una pieza llamada Untitled (Sculpture That Eats) - *Sin título (Escultura que come)*, la cual consiste en la unión de dos piedras de granito, una en forma de bloque que sostiene a otro de menor tamaño prensadas con un alambre, encontrándose un vegetal de por medio entre cada una, cuando el vegetal (comúnmente lechuga) se deshidrata la presión cede y la escultura se desmorona la cual es también a una alegoría al proceso de gestación del arte contemporáneo donde algunos elementos deben reponerse constantemente, como lo es la lechuga en esta pieza.



Figura 38.

Joseph Beuys
Schlitten - sled (carro - trineo)
 Trineo de madera, fieltro, tiras de tela, linterna, grasa, pintura de aceite, cadena.
 1969



Figura 39.

Giovanni Anselmo
 Untitled (Sculpture That Eats) - Sin título (escultura que come)
 Piedras de granito, alambre de cobre y Lechuga
 1968

Figura 40.

Michelangelo Pistoletto
Venere degli Stracci (Venus de los trapos)
 Mármol y textiles
 212 x 340 x 110 cm
 1967, 1974



Actualmente son bastantes las prácticas que están concebidas como escultóricas, las cuales son *montadas* por los artistas contemporáneos, donde los materiales ni proceso técnico de construcción no dependen del trabajo manual del artista, un ejemplo de esto es la pieza *Venere degli Stracci* (*Venus de los trapos*) de Michelangelo Pistoletto la cual consiste en una escultura de Venus de Milo hecha de hormigón o cemento que adquirió en una tienda de figuras de jardín en una carretera y la trató con una capa de barniz para crear una superficie brillante, y acompañada de una montaña de ropa que puso junto a esta para reflexionar en torno al consumo y banalizando al mismo tiempo el arte del pasado. Hizo tres versiones posteriores utilizando cuyos otros montajes los hizo en mármol y chapado en oro.



Figura 41.

Gabriel Orozco
Caja vacía de zapatos
Cartón
1993

Otro artista que realiza una serie de obras que consisten en traer a la galería objetos de lo cotidiano, es Gabriel Orozco (México, 1962) como su pieza *Tapas de Yogurt* (1994) en la cual colocó únicamente cuatro tapas de yogurt en cada una de las paredes opuestas a la sala norte de la galería la cual dejó vacía. Buscando desafiar la noción de los espectadores acerca del espacio, el vacío, la conciencia y el cuerpo. Como era la intención de Orozco la pieza que para muchos fue un fraude para otros fue todo un poema del silencio. Sin embargo es su pieza *Caja de Zapatos Vacía* (1993) la que vino a generar una crisis en la manera de cómo se concebía la escultura contemporánea, pues dicha caja expuesta en la bienal de Venecia no era más que una caja de zapatos ordinaria, que el mismo Orozco reemplazó varias veces, pues cómo el mismo ha declarado

la caja fue incluso recogida por el personal de limpieza antes de la inauguración, dicha pieza es para Orozco y para la historia del arte, una reflexión en torno al vacío que permite más de una toma de conciencia de lo que está y no está en el espacio.

La utilización de nuevos materiales ha traído como consecuencia una serie de problemas que no son marginales ni anecdóticos. Esta inesperada gama de heterogéneas materias que ha invadido la práctica de la escultura contemporánea ha surgido paralelamente y, a tal vez, como consecuencia del abandono de la facultad de <<formar>> que caracterizaban al trabajo del escultor. El término <<escultura>> cobra su nombre de ahí, del oficio de esculpir, es decir del acto de <<dar forma>> labrando sobre la piedra o la madera, por el contrario, vemos como las obras escultóricas actuales no participan de los trabajos de labrar, esculpir, tallar o modelar que han caracterizado el arte de la escultura hasta hace pocas décadas. (Maderuelo, 2012: 18)

1.4 Construcción de una nueva interpretación

Hasta aquí hemos visto todo un cambio en los diversos conceptos establecidos sobre la escultura, pero ¿a qué nos referimos cuando hablamos de una nueva interpretación de la escultura, o del concepto escultura?, como hemos revisado la escultura a lo largo de la historia tanto como práctica artística y como concepto se va interpretando de diferentes formas según la historia; es decir la época o la corriente, más en específico el contexto, sin embargo en la adopción del arte conceptual en las prácticas contemporáneas, el concepto es lo que muchas veces viene a pesar en las prácticas escultóricas, algunas veces se valora incluso más que las prácticas técnicas que abarcan la producción del objeto escultórico.

El mismo término que creíamos salvar –escultura- ha empezado a oscurecerse un poco. Habíamos pensado en utilizar una categoría universal para autentificar un grupo de particularidades, pero ahora en la categoría ha sido forzada a cubrir

semejante heterogeneidad que ella misma corre peligro de colapso. Y así contemplamos el pozo en la tierra y pensamos en que sabemos y no sabemos que es escultura. (Kruss,1985: 63)

Es por eso que incluso en algunos casos el artista deja de ser *creador* en el sentido materico de una obra, y se enfoca solamente a crear el discurso que sostiene a la pieza como una obra de arte; como ya lo habíamos revisado en corrientes como el Dadá y sus Ready Mades, o en el caso de arte Povera. Al caracterizar a las esculturas contemporáneas como discursivas solamente podemos hablar de una escultura que ya no repara solamente en lo artístico o una preocupación estética, pudiendo hablar de una escultura política, social, comunitaria, etcétera.

Nos encontramos en la escultura contemporánea que tras aceptar estos nuevos soportes como otra manera de expresión y plataformas para generar experiencias estéticas, discursos reflexivos e interpretaciones del pensamiento para así convertirlos en obras de arte, el carácter cuestionable en este momento es ¿Bajo qué parámetros de selección son tomados estos objetos para convertirse en una obra de arte? Este *acto creador* de descontextualización de un objeto siempre ha sido dependiente de la subjetividad e intencionalidad del artista, sin embargo en casos específicos cuando a éste le interesa manifestar su conciencia política, social o moral elegirá ciertos objetos que le permitan lograr una nueva significación que probablemente con los materiales tradicionales de la producción artística no hubieran tenido el mismo impacto estético, político o social.

Un ejemplo de esto es el trabajo de Abraham Cruzvillegas (México, 1968) y su concepto de *Autoconstrucción* donde el artista recoge materiales de la calle para construir sus piezas proponiendo su discurso como una acción de respuesta al trabajo por supervivencia ante una situación difícil de escasez y la injusticia económica a la que se enfrenta la sociedad mexicana creada por cierto sector político, Cruzvillegas que literalmente trabaja con basura y materiales que se encuentra, ve en la materia como un proceso de improvisación.

Una pieza más política es su escultura *Aeropuerto Alterno (Aeropuesto Alternativo)* realizada en el año 2002, la cual consiste en un grupo de machetes y cuchillos clavados sobre una mesa de madera de las que utilizan los carniceros, como una representación de la lucha protagonizada por los pobladores de San Salvador Atenco en el 2001, en defensa de las tierras que el gobierno de México expropió para construir un aeropuerto internacional.

Con dichos machetes de Cruzvillegas representa a un grupo de más de 500 campesinos de Atenco que en su momento realizaron una protesta armada con machetes (instrumento propio de trabajo en el campo) el mismo día en que se anuncia la expropiación de sus tierras, bloqueando ellos la carretera Lechería- Texcoco. Dotando sus piezas de una carga política que busca generar un juicio crítico en el espectador.

Figura 42.

Abraham Cruzvillegas
Aeropuerto Alterno (aeropuerto alternativo)
Machetes, cuchillos, y madera,
67 x 39 3/8 x 47 1/4 pulgadas.
2002



Hablar de un arte político o una escultura política, es complicado puesto que el arte siempre ha tenido una carga política de trasfondo, sin embargo es en el arte contemporáneo donde se busca una reflexión más a fondo de lo social y menos de lo artístico solamente, gran cantidad de obras surgen de una inconformidad en torno de nuestra sociedad; criticando las injusticias a las que se sumergen

ciertas comunidades, y gracias a ellas se evidencia la magnitud de los conflictos sociales en los que se ve inmersa nuestra realidad. Encontrando piezas de arte que incluso parten de los saldos negros o cifras de muerte; creando así una denuncia derivada de la gran cantidad de pérdidas que arrastra la historia política de nuestro país.

Un ejemplo de estos artistas es Teresa Margolles (México, 1974) quien ha logrado posicionarse entre las figuras más polémicas y revisadas en la historia del arte contemporáneo mexicano, pues ella es quien propone traer a la sala del museo objetos que estuvieron presentes en el momento en que un acto violento afecta y destruye vidas humanas, y exponerlos como obras de arte.

Margolles también recoge objetos específicos para crear nuevas significaciones pero a diferencia del ejemplo de otras piezas ya revisadas los objetos que Margolles rescata debieron específicamente venir de la “escena del crimen” y materialmente registrar el momento de la acción.

Estos objetos ella los rescata ya sea de la calle o de la morgue y estuvieron presentes directamente en el siniestro social que marcó la vida de los afectados, es aquí cuando la artista ve a estos objetos como *testigos presenciales* de un acontecimiento o experiencia social derivado de cuestiones políticas para así descontextualiza estos objetos y al darles un tratamiento artístico dotándolos de una significación escultórica.

En su la pieza *Muro baleado* (2009), donde Margolles desprende un muro de la calle y lo traslada a la sala del museo, dicha pared originalmente separaba el jardín de una casa con el exterior de la calle, siendo que queda marcada por el impacto de una lluvia de balas perdidas en la Ciudad de Culiacán. Es aquí donde Margolles nos muestra la violencia materializada en objetos extraídos que atestiguan los lugares de muerte, pero no una muerte tranquila o pacífica, natural y sin dolor; sino por lo contrario una muerte violenta, no justificada, y atroz sufrida por un déficit político. Con lo cual busca dar una nueva interpretación al objeto artístico y al mismo tiempo evidenciar la realidad político-social de varias ciudades en México.

Cuando Margolles ganó la Bienal de Venencia en 2009, Cuauhtémoc Medina, escribe acerca de una fenomenología;

El trabajo de Teresa Margolles en torno al manejo institucional de los cadáveres y la materialidad de la muerte, ha operado como una suerte de historiografía inconsciente de la brutalidad de la experiencia social en México. Ese relato no resulta de una ambición directa de reportaje, sino del ejercicio de una experiencia heterodoxa de conocimiento y de una investigación límite de la ética. La obra de Margolles es, como sucede con mucho de lo que cae en la categoría marchita del *arte político* una transcripción visual de un proyecto de opinión pública. La obra de Margolles es políticamente corrosiva, antes que nada, por el apartamiento que representa a cualquier otro modo de intelección y sensación de lo social. (Medina, 2009)

En el arte contemporáneo hay una necesidad y un interés por crear obras que hablen de lo político y lo social derivadas de una nueva conciencia; creando piezas que reflexionan como resultado de experiencias micro-sociales derivadas de conflictos macro-políticos.

Teresa Margolles realizó su pieza *21* (2007), la cual consiste de veintiún artículos de joyería, tales como brazaletes, anillos, pulseras y collares realizadas en oro de 18 quilates y cuyos diseños fueron elaborados por un joyero que trabaja para el narco mexicano. Pero que en vez de diamantes portan pedazos de cristales que fueron extraídos de los cuerpos asesinados en un ajuste de cuentas entre narcotraficantes mexicanos, que ella rescata de la morgue. Es normal que tras las balaceras varios cristales se introduzcan en el cuerpo de las víctimas. Margolles trabaja así con el carácter anónimo, en defensa de lo civil, hablando por los que no tienen voz. Y tomando el concepto de la pérdida, pero no para crear una estética de la muerte sino para presentar una poética de lo vivo que hay dentro de la muerte y como se va destruyendo poco a poco.

Evidenciando procesos histórico-políticos concretos para una interpretación iconográfica cuyo sentido no radica en el tratamiento de su superficie sino en su trasfondo, es decir no en el acto violento como tal, sino en el trasfondo político-social que genera estos acontecimientos atroces, que destruyen la vida de miles de individuos.

Actualmente la escultura contemporánea se le ha dado la tarea de generar o abordar un pensamiento político colocándolo a manera de que a nivel historiográfico, cumpla el propósito de tomar un suceso de la vida y convertirlo en experiencia, y de ese modo crear reflexión social a través del arte.

Ello surge de la revolución del pensamiento que ha tenido el ser humano a lo largo de la historia; proponiendo primeramente la búsqueda de que cada disciplina del conocimiento deba hablar más allá de los elementos de su propia condición, y declarando posteriormente que hay un determinismo político al que no es ajeno ningún individuo o sociedad, por ende tampoco a ningún tipo de manifestación o práctica artística, siendo el arte siempre un reflejo de lo político.

Pese a que anteriormente no hubiese una conciencia tan racional de lo mencionado, atribuyéndole primeramente al arte juicios de valor formales, estéticos, de goce y disfrute, pasando ya en la actualidad a convertirlo en una búsqueda en las nuevas manifestaciones para generar conocimiento, reflexión y cultura social específica de un contexto.

En síntesis cuando a la escultura se le atribuye una fenomenología de lo social y una búsqueda de materiales periféricos para generar un montaje o materialización de conflictos sociales y catástrofes políticos; es cuando podemos hablar de nuevas formas de concepción de lo real para generar proyectos que busquen una transformación del pensamiento crítico político y con ello la búsqueda de un cambio de lo social. Sin embargo podemos ver en trabajos como los de Margolles y otros artistas, que siguen una línea de prácticas similares, que en este punto la escultura ya no se contextualiza en sí misma como la obra de arte, sino pasa a ser solo la materialidad o el registro plástico para exponer dicha obra, es decir la escultura aún posee su propiedad de objeto artístico dentro de

la galería, sin embargo la obra de arte como tal en su totalidad, va más allá de lo matérico abarcando todo el proceso como parte de la misma obra, desde la acción de recoger estos objetos hasta el momento en el que el espectador los observa ya transformados en la galería.



Figura 43.

Teresa Margolles
Muro baleado (Gunned Wall)
130 piezas de block con
intervenciones de bala
213 x 396 cm
2009

El *collage* supone el apropiacionismo de las formas e imágenes de un ámbito cotidiano y vulgar que es introducido en el refinado mundo artístico. No es extraño que cuando el arte se aparta de la representación de la <<realidad>> requiera de la materialidad de esa realidad para conformar su mundo ideal. (Maderuelo, 2012: 24)

Se podría decir que con el avance del pensamiento se descubrió no solo para la historia del arte, sino que la historia de la humanidad en general no va tras una verdad absoluta, sino se basa en la interpretación de procesos históricos y a diferencia de pensamiento de la modernidad del siglo pasado se manifestó que este avance no necesariamente tiene que ver con una mejoría del estado de lo humano, es decir ahora se piensa que el concepto de progreso es subjetivo. Y en ámbitos de lo artístico que ningún arte es mejor que otro, simplemente

cada corriente, vanguardia o periodo histórico del arte se ha interpretado o aún se interpreta de manera diferente.

El pensamiento posmoderno critica la noción de progreso de la modernidad y ha acogido el término de contemporaneidad (en el campo de lo artístico “arte contemporáneo”), y erosiona a su vez todas las formas ancestrales de concebir el conocimiento, critica y rechaza al mismo tiempo la idea una movilidad lineal en la historia, ante esta manera de repensar la realidad se plantea que no todo posee un mismo sentido, y que no todas las realidades y contextos en que vivimos son iguales, rompiendo con ello los modelos establecidos. Este es el motivo de que si en algún tiempo durante la modernidad se consideró que en américa latina estábamos atrasados en cuestión de prácticas artísticas a las europeas, ahora bien se sabe que simplemente pertenecemos a contextos diferentes y no poseemos la necesidad de igualar un modelo primermundista ya establecido, sino más bien desarrollar uno propio. Creando así diferentes lenguajes de producción tanto artística como escultórica, que si bien corresponden a un contexto específico también son resultados de una interpretación derivada de la historia del arte europeo.

Es aquí donde en el arte posmoderno se desplaza la idea de una evolución en el arte y se reemplaza por lo que podríamos llamar una caracterización del método, es decir se fracciona el sentido del arte y de pronto” todo es arte”.

Pero responder a la búsqueda de *un sentido* después en el arte, y sobre todo una definición de arte que va cambiando y rompe sus paradigmas es algo bastante complejo, tanto que actualmente no podemos terminar de definir al arte contemporáneo. Ante la posibilidad de que todo podía ser arte o detonante de una nueva forma de concebir el arte figuran nuevos soportes como lo es la instalación, el performance, el video, etc.

La pintura en las producciones de arte contemporáneo pasa a un abandono como soporte por excelencia y la escultura que durante toda la historia del arte moderno había estado en segundo plano obtuvo un protagonismo sobre esta. La escultura contemporánea cambió totalmente su materialidad, lo que inicia en corrientes como el Dadá y termina de concebirse en el arte conceptual. Las

esculturas pueden concebirse también con el abandono de las técnicas tradicionales como el tratamiento de la materia (la talla, el modelado, el ensamblaje, etc.) de materiales como la piedra, metales, cerámica, madera, etc. Y como hemos visto a partir de los años sesentas busca crear nuevos modelos de representación artística-escultórica.

Capítulo 2.

El fenómeno escultórico desarrollado en la cultura de las transformaciones espaciales y sociales.

La escultura, por mucho tiempo fue considerada el soporte en el arte más relacionado a cuestiones del espacio, sin embargo con la instalación se va abriendo paso a otros soportes que también se relacionan a lo espacial, como pueden ser la arquitectura y el paisaje.

Dentro de todos los movimientos que hubo en la historia del arte, tras el abstraccionismo y el desarrollo de esculturas que habían abandonado la figuración y recreado la forma, surgieron esculturas de gran formato que interactuaban con el espacio e invitaban al espectador a transitarlas.

2.1 La conceptualización del espacio escultórico

El *Minimalismo* representa para la escultura la consolidación de este formato, que en menor medida se había observado dentro del constructivismo Ruso.

Pero combinar varios de estos elementos para formar un grupo que pudiera llamarse una composición escultórica, los artistas minimalistas estaban explorando otra implicación de los elementos del *readymade*. La producción en masa garantizaba que cada objeto tendrá un tamaño y una forma idénticos, sin permitir relaciones jerárquicas entre ellos. Por lo tanto, los órdenes compositivos que estas unidades parecen demandar son los de la repetición o la progresión serial... Porque, cuando la escultura del siglo XX descartó la representación realista como su ambición máxima y se volvió hacia los juegos formales mucho más generales y abstractos, surgió la posibilidad –algo impensable para la escultura naturalista- de no ver el objeto escultórico más que como materia inerte. (Krauss, 2002: 250)

Para el *Minimalismo* cuyos principales exponentes fueron artistas como Sol LeWitt (Estados Unidos, 1928-2007), Donald Judd (Estados Unidos, 1928-1994), Carl Andre (Estados Unidos, 1935), Robert Morris (Estados Unidos, 1931), Dan Flavin (Estados Unidos 1933, 1996), Tony Smith (Estados Unidos, 1912-1980), entre otros, --como movimiento buscó reducir la escultura a su expresión mínima, tanto en forma, composición y color, en dicha reducción de las posibles combinaciones formales de la escultura generó piezas muy concretas, depuradas de excesos y cuya preocupación ya caía más en la excesiva pureza de los materiales, el geometrismo y la sencillez, es decir, esculturas libres de cualquier elemento de ornato, basado en un planteamiento reduccionista.

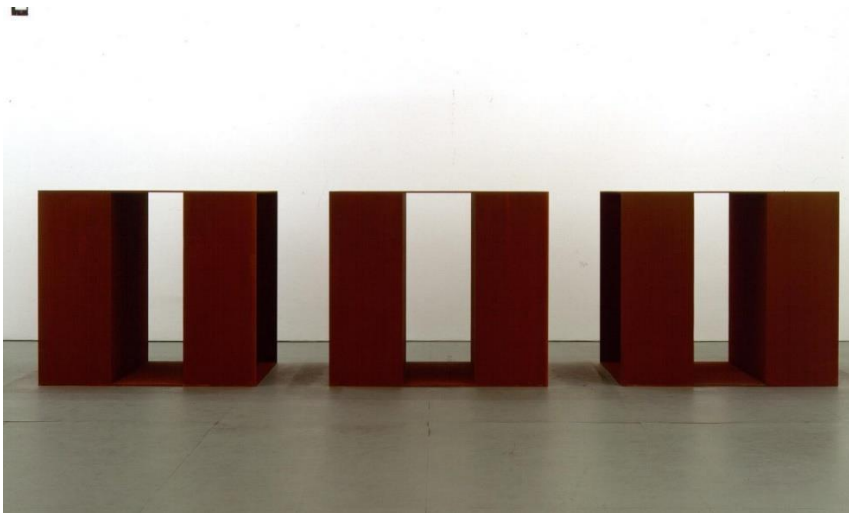


Figura 44.

Donald Judd
 Floor Sculpture Series (Serie
 escultura de suelo)
 Acero cortado
 Obra completa: 150 x 550 x 150
 cm / Por pieza: 150 x 150 x 150
 cm
 1992

Figura 45.

Carl Andre
 Equivalent VIII (Equivalente VIII)
 Ladrillos apilados
 127 x 686 x 2292 mm
 1966



Al mismo tiempo el Arte *Minimal* fue una corriente que buscó reforzar sus bases teóricas en la experimentación de los materiales, en la búsqueda de nuevas tecnologías para la creación de aleaciones y sintéticos, como los plásticos y las resinas.

Aun cuando la escultura siempre ha buscado relacionarse con la arquitectura, en el minimalismo se marcó una búsqueda claramente a la conceptualización del espacio transitable. Tras dejar atrás las experimentaciones formales características de las vanguardias; el minimalismo además de ser concreto, buscaba la activación del espectador generando en el mismo, una conciencia espacial. El *Minimalismo* en la escultura se relacionará directamente con el espacio de los lugares, como museos, galerías, exteriores y espacios urbanos.

En este sentido, el Minimalismo está en el origen de esa segunda fase de ensanchamiento del concepto de escultura. Pero, en realidad, por encima de la distancia geográfica y cronológica, esta tendencia desarrolló hasta sus últimas consecuencias el lenguaje escultórico geometrizable iniciado por los constructivistas rusos. No obstante, es necesario resaltar el hecho de que hubiera desaparecido ya todo deseo de transformación social, y naciera principalmente como una respuesta estrictamente escultórica. (Gutiérrez, 2009: 177)

Los escultores minimalistas se deslindaron de toda preocupación social y vieron los procesos industriales como una preocupación por la tecnología, quedándose de ese modo únicamente con *lo formal* como principal motivo de interés y pretexto para la producción artística, a diferencia de las corrientes anteriores.

Sin embargo el *Minimalismo* como movimiento logró su objetivo de reducir lo estético a algo concreto y simple, generando un lenguaje tridimensional de mínimos elementos. Es decir, el movimiento no estaba peleado con las emociones. Algo que sí preocupó todo el tiempo fue la pureza de sus acabados, perfectos y pulcros. Esta corriente abarcó otras disciplinas como el diseño industrial, el diseño de modas, el arte culinario y la arquitectura.



Figura 46.

Tony Smith
Cigarette (Cigarrillo)
1961

Tras el Minimalismo, surgen otros movimientos como lo fue el *Land Art*, como una respuesta totalmente contraria al proceso de industrialización. El *Land Art* utiliza a la naturaleza como principal material y soporte, para crear una obra de arte, con materiales como piedras, madera, arena, agua, electricidad, entre otros, esta corriente busca convertir al paisaje en la misma obra de arte, y a diferencia del *Minimalismo* es más importante el *proceso* que el objeto final.

Las esculturas o instalaciones del *Land Art* buscaron la integración del paisaje como contraposición a la idea de la galería o museo como institución de concentración del arte. Este movimiento buscó criticar también la industria y el mercado, y en primera instancia marcó un regreso de la escultura a una preocupación por temas sociales, e incluso ecológicos. En el *Land Art* los paisajes naturales son modificados por el artista, para construir una obra de arte. Son piezas que, en algunos casos, llegan a desaparecer, quedando únicamente los registros fotográficos o el video.



Figura 47.

Walter De Maria

The Lightning Field,

1977

Instalación a largo plazo, el
oeste de Nuevo México.

El *Minimal* fue el punto de partida de una serie de artistas cuyo interés por el lugar les llevó a salirse de la esfera de los museos y de las galerías, emergiendo en los espacios abiertos, fundamentalmente en espacios naturales. El tipo de obra realizada en estos espacios abiertos se denominó Arte de la tierra o *Land Art* - entre otras acepciones- En estas obras, el espacio se había expandido hasta donde la vista puede abarcar, más allá de los cerrados límites de la galería y el museo. En *Land Art*, los tránsitos evocan una cierta poética espacial dependiente e inseparable del paisaje, que es el lugar en el que son ubicadas o realizadas las obras. Además, esta poética está cargada de grandiosidad de la obra en sí, de lo impactante de la observación por parte del espectador. (De Arriba del Almo, 2009: 82)

Walter De María (Estados Unidos 1935- 2013) Roberth Smithson (Estados Unidos, 1938-1973) Nancy Holt (Estados Unidos, 1938), Richard Long (Inglaterra, 1945), Michael Heizer (Estados Unidos, 1944), entre otros, son los

principales exponentes del *Land Art*. Su trabajo a pesar de ser considerado como la búsqueda de convertir el paisaje y su la manipulación del mismo en una obra de arte, para muchos críticos como Rosalid Krauss, son obras que no abandonan su carácter de escultura.

Para Krauss lo que le da el carácter de escultura a un elemento monumental que interactúa con el paisaje, es su carácter de no pertenecer originalmente al mismo.



Figura 48.

Nancy Holt

Sun Tunnels (Túneles Solares)

Cuatro túneles de hormigón

Cada túnel: 2.77 x 5.48 m

Total de la pieza: 26 m



Ahora bien, si la misma escultura se ha convertido en una especie de ausencia ontológica, la combinación de exclusiones, la suma de <<ni una cosa ni otra>>, eso no significa que los mismos términos a partir de lo que se construyó –el no-paisaje y la no-arquitectura – no tuvieran cierto interés.

Ello se debe a que estos términos expresan una estricta oposición entre lo construido y lo no construido, lo cultural y lo natural, entre lo cual parecía suspendida la producción de arte escultórico. Y lo que empezó a suceder en la carrera de un escultor tras otro, a partir de los años sesenta, es que la atención comenzó a centrarse en los límites externos de aquellos términos de exclusión, pues si tales términos son expresión de una oposición lógica afirmada como un par de negaciones, pueden transformarse por simple inversión en los mismos opuestos polares pero expresados positivamente. Es decir la *no arquitectura* es, según la lógica, una cierta clase de expansión, sólo otra manera de expresar el término *paisaje*, y el *no paisaje* es, simplemente, *arquitectura*. (Krauss, 1985: 66)

Para Krauss la escultura es el objeto que originalmente estando dentro de la arquitectura, no puede ser considerado arquitectura y estando dentro del paisaje no es paisaje. Sin embargo propuestas escultóricas como el *Land Art* operan en múltiples campos y son al mismo tiempo paisaje y no paisaje, es ahí cuando surge el denominado *campo expandido* de la escultura. Krauss hace un diagrama imaginario entre *arquitectura*, *no arquitectura*, *paisaje*, *no paisaje* y *escultura*, para hablar de su tesis de la expansión de la escultura.

El *Land Art* pasó a simbolizar para la escultura una nueva forma de entender a lo escultórico ya no como un objeto, sino como un elemento del entorno, imposible de trasladarse de un lugar a otro.

Sin embargo a pesar del carácter anti-mercantilista del movimiento, el *Land Art* también fue absorbido por el mercado del arte, a través de su registro. Y a pesar de ser un arte del paisaje que surgió como crítica a la industria, sus piezas para elaborarse necesitan del recurso industrial, como diversas maquinarias para mover toneladas de tierra, e incluso un enorme presupuesto de capital

económico. Agregando a esto que algunas son piezas que muchas veces se necesita estar sobre helicópteros o aviones para poder apreciarlas en su totalidad.



Figura 49.

Michael Heize

Isolated Mass/Circumflex

Aislado Misa / circumfleja

1968

2.1.2 - La escultura contemporánea y su integración con el entorno

Jason de Caires Taylor (Inglaterra, 1974) es un artista contemporáneo que trabaja con el concepto de escultura subacuática; realiza instalaciones de esculturas bajo el agua que con el tiempo se convierten en arrecifes, expandiendo el campo del arte

contemporáneo e introduciéndolo en la naturaleza, reconociendo así los méritos de la incorporación intrínseca del mundo natural en la construcción creativa.

La mayoría de sus instalaciones se conforman de esculturas figurativas que representan cuerpos humanos alojadas bajo el agua, es decir en el fondo del océano, buscando retratar cómo la intervención humana en interacción con la naturaleza puede ser positiva y sostenible.



Figura 50.

Para fomentar la creación de coral utiliza una mezcla de cemento de grado marino, arena y micro-sílice para producir un hormigón de pH neutro que está reforzado con barras de fibra de vidrio. Además algunas esculturas pueden contener otros materiales como la cerámica y el vidrio con el 95% de los materiales inertes. Con el tiempo, las cualidades fenotípicas de las esculturas se pueden alterar, ya que los arrecifes artificiales hacen que pierdan su forma humana por el medio subacuático. Hay varias instalaciones en el lecho marino a una profundidad máxima de 12 metros y ha sido beneficioso al ser eficaz para esponjas y tunicado que ya han colonizado las superficies de las esculturas. (Voigts: 2010).

El trabajo de Jason de Caires Taylor ha sido analizado en numerosas publicaciones tanto de arte como del tipo ambientales, debido a la carga ambientalista tan marcada que poseen sus instalaciones, podemos observar cómo se marca totalmente la posibilidad de crear otras atmósferas o ambientaciones para la escultura, estar bajo

el agua hace que las piezas posean un aspecto totalmente único y original, la profundidad hace un juego en la percepción tridimensional y del tamaño de las esculturas, mismas que el artista no sólo posiciona bajo el agua, sino que también es ahí donde continúa trabajándolas ayudándose de un equipo de buceo, su trabajo que también es documentado por el mismo artista, aparte de proponer un arte que pueda interactuar con la naturaleza, propone una conservación de la vida marina en el desarrollo de arrecifes de coral bajo el agua.



Figura 51.

Jason de Caires Taylor
Viccisitudes (fortunas)
 Serie de esculturas bajo 5 metros
 de profundidad bajo el agua
 2007



Figura 52.

Jason de Caires Taylor
The Silent Evolution (La evolución silenciosa)
 Serie de esculturas bajo 8 metros
 de profundidad bajo el agua
 2011

Otro artista que trabaja con la naturaleza para crear una serie de esculturas e instalaciones que se integran totalmente al entorno es Andy Goldsworthy (Inglaterra, 1956), quien también es considerado sucesor del movimiento del *Land Art* y que hace intervenciones en el paisaje con elementos naturales. Goldsworthy trabaja con ramas,

hojas, barro, nieve, piedras, ramas y espinas, etc. Y en cuestión de técnica comúnmente sólo utiliza sus manos para realizarlas. La mayoría de sus piezas son efímeras, construidas principalmente en bosques, pero tiene obras permanentes hechas sobre todo en piedra como *Three Cairns*, que realizó en Estados Unidos, ésta consiste en la construcción de un montículo central de piedras calizas en forma ovalada, así como otros tres que representan puntos cardinales; costa oeste, costa este y medio oeste, esta pieza tomó dos años en construirse y al igual que algunas series de esculturas que están construidas para dialogar con los paisajes naturales, y exteriores.



Figura 53.

Andy Goldsworthy
Intervención en la naturaleza



Figura 54.

Andy Goldsworthy
Stone House (Casa de piedra)
1997



Figura 55.

Andy Goldsworthy
Three Cairns
2001-2002

Omar Vega Macotela (México, 1989) quién realiza obras, permitiendo después a las abejas apropiarse de las mismas, de tal manera que hace un paralelismo entre cómo trabajan las organizaciones de este tipo de insectos a cómo se fundamenta el trabajo en la sociedad. Hace una reflexión al capitalismo y sus jerarquías como lo son también las organizaciones por rangos de las colonias de abejas. En su pieza *Pacto* (2014), pieza realizada en San Marcos, Nepantla, México; trabajada en colaboración con el apicultor don Guadalupe;

El objetivo fue comprender la incidencia que tienen los cambios ambientales en relación con el trabajo, las formas de adaptación y organización que pone en marcha don Guadalupe a medida que su entorno cambia, reconfigurando a su vez, la vida misma.

La “escultura viva”, hecha a base de cera de abeja, que presenta Vega Macotela en esta exposición, pone en juego no sólo la relación de supervivencia de don Guadalupe con su medio ambiente, sino la potencia de creación de comunidad por medio del trabajo. (De La Garza, 2014:10)



Figura 56.

Omar Vega Macotela
Nosotros somos San Marcos,
Pacto 2014
Técnica mixta—Mixed media
55 × 12 × 17 cm

2.1.3 La instalación como encuentro escultórico

En la actualidad, dentro de los soportes del arte contemporáneo, la instalación es posiblemente uno de los más buscados por los espectadores. A la mayoría de los visitantes no especializados en conocimientos artísticos, Eso posiblemente se debe a la propiedad espacial que poseen las instalaciones donde, muchas veces invitan al público a percibir las no sólo con el sentido de la vista o invitan al público a percibir las con más sentidos que únicamente con el – sentido- de la vista y sobre todo por su propiedad de permitir al espectador “adentrarse” literalmente en una obra de arte.

Tal vez la falta de interés por los objetos se deba a que en la actualidad nuestra sociedad se rige por un paradigma de estímulos sensoriales que recibimos constantemente.

Si retomamos los principios de la instalación artística, estos podrían derivarse de la escultura como casi cualquier tipo de arte volumétrico o espacial, podemos rastrearlos en el trabajo de Kurt Schwitters (Alemania, 1888-1948) que perteneció a la corriente *Dadaísta* o a la corriente *Dada* o *perteneció al Dadaísmo*, acuñando --el término *Merz* para nombrar su trabajo. *Merz* fue un movimiento personal que el artista desarrolló en la pintura, la escultura, la poesía y posteriormente en el diseño editorial, creando una revista que estuvo permaneció vigente por casi una década. La palabra para Schwitters no tiene ningún significado, - su origen fue un papel o recibo olvidado que encontró en mal estado, originalmente decía *Kommerz*, nombre de una institución bancaria en Alemania. Derivado de ello creó su obra *Merzbau* comenzándola en 1923, la cual consistió en convertir espacios de su residencia en Hannover, agregando volúmenes geométricos realizados de todo tipos de materiales a su alcance, apilándolos hasta el techo, a manera de ensamblaje, con una tendencia derivada también del Cubismo, buscando así vincular todas las disciplinas que interactúan en la pieza: la escultura, el collage, la arquitectura y la pintura. La

pieza se desarrolló por más de 10 años y fue expandiéndose por a más habitaciones del hogar del artista.



Figura 57.

Kurt Schwitters
Merzbau
Intervención del espacio
1923 -1933

Schwitters construye una especie de tótem uniendo elementos que va encontrando día a día, ocupando con ellos cada espacio de su estudio, formando y transformando los objetos que llaman su atención.

Este espacio caótico y abarrotado de elementos, el espacio del estudio, se convierte en el espacio objeto-construcción, el de una instalación de objetos que llaman su atención de entre todos los posibles. (De Arriba del Almo, 2009: 78)

A lo largo de la historia siempre ha estado presente la escultura dentro de la arquitectura, sin embargo a diferencia de otras prácticas, en la instalación el artista va transformando el espacio ya construido. Podemos hablar de una *apropiación* o *intervención* que busca generar nuevos sentidos o experiencias estéticas.

La relación que podemos encontrar directamente entre la escultura y las instalaciones a través de los *objetos*, en la instalación hay diversos materiales que podrían igual que la escultura poseer propiedades espaciales e invitan al

espectador a ser una parte activa de la construcción de la obra de arte o en su proceso de transformación, debido a que en las instalaciones muchas veces la obra de arte va construyéndose o modificándose.

Las instalaciones como soporte del arte contemporáneo, nos narran un concepto, a través de los objetos, los cuales muchas de las veces son esculturas.

Juan Muñoz (España, 1953 - 2001) es un ejemplo de los artistas que interpusieron un concepto en su obra, siendo técnicamente muy tradicional realizó instalaciones compuestas de esculturas de un tamaño ligeramente inferior al de una persona promedio, y los colocó en posiciones para representar una interacción entre ellos, dichas instalaciones jugaban con el espacio en ambientes tanto cerrados como abiertos.

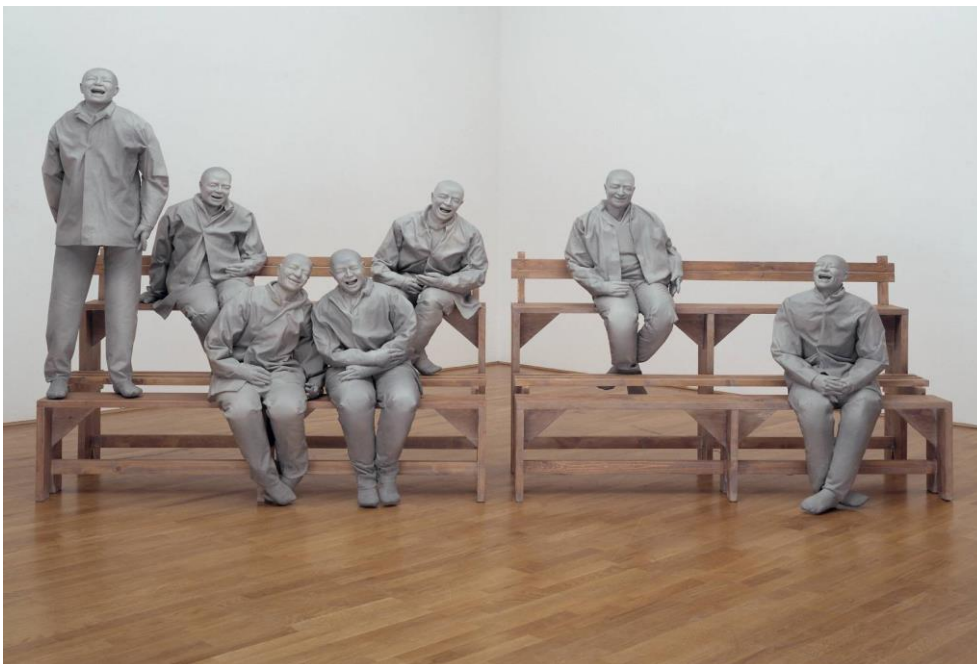


Figura 58.

Juan Muñoz
Hacia la esquina
Madera y resina
2100 x 3785 x
1130 mm
1998

Otro artista cuyo trabajo mezcla lo escultórico con el soporte de la instalación es Anthony Gormley (Inglaterra, 1950), su producción se centra en el cuerpo como temática, así como los conceptos del sujeto y el lugar. Su trabajo principalmente se basa en esculturas e instalaciones en las que representa los cuerpos como principal preocupación de estudio. Trabaja esencialmente con el metal como soporte.



Figura 59.

Antony Gormley
Places with a past
(*Lugares con un pasado*)
Festival Spoleto, E. U.
1992

George Segal (Estados Unidos, 1924-2000) que Utiliza como material escultórico moldes de yeso creados a través de vendajes de gasa, técnica que es utilizada para la fabricación de moldes ortopédicos, sin embargo él saca sus moldes del cuerpo de personas, utilizándolos para crear sus piezas,

En la escultura cuando se utiliza un molde, comúnmente es para obtener de éste mismo la pieza deseada, sin embargo estos moldes se convierten en la pieza misma, logrando realizar esculturas huecas en donde se puede apreciar la textura de los vendajes que forman la *cáscara* que dará cuerpo a la escultura. Posteriormente Segal crea instalaciones con sus esculturas, realizando intervenciones en el espacio. Siendo el color blanco del yeso el predominante en casi todos sus personajes con lo que consigue transmitir una atmósfera fantasmagórica.



Figura 60 y 60b

George Segal
Holocausto
1984

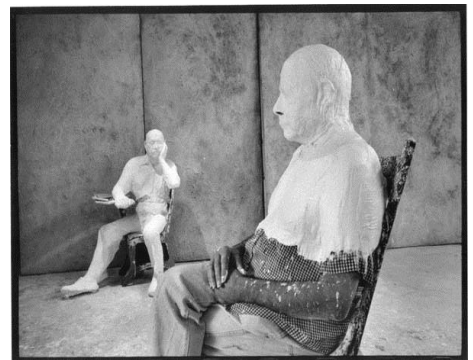


Figura 61.

Proceso de George Segal

Otro artista que coloca esculturas dentro de sus instalaciones es Paolo Grassino (Italia, 1967) quién realiza una reflexión en torno a la industrialización moderna

y lo natural., creando esculturas e instalaciones asombrosas. Trabaja con diversos materiales desde acero y metal, hasta con caucho sintético, poliestireno, cera y hormigón sólido, buscando un sentido en la habilidad manual. La obra de Grassino busca haciendo una reflexión entre sobre lo natural y lo artificial.



Figura 62.

Paolo Grassino, *Percorso in tre atti*

(Camino en tres actos)

Instalación

2012

Lilibeth Rasmussen, que crea una serie de inusuales, esculturas llamado *Mobile Mirrors (espejos móviles)*. El concepto sobre el que operan las esculturas de espejos de Rasmussen, es el de proponer al visitante una reflexión de lo artificial como una verdadera naturaleza del mundo. Ella plantea que todo lo que sucede a nuestro alrededor en la sociedad, es como el presentado como una superficie de espejos, haciendo al mismo tiempo una crítica sobre el consumismo y nuestros propios cuerpos ante nuestros hábitos personales de consumo.

Sus cuatro esculturas son maniqués revestidos totalmente de fragmentos de espejos los cuales poseen una luz que se proyecta desde la parte superior y rebota reflejada en cada uno de los espejos, creando una atmosfera parpadeante muy similar a un estroboscopio, permitiendo al espectador moverse en dicha atmosfera y transitar libremente en el espacio.



Figura 63.

**Lilibeth Cuenca
Rasmussen**
*Mobile mirrors (Outer
Reflection I, II, III and VI)*
Espejos móviles
Instalación compuesta de 4
esculturas; maniqués con
espejos
2013

La escultura contemporánea al tener un encuentro con la instalación durante el *Minimalismo*, buscó una interacción más activa con el espacio. Actualmente la escultura posee más elementos simbólicos para reforzar otros discursos a parte del espacial, la forma y el material. Trabajan con múltiples conceptos y diversos soportes como lo es el arte escénico (el tiempo y la acción) y la tecnología

(elementos multimedia, audio, video, luz, etcétera), por mencionar algunos, disolviendo así los límites claramente marcados que en algún momento tuvo la escultura.

Los objetos sacados de su contexto, colocados en una instalación y bajo un discurso artístico se resignifican como material de creación plástica y llegan a convertirse en un elemento más, de los muchos que interactuarán con el espectador.

2.1. 3 Escultura en el contexto urbano

Desde la construcción de las ciudades, la escultura siempre ha sido un elemento presente, sin embargo con el cambio del entorno de lo que se podría considerar la sociedad urbana a la largo de la historia, ha hecho que la escultura haya tenido que comenzar a resignificarse.

Anteriormente la escultura pública o urbana, tenía más el carácter de monumento que de una obra de arte en sí, es muy común encontrar en parques públicos, esculturas de personajes importantes así como monumentos que conmemoren algún pasaje de la historia, buscando dar una identidad a la sociedad y a la cultura. Estos monumentos hechos principalmente de bronce y soportados en su pedestal correspondiente.

Si algo pasa inadvertido hoy en día a nuestra mirada son los monumentos, estatuas y esculturas que habitan con nosotros cotidianamente. Esto quizá se deba a que nuestro horizonte de percepción visual ya no se resuelve tan sólo por las relaciones entre objetos y lugares con los que tradicionalmente las sociedades y las culturas establecían su relación con lo social y lo político, es decir, con el espacio en común que compartimos con los otros seres humanos. Tal vez una de las causas que produce esta incapacidad de mirar los objetos y los lugares que se construyen en torno a ellos, tenga que ver tanto con el hecho de que lo que demanda nuestra atención, hoy, son las formas del espectáculo, la publicidad y el consumo, como con el modo en que se ha transformado la relación de los cuerpos y los objetos con sus lugares. Ahora es más fácil ser atraído por el juego de luces o de proyecciones que se pueden hacer sobre las fachadas de los grandes edificios o, incluso, sobre el cielo nocturno que atender la modesta escultura

de un parque o alguna construcción monumental que celebra algún evento significativo de la historia de un pueblo o una sociedad. (Barrios, 2014:7)

Posteriormente con la modernidad llegaron las esculturas urbanas, mismas que surgen desde el planteamiento de buscar piezas, que además de romper la tradición formal, puedan interactuar con las personas y el entorno. Sin embargo como el Dr. Barrios plantea que en la actualidad por cómo ha ido creciendo la arquitectura urbana y debido al exceso de imágenes que luchan por ser cada vez más llamativas y espectaculares que la industria nos impone, hace que la escultura urbana vaya perdiendo cada vez más su impacto sobre el espectador, pero así como el arte va cambiando, en específico el arte contemporáneo hay esculturas que no pierden su calidad y logran de sacar de contexto al espectador, quien de pronto interactúa con ellas.

Figura 64.

Louise Bourgeois
Maman (Mamá)
895x 980x 1160 cm
2001



Louise Bourgeois (Francia, 1911- 2010) cuya obra escultórica es de las más destacadas del siglo XX y más representativa de la escultura contemporánea europea, realizó piezas monumentales que hacen un juego con lo figurativo y abstracto, también tratando de mover emociones. Inspirada en el surrealismo, maneja temáticas que van desde lo femenino, así como el miedo y el aislamiento de la vida cotidiana, mezcla temática conceptual propia del arte contemporáneo con sus técnicas de representación muy tradicionales en la escultura, como lo son la piedra, y el bronce. Simbolizando un puente entre el arte moderno y el contemporáneo.

Uno de los ejemplos más característicos del trabajo de Bourgeois es su pieza *Maman* (*Mamá*), una araña de más de 10 metros que logra impactar a los espectadores tanto física como psicológicamente.

La araña como metáfora de la madre tiene una fuerte carga simbólica; como ser que genera vida y al mismo tiempo simboliza un ser aterrador y debido a las grandes dimensiones, es imposible que esta escultura pase desapercibida en ningún paisaje urbano en el cual esté montada.



Figura 65.

Marc Quinn
Planet (Planeta)
Acero
04 x 10 m
2008

Otro artista que es conocido por sus trabajos monumentales, es Marc Quinn (Inglaterra, 1964), como su escultura *Planeta* (un enorme bebé acostado realizado en 2008 que mide casi 4 metros de altura y 10 metros de largo, construido de acero, de color blanco), así como Bourgeois se basa en su madre para crear su escultura de una araña, Quinn se basa en su propio hijo para la creación en esta pieza colocada en Singapur, obra que parece flotar por los aires haciendo un juego de contradicción con el enorme peso real de la escultura.

Otros artistas que trabajan insertando la escultura en el espacio urbano, pero utilizando la repetición de sus esculturas para generar instalaciones, es el colectivo Cracking Art Group compuesto por 6 artistas de diferentes nacionalidades como lo son: Renzo Nucara (Italia, 1955), Marco Veronese, Alex Angi, Kicco (Italia, 1969), Carlo Rizzietti y William Sweetlove; cuyo trabajo consiste en hacer instalaciones urbanas compuestas de esculturas hechas principalmente de plástico. El colectivo fue formado en el año de 1993 y el nombre de Cracking, el cual proviene del verbo crack que es romper, ya que su discurso conceptual consiste en la búsqueda de lo que ellos llaman romper la brecha del hombre contemporáneo dividido entre la naturalidad original y un futuro cada vez más artificial, creando lo que ellos califican de un arte con un alto compromiso social y ambiental puesto que los materiales y plásticos que ellos utilizan son reciclados. Para los artistas que conforman este colectivo Cracking es el proceso que transforma lo sintético en orgánico y nos muestra nuevas realidades.





Figuras 66, 67 y 68.

Cracking Art Group
34 amarillos ligeros pingüinos en el río
Instalación permanente
Plástico de reúso
Museo Kampa, Praga
2008

Cracking Art Group
Treviso
Plástico de reúso
Italia
2006

Cracking Art Group
Regeneración
Plástico de reúso
Puteaux, Francia
2010

Se observa en su trabajo cómo en cada una de sus intervenciones la escultura juega un papel fundamental con la arquitectura y el paisaje natural, siendo representativo y propio de la iconografía del grupo, la manera en cómo trabajan el plástico en colores simples con lo cual podemos observar la repetición como factor predominante debido a que cada escultura se repite a sí misma armando de esta manera, la instalación.

... La escultura se ha liberado de los esquemas tradicionales que la mantenían aislada en su pedestal, en un espacio privativo del objeto escultórico por dónde el espectador no podía transitar más que con su mirada; por otra, invade así el ámbito expositivo, conquista el terreno del público y éste a su vez puede habitar la escultura, vivirla como un acontecimiento e incluso formar parte de la obra, ya que ésta, lejos de presentarse como un fenómeno cerrado, se abre y adapta a las circunstancias del entorno. La conquista de nuevas dimensiones traerá, además, aparejada la drástica disolución de los límites que definía la disciplina escultórica, impregnándose de recursos y medios expresivos más propios de la arquitectura, la escena o los medios de comunicación de masa. (De arriba del Almo, 2009: 98)

La escultura dentro de las instalaciones urbanas permite generar lenguajes de la representación tridimensional insertados en el paisaje de la ciudad, que operan dentro del contexto cotidiano y permite sacar a la escultura de las galerías y museos como ya había pasado en algunas corrientes anteriores, que permiten la experimentación con el entorno.

Florentijn Hofman (Holanda, 1977) quien concibió desde el 2007 su pieza *Rubber Duck (Pato de goma)*, que consiste en una escultura de un pato de goma la cual ha sido replicada en diversos tamaños, desde escalas muy pequeñas que pueden medir una pulgada hasta formatos monumentales que pueden rebasar los 26 metros. Esta pieza es parte de una campaña personal que consiste en “Difundir la alegría a todo el mundo”, recuperando los recuerdos de infancia de los espectadores que observaran la travesía de sus esculturas. El proyecto buscaba dar la vuelta al mundo entero partiendo de 14 ciudades.



Figura 69.

Florentijn Hofman
Rubber Duck (Pato de goma)
Escultura inflable
14 x 15 x 16 m
2013

Olek (Polonia, 1978) es una artista que radica en Estados Unidos y cuyas obras son bastante originales pues ella trabaja con instalaciones urbanas realizadas principalmente con tejido. Son innumerables los objetos que interviene tejiendo sobre ellos y dejándolos envueltos dentro de una estructura hecha de lana. Objetos como bicicletas o automóviles e incluso monumentos históricos como su intervención al Monumento al Cid Campeador en Sevilla, España en el año 2013.

Figura 70.

Olek
Monumento al Cid
campeador
Intervención urbana
2013.



Olek hace un juego con los objetos cotidianos y los interviene con una acción que culturalmente está ligada a lo femenino como lo es la acción de tejer con ganchillo, siendo el trabajo manual el que le permite llevar a cabo su ejercicio de creación plástica, logrando al mismo tiempo objetos cuyos colores nos invitan a observarlos inmediatamente.

Muchos son los artistas que trabajan en el contexto urbano, dentro del arte contemporáneo. Estas esculturas buscan trascender con el carácter de monumento o de un elemento para ornamentar las ciudades. Son piezas que buscan dialogar con la ciudad, para crear elementos discursivos que puedan reforzar un concepto.

Un ejemplo de escultura que fue concebida para dialogar con el contexto urbano es el trabajo del artista Eduardo Abaroa (México, 1968) en su pieza *Obelisco roto portátil para mercados ambulantes*. Es una de las piezas más representativas en la esfera del arte contemporáneo mexicano, el obelisco de Abaroa está inspirado en la escultura Obelisco Roto de Barnett Newman ya que reproduce su forma, sin embargo posee toda una carga simbólica y conceptual muy específica, está

realizado con lona sobre una estructura desarmable, de la misma forma en que los vendedores ambulantes ensamblan y desmontan sus negocios. La pieza fue concebida para interactuar precisamente en estos mercados ambulantes, dónde Abaroa rescata múltiples discursos que giran en torno al comercio ambulante, el mercado como la estructura de intercambio capital desde las épocas prehispánicas, así como definiciones que juegan un papel en el comercio social, como lo es la piratería en el mercado ambulante.

Esta escultura pirata es el signo de una crisis en México, especialmente en el Distrito Federal: una crisis política (la crisis del PRI) y sobre todo económica (la crisis del PRI) todo eso derivado de una crisis social. Un problema que no se resuelve. De hecho habría que preguntar ¿qué hay que resolver si pareciera que el sistema de producción y de consumo se estabiliza precisamente en esa inestabilidad? Tal vez el *Obelisco roto portátil para mercados ambulantes* es el símbolo de todo lo que ésta roto en esta ciudad. Con su capacidad de trasladarse pero también con esa posibilidad de rehacerse, la pasividad de la obra de Newman se vuelve etérea, transitoria. Se vuelve vacío: el obelisco de Abaroa responde a la tensión de los *puntos de toque* de otra manera porque la pirámide ya no sostiene el equilibrio a la masa rectangular que apunta hacia abajo: más bien se arma y lo único que contiene es precisamente vacío.

(Montero, 2013:42)

La pieza de Abaroa después de ser expuesta en múltiples lugares y exposiciones y pertenecer a algunas colecciones, actualmente ya no se expone en la calle como fue su función original, sin embargo en su momento Abaroa llevó el concepto de la escultura a los sitios dónde el arte no está instaurado, como lo son los comercios informales en lugares urbanos.

La escultura dentro de un contexto en los espacios urbanos, nos habla de un diálogo entre el arte y la arquitectura, así como el paisaje. Obras de arte que fueron concebidas para ser apreciadas en un entorno social y no sólo en instituciones especializadas como lo son los museos y las galerías de arte.



Figura 71.

Eduardo Abaroa
*Obelisco roto para
mercados
ambulantes,*
Metal y lona plástica
600 x 200 x 200 cm
1991-1993



2.2 La configuración de la escultura contemporánea y su interacción social

Así como a lo largo de la historia la sociedad va transformándose en un estado constante de cambio, lo mismo ocurre con el papel que juega el arte y la cultura que van redefiniéndose constantemente, y más en específico, la escultura.

La definición de escultura y todo el campo de entendimiento que posee la misma, va expandiéndose y poniendo en crisis las viejas definiciones de lo que significa el fenómeno escultórico, re-definiendo el concepto de la misma.

Nos encontramos con diferentes definiciones de esculturas; una escultura que ya no es sólo un objeto, sino que puede presentarse como un elemento vivo o de creación tecno científica, así como esculturas no objetuales, esculturas de acción o de carácter social, incluyente y realizadas incluso ya no por el mismo artista.

La importancia de estructurar una teoría del quehacer plástico radica en que las prácticas artísticas siempre van más adelantadas que la crítica del arte, es decir primero los artistas realizan las obras que redefinen o salen del ya conocido entender de las prácticas escultóricas y tiempo después se asimilan y comienzan a aparecer en los libros de historia o teoría del arte, dicho intervalo no siempre es breve.

Pero cuando estas prácticas son tan diversas ¿cómo definir a la escultura en el arte contemporáneo?, El Dr. Luis Andrés Montes Rojas en su tesis: *La escultura posible, resistencia y perspectiva del cuerpo en la contemporaneidad*, plantea esta incógnita de una manera muy acertada:

En el arte contemporáneo no son perceptibles las fronteras. Los artistas han dejado de respetar los márgenes que imponían los géneros y que subordinaban sus resultados. Las obras en consecuencia tampoco responden necesariamente a los llamados emitidos desde dichas clasificaciones, haciendo que expresiones tales como *hibridación e interdisciplinariedad* se hagan habituales en el vocabulario del arte de nuestros días.

Desde ahí que la idea de *escultura contemporánea* se nos aparezca confusa.

Bajo este término se amparan una diversidad de manifestaciones que difícilmente nos permitirían hablar de género, disciplina o categoría, por lo que bien podríamos decir que

la validez de esta idea como clasificación plenamente operativa en la contemporaneidad, está en entredicho.

No obstante, persiste la sensación de que la escultura sigue activa. Es plausible el interés de teóricos del arte por seguir reflexionando en relación a lo escultórico, desempolvando temas que por siglos han preocupado a quienes obran en las cercanías del género. Mientras tanto, muchas obras de arte contemporáneo siguen denominándose esculturas, así como no son pocos los artistas que no dudan en llamarse a sí mismos *escultores*, casi a contrapelo con respecto de los derroteros seguidos por otros en el devenir del arte contemporáneo.

Pero la escultura es una convención, un acuerdo que se establece y permite enmarcar su campo de acción en tanto disciplina y, por ende, debe necesariamente responder a una serie de reglas internas, una lógica que la sustente y que le otorgue un armazón conceptual que permita su operatividad. (Montes, 2008: 14)

El Dr. Montes rescata la definición de lo escultórico siempre con un paralelismo al cuerpo, ya que afirma que esto ha estado presente desde las primeras esculturas hechas de mármol, hasta las esculturas contemporáneas, donde, si bien ya el cuerpo no es el principal tema de representación, sí podemos encontrarlo como referente en la escultura por otros caminos.

Es cierto que en las prácticas artísticas contemporáneas podemos encontrar diversos paralelismos al quehacer escultórico desde el cuerpo, pero igualmente desde la materia, el espacio, el objeto, entre otros. Varios artistas lo han hecho en sus prácticas y varias investigaciones se han ocupado de hablar de ello.

2.2.1 Los no objetualismos escultóricos: El cuerpo como escultura de acción

Los artistas Gilbert Poersch (Italia, 1943) y George Passmore (Reino Unido, 1942) siempre trabajaban juntos bajo el nombre de *Gilbert and Geogre* y son famosos principalmente por ejercer ellos mismos de esculturas vivientes. En el libro *Procedimientos y materiales de la obra escultórica*, José de las Casas cita una pieza realizada por la pareja en el año 1961 titulada *Bajo los Arcos*, la cual fue denominada por ellos como *una escultura cantarina*:

La pieza estaba formada por los dos artistas mismos, ambos vestidos de traje, con rostro y manos pintados de color dorado, de pie sobre una mesa, moviéndose con gestos rígidos, como marionetas, y al son de un magnetófono situado bajo la mesa que reproducía la canción de Flanagan y Allen, cuyo título da nombre a la escultura. Gilbert and Geoge afirmaron que no existía frontera entre el arte y la vida, y que todas sus actividades cotidianas podía ser <<esculturas>> (de hecho, confesaron: << La gente lo encontró muy astuto. En realidad era muy simple. Lo llamamos escultura porque estudiábamos escultura>>). (Matía, 2009, pág. 66)

Simón Marchán Fiz en su libro *Del arte objetual al arte concepto* respecto a esta pieza hace una referencia en torno a cómo se puede hacer un paralelismo entre el concepto tradicional del pedestal de la escultura clásica y la mesa sobre la que se sitúa la acción, sin embargo ambos cuerpos representan en este caso, al sujeto y objeto al mismo tiempo. Es decir, el artista se convierte en la obra misma.

La desmaterialización en el mundo del arte y más en específico en la escultura es hablar de prácticas que proponen renunciar al objeto como material para la producción plástica dentro del campo de las artes.

Hablar de *arte no objetual* es hablar de propuestas artísticas como lo es el *performance*, cuyo valor no radica en un resultado plástico material y que propone otros campos de entendimiento del quehacer artístico, como lo es la acción. Sin embargo podemos encontrar nuevas formas de redefinir la escultura en las prácticas performáticas, mismas que buscan abandonar al objeto al retomar estas prácticas y calificarlas como escultóricas, surge de esta manera una definición escultórica: escultura no objetual o escultura de acción.

Pero si retomamos lo que culturalmente en el mundo del arte se ha entendido por escultura podemos encontrar que no hay una sola definición posible de la misma, el concepto de esta práctica artística se ha ido modificando a la par que el concepto del arte mismo. Es decir antes la escultura era un oficio manual y en este caso estas esculturas abandonan ese tratamiento de la materia, pero entonces ¿Porque siguen

siendo esculturas? O ¿por qué los artistas siguen calificando sus prácticas artísticas bajo el nombre de esculturas? Siendo en algunas de estas prácticas la tridimensionalidad la única propiedad perteneciente a la escultura como se entendía durante la modernidad.

En su tesis *La escultura posible: Resistencia y Perspectiva del Cuerpo en la Contemporaneidad*, el Dr. Luis Andrés Montes Rojas nos plantea todo un análisis de cómo han interactuado las definiciones y conceptos de escultura y del cuerpo; desde las primeras representaciones escultóricas del cuerpo mismo en el núcleo disciplinar de un periodo bastante amplio de lo que fue la representación mimética de la figura humana, como sucede en la escultura clásica, hasta la escultura contemporánea donde esta sufre un quiebre conceptual que abandona totalmente paradigmas clásicos permitiendo una libertad de referentes en la definiciones de cuerpo y escultura:

...podremos verificar si los conceptos de escultura y cuerpo son variables y no rígidos, y qué factores intervienen en aquella definición, cuestión que permitirá una reestructuración de los conceptos en la contemporaneidad (en una supuesta crisis de ambos) así como establecer que la escultura -al ser representación del cuerpo- es también receptáculo de las convicciones y convenciones sociales que vienen a darle forma, asentándola como una representación histórica tanto del cuerpo como del ideario de las sociedades o de una cultura en determinado momento histórico, contexto que es el que dota de significación a los conceptos en general y, por lo tanto, también al cuerpo y la propia escultura.(Montes, 2008: 24)

Anteriormente podía entenderse a la escultura en sus cualidades de materia y forma, y de la acción que ejercía el escultor sobre esta materia, sin embargo en la búsqueda de la superación de los objetos y las propiedades plásticas que posee la escultura, se busca formar nuevos lenguajes visuales cuyos sentidos o significados partan de otras prácticas como lo es el proceso, la acción y un sin fin de elementos expresivos dados de la experiencia.

En las prácticas artísticas contemporáneas podemos encontrar algunas donde el cuerpo es nuevamente la principal preocupación del artista e incluso algunas

plantean la posibilidad de que también el cuerpo en sí mismo pueda ser considerado una obra misma, el cuerpo como objeto.

Unas de las primeras piezas que podemos analizar con estos lenguajes son las obras de *las Bases Mágicas* de Piero Manzoni (Italia, 1933-1963) realizadas en 1961 , las cuales consisten en podios o pedestales que dotan el estatus de escultura a cualquier objeto o persona que se coloque sobre ellos, la primera de estas; *Base Mágica — Scultura Viviente* realizada con madera y pensada para las personas contiene unas señalizaciones en la parte superior que indican exactamente dónde colocar los pies y está diseñada para que los espectadores se poseen sobre la misma y activen dicha pieza, lo que los convierte en una obra de arte viviente durante ese momento específico que activaban la obra. Siguiendo la escuela de Joseph Beuys (Alemania, 1821- 1986) quién propone que cualquier cosa puede ser arte, cuestionando como se valora el objeto y la producción artística. La segunda base está pensada para objetos. Ese mismo año a manera de performance Manzoni también firmaba a personas (principalmente el dorso de mujeres) transformándoles así en esculturas vivientes.



Figura 72.

Piero Manzoni
Magisk Sockkel (Scultura Viviente)
Base Mágica - (Escultura viviente)
Madera
60 x 79.5 x 79.5 cm
1931

Laura Lima (Brasil, 1971) expone a un cuerpo humano como una escultura viva, mientras el sujeto permanece en la galería deja de ser un individuo y se transforma en específico en materia en sí mismo para crear una obra de arte. Lima quien trabaja

desde los años noventa con su fórmula [H=C, M=C] (hombre=carne y mujer=carne) expone diversos cuerpos para representar no un performance, sino una imagen viva. Un claro ejemplo de su trabajo es la pieza *Marra* realizada primero en 1996 y posteriormente en el año 2011, la cual consiste en dos hombres desnudos que luchan en el espacio expositivo. Ellos están unidos por una capucha que no solo los ciega, sino que les entrega el carácter de anonimato para reforzar el concepto del cuerpo como materia y no como individuo, dicha pieza también habla acerca del encuentro de organismos y la lucha o la colaboración entre ellos. Otro ejemplo del trabajo de Laura Lima es su pieza *El jalador de paisaje* presentada en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo, la cual consiste en que un cuerpo desnudo que realiza la acción de jalar unas cuerdas sintéticas las cuales están amarradas al paisaje externo del museo, queriendo así incorporar el paisaje de ciudad universitaria dentro de la sala de exposición.

El trabajo de Lima nos permite recordar anteriormente la propuesta de Félix González Torres (Estados Unidos, 1957- 1996) en la cual concibió su pieza *Untitled (Go-Go Dancing Platform)* en 1991, que también consistía en exponer un cuerpo vivo como obra de arte; un bailarín musculoso vestido únicamente con unos shorts plateados y unos tenis, el cual baila para conformar una reflexión en torno al teatro y al minimalismo, sin embargo el podio de madera cubierto de pintura acrílica y rodeado de las bombillas encendidas propias de la iconografía personal del trabajo de González Torres donde suscita la acción, está concebido como una escultura minimalista que se activa convirtiéndose en escenario durante cinco minutos al día. Y al mismo tiempo esta base nos recuerda el paralelismo al concepto de pedestal que precede a la escultura en una gran parte del tiempo.

Figura 73.

Laura Lima
Marra
Cuerpos desnudos
con tela
1996/2011



Figura 74.

Feliz González Torres
Untitled (Go-Go Dancing Platform)
Sin título (plataforma de baile Go Go)
Madera, bombillas, pintura acrílica y bailarín en bermuda color plata, tenis deportivos y un dispositivo de música personal.

El contexto social y cultural en la contemporaneidad ha sufrido en los últimos años variaciones de gran calibre que han producido fuertes cambios en los medios de producción, en las relaciones sociales, en las formas de producción de identidad, así también como se han debido modificar de una manera poderosa las maneras de entender nuestra realidad y aún a nosotros mismos. Sería posible esperar, entonces, que en ese contexto de convulsión tanto el concepto de cuerpo como el de escultura no hayan salido indemnes. A nosotros,

como escultores, nos debe interesar de sobremanera dicha reacomodación del campo conceptual donde se desarrolla nuestra actividad, ya que tenemos la certeza de que los principios en los que se basa la propia escultura han sido trastocados: ya sea el valor de la materia, sea la percepción del espacio como también la manera de entender el propio cuerpo. (MONTES, 2008: 22)

Las prácticas de concepción escultórica a través de la acción y el cuerpo no sólo modifican y extienden el campo de sentido de la escultura más allá del abandono y despojo del objeto material, sino que incluso llegan así de una manera radical a cuestionar su propia razón de ser de esta misma, es decir, pone en crisis el significado que siempre se le había dado a esta práctica artística.

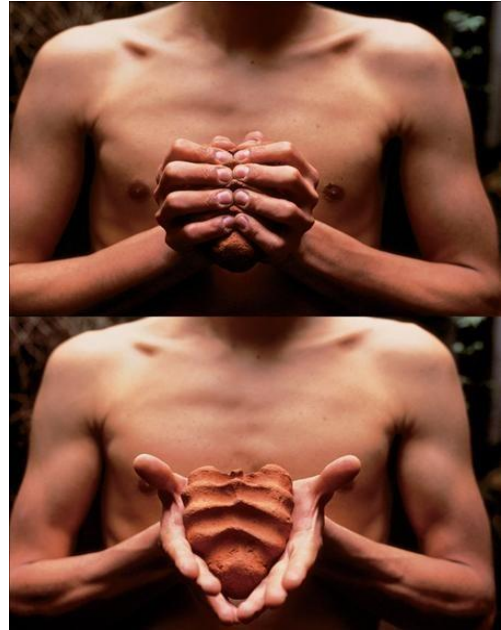
El objeto escultórico resurge ahora con diversas posibilidades, implantando nuevos modelos de pensamiento, a través del campo del *arte de acción*, despojándose de la objetualización de su naturaleza como una práctica técnica de los procesos de su creación que durante la modernidad caracterizó al fenómeno escultórico.

Un ejemplo de estas prácticas escultóricas de acción es la pieza *Mis manos son mi corazón* de Gabriel Orozco (México, 1962) realizada en el año 1991, la cual consiste en una acción en donde el artista ejerce presión sobre un pequeño pedazo de arcilla entre sus manos, dejando una impresión que asemeja la formalidad de un corazón en donde la característica de la arcilla endurecida hace una metáfora al contraste de la imagen vulnerable con que se identifica al referente del órgano humano, dejando a esta última como un objeto registro de la acción, junto con un díptico de fotografías del torso desnudo del artista realizando la acción, sin embargo la obra final no es ninguno de los objetos solamente, sino se conforma de la totalidad de los elementos; una acción y al mismo tiempo el registro de la misma, ese es el objeto.



Figura 75.

Gabriel Orozco
Mis manos son mi corazón
Arcilla, Performance y díptico de fotografías
1991



Hablar de la desmaterialización en la escultura y más en específico el *arte acción* como un proceso de elaboración para nuevas formas de concebir la escultura, es hablar de una relación directamente entre la escultura y el performance.

Dentro de la diversidad de manifestaciones que en la actualidad posee el performance como soporte en el arte contemporáneo, podemos resaltar como uno de sus principales intereses, *la experiencia*, generando así en el caso de la escultura, esculturas cuyo elemento de creación se basa en la *experiencia vivencial*, misma que representa nuevos modelos de comprensión de lo real, la imagen visual, la temporal y del abandono de un objeto representado, creando así esculturas que se sostienen así mismas a través de los procesos y sus conceptos. Transformando al objeto en el registro o huella de una acción, de carácter discursivo.

2.1.1 El objeto escultórico en la experiencia vivencial

Cuando hablamos de arte contemporáneo me gusta resaltar la diferencia entre el objeto artístico y la obra de arte. Durante la modernidad y periodos anteriores en la historia del arte, ambos conceptos estaban relacionados directamente a través de la objetualidad, el mismo objeto artístico era en sí la obra de arte, eso ocurrió todo el tiempo con la escultura antes de que existieran tantas cargas conceptuales que posee el arte contemporáneo, sin embargo en la actualidad se nos presentan obras de arte cuyo objeto no es la obra en sí misma, sino solamente el resultado de esta.

En este punto hablar de una escultura vivencial y no objetual, es obligado diferenciar dos conceptos muy importantes que si bien funcionan análogamente uno del otro, poseen una carga simbólica diferente y muchas veces se confunden con facilidad, uno es el concepto de *escultura* y el segundo es el concepto del *objeto escultórico*. Este último en ocasiones no es considerado una escultura en sí, sino más bien como se mencionó hace un momento es el registro material de una escultura contemporánea no objetual, es decir de acción. Retomando el ejemplo de la pieza de Gabriel Orozco *Mis manos son mi corazón*, el pedazo de arcilla o el díptico fotográfico serían considerados a mi parecer los *objetos artísticos*. Pero la obra de arte más en específico es la fusión de todos estos elementos más la acción realizada y el concepto o intención de la misma. Todos en su conjunto forman una escultura vivencial, es por eso que se atribuye al trabajo de Orozco un planteamiento a una nueva definición de la escultura.

Otro ejemplo a comentar es la pieza de la artista María de los Ángeles Burr (Chile) *Escultura Performance* realizada en 2011, la cual es una acción donde la artista se posiciona como una escultura al cubrir su cuerpo de un montaje armado de aproximadamente 200 bolsas de reúso, el cual puede variar para generar diferentes figuras y formas, haciendo una reflexión en su interés personal por la naturaleza y el consumo. Estos personajes escultóricos que la artista califica de extensión del cuerpo, están en acción y se mueven por la ciudad. La recolección de bolsas fue realizada en la ciudad de San Francisco.



Figura 76.

María de los Ángeles Burr
Escultura Performance
Performance, 200 bolsas de papel
por escultura
2011

Parece extraño pero la escultura contemporánea parece que por excelencia puede mezclarse con otro tipo de soportes, como lo es el video, la pintura, el dibujo, el arte objeto y en la mayoría de los casos, la instalación.

El objeto artístico, o más específicamente el objeto escultórico, resurge de diversas posibilidades de la implementación de nuevos modelos tanto de como de prácticas de producción artística (nuevas fenomenologías); es decir posibilidades de entendimiento basadas a través de la acción y la no objetualización en sus prácticas de creación, diferenciando a los que durante las vanguardias fueron los principales procesos técnicos de elaboración de las prácticas escultóricas.

2.1. 2 La escultura como una estructura social y comunitaria

Hablar de formalismos que derivan la escultura contemporánea, muchas veces es hablar de ese cruce entre las prácticas escultóricas y otras disciplinas, la escultura contemporánea opera a través de las situaciones, situaciones propias del arte posmoderno, y del abandono propio de las bases técnicas y conceptuales que acompañaban a la escultura.

Como modelo de esto es la obra que si bien es dirigida por el artista, necesita de la participación de otros agentes para así materializar sus discursos, mucho de ello es el trabajo que los escultores hacen con la comunidad, buscando en la otredad el complemento perfecto para realizar su trabajo, intercambiando al mismo tiempo con lo social en una experiencia significativa, a través del arte a los espectadores involucrados. Una muestra podría ser el trabajo del artista contemporáneo Urs Fischer (Suiza, 1973) quien vive en Nueva York y en Los Ángeles y se considera a menudo influenciado por los movimientos anti-arte, como Neo-Dadá, Arte Perdido o la Internacional Situacionista. En 2013 presentó la pieza *Yes*, para la cual colocó 308 toneladas de arcilla contenida en 12,350 paquetes, dentro del espacio de la Geffen Contemporary del MOCA (Museo de Arte Contemporáneo de los Ángeles), para posteriormente invitar a 1,500 residentes del sur de California a asistir a la sala y crear esculturas propias de la creación de cada participante, es así como el proceso se convierte en producto y el artista en colaborador pasando el objeto (la arcilla) a convertirse el registro de la acción social. Donde el objetivo principal consistía en reunir a una multitud de estilos individuales y donde ningún conocimiento previo del trabajo con la arcilla era necesario por parte de los participantes, sólo un interés en trabajar en tercera dimensión.

En vista de que Fischer dio libertad a la temática para realizar éstas esculturas, se pudo observar una gran cantidad de elementos a representar por los voluntarios, por mencionar algunos; calaveras, pretzels, la cabeza de Batman, pulpos, perros, gatos, osos, pájaros, narices, manos, desnudos de tamaño natural, una bañera, una chimenea, un teléfono, un Humpty Dumpty, una lápida, un plato de ramen y una impresionante enorme y precisa replica de Jabba el Hutt de Star wars. Todos de arcilla sin cocer.

En este ejercicio escultórico Fischer deja de ser quién crea la obra para dejar a la comunidad, ser los escultores. La pieza fue modificándose con la colaboración de todos los voluntarios durante 21 días aproximadamente, generando a la par del trabajo en la sala de museo, alimentos para que todos y asignando un lugar donde todos pudieran comer, preparando un espacio de convivencia para todos los asistentes y generadores de la obra.



Figura 77.

Urs Fischer

Yes

308 toneladas de arcilla, trabajadas por 1500 voluntarios

2013

La experiencia de realizar una pieza en conjunto, podría considerarse el producto de una experiencia artística, es decir un acercamiento de los participantes con el arte. Y pudiendo observar también cómo la suma de cada aportación individual genera una totalidad para tomar significado, fuerza y sentido, una nueva forma de interpretar la realidad en conjunto con “el otro”, su pieza Urs Fischer la denomina como proyecto artístico de múltiples autores, un conjunto de individuos que integran una comunidad en específico.

El arte contemporáneo al replantear su naturaleza se ha visto forzado a redefinir constantemente lo que opera como definición social de arte, para muchas prácticas artísticas la obra no es un objeto de consumo o valor comercial, algunos artistas contemporáneos trabajan con la experiencia generando así obras cuya intención primordial no pueden introducirse en un mercado, sino más bien son piezas pensadas en experiencias de vida a través del arte. Sin embargo la escultura sigue presente en este tipo de quehacer artístico.

Un ejemplo de lo que podríamos llamar obra comunitaria o de *escultura social* es el proyecto: *Esculturas realizadas por la comunidad de la colonia Buenos Aires*, de la artista Yvonne Domenge (México, 1946). Empezado en el año 2000 su obra que en un trabajo continuo durante diez años aproximadamente realizó de manera simultánea en colaboración con varios talleres automotrices de la colonia Buenos Aires de la ciudad de México, coordinando y dando asesorías de cómo poder con materiales de deshecho automotriz, realizar esculturas de gran formato, las cuales fueron posteriormente colocadas a lo largo de la calle Dr. Vértiz.



Figura 78.

Yvonne Domenge
*Esculturas realizadas por la
comunidad de la colonia
Buenos Aires,*
Piezas de deshecho
automotriz
2000 -2010

Dicho proyecto artístico usa *lo social* cómo un eje para su concepto, mostrando como el arte y más en específico la escultura, está también dotada de una utilidad personal, emotiva y comunitaria, pues sorprendentemente mostró resultados muy positivos y evidentes para los miembros de la comunidad de estos talleres automotrices, volviéndolos personas más creativas, reforzando su autoestima, bajando sus niveles de agresión y volviéndolos más asertivos para buscar nuevas soluciones de trabajo. También se logró hacer el trabajo más colectivo e incluyente ya que siendo incluso los niños los que colaboraban con la realización de los bocetos. Finalmente incluso el trabajo ayudó a dar un mejor aspecto a su barrio, a través de su nueva actividad plástica.

La pieza *Cubo de pan de 90 x 90 cm* del artista Santiago Sierra (España, 1966), realizada en la Ciudad de México en el año 2003 consistió en crear una escultura en forma de cubo de 90 x 90 hecha de pan, en colaboración con algunos panaderos. Para posteriormente desintegrarla y alimentar a las personas pertenecientes a un albergue.



Figura79.

Santiago Sierra
Cubo de pan de 90 x 90 cm
Pan.
2003.



En estas obras de arte podemos observar cómo nos van hablando de esculturas procesuales y efímeras, que van transformándose constantemente o algunas como en el caso de la de Sierra, desaparecen completamente, dejando de la lado esta característica que se buscaba de la conservación y durabilidad de una escultura, donde ahora cuyo carácter discursivo y social es más importante que el estético u objetual.

El Señor del Maíz, es una pieza realizada en el año 2008 por el artista Alfadir Luna, escultura que combina el performance y la participación comunitaria para su realización, generando así una obra de arte de participación social y contextual en su discurso, dónde aborda la búsqueda entre las relaciones sociales de los comerciantes y los allegados de once mercados diferentes de la merced, los cuales junto con el artista construyeron la escultura de un hombre realizado a base de granos de maíz. Cada sección del mercado de la Merced trabajó en un elemento de la conformación de la escultura, ya sea un brazo, una pierna, etc. Durante una procesión se va ensamblado, buscando así representar el símbolo de unión de ellos. Esta pieza también ha estado presente en distintas celebraciones y procesiones tradicionales como la de La Candelaria, con el objetivo de generar lazos entre distintos pueblos de la Ciudad de México.

Esta acción sin ubicar en su centro a un santo, coloca una semilla de fuerte carga afectiva (que reviste a un vacío simbólico) y nos permite explorar formas del arte que buscan el encuentro entre distintas comunidades. Así mismo esta obra genera nuevas formas de vinculación en torno a lo simbólico, donde lo sagrado y la memoria se revelan a través de una escultura que en su mero pronunciar nos remite a un sentido originario y logra entrelazar, en el seno de la creencia occidental (el catolicismo), distintas ideas que van desde lo prehispánico hasta lo contemporáneo: "... es un hombre de maíz", dicen las personas que pasean al interior de la iglesia y tras visitar a los santos se encuentran con la escultura que al principio genera desconcierto pero eventualmente trastoca algo al interior de cada una de ellos, algo que intrínsecamente nos identifica.

(Artículo *Señor De Maíz, Alfadir Luna, Procesión De La Candelaria*. 2 de febrero del 2014 <<http://plataforma.org.mx/site/senor-de-maiz-alfadir-luna-candelaria/>> consultado última vez 28 de febrero del 2015).

Hablar de piezas que interactúan con la acción y la participación de la sociedad nos habla de esculturas que, como ya mencionamos anteriormente, van cambiando conforme los espectadores van poniendo su participación sobre la materia, al mismo tiempo nos habla de esculturas que pueden ir en constante tránsito, y en dichos traslados encuentra gran parte de intencionalidad o carga emotiva, discursiva y conceptual.



Figura 80.

Alfadir Luna
El hombre del maíz
Estructura recubierta de
granos de maíz,
Performance, fotografías.
2008.
Procesión en la Candelaria
2014

En el año 2012 Teresa Margolles (México, 1974) realizó en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo la pieza *La Promesa*, obra que consistió en la adquisición de una casa en ciudad Juárez, en representación de las 22 mil familias que han tenido que abandonar sus hogares debido a la inseguridad que se vive actualmente en la zona del norte de México, aun cuando demoler cualquier casa de concreto puede tomar un par de horas con la maquinaria adecuada, la demolición de ésta propiedad tomo 11 días pues fue demolida manualmente por albañiles a manera de ritual. Los restos de la casa tras ser trasportada a la ciudad de México fue posteriormente triturada y se expuso en la sala del museo como una obra que necesitaba activarse por un grupo de voluntarios quienes movían cada una de las piedritas que en su momento constituirían el domicilio y ofreciendo así la promesa de una mejor vida para una de las tantas familias. Siendo una pieza que mezcla el performance, la instalación y lo escultórico, logrando generar un proceso de reflexión y crítica social.



Figura 81.

Teresa Margolles
La promesa
Casa triturada
2012.

Capítulo 3.

El fenómeno escultórico desarrollado en la cultura de las transformaciones tecnológicas

En el repaso de cómo lo escultórico se ha ido transformando tanto en prácticas como en concepto, podemos ver que nunca se ha mantenido estable una sola definición de que puede ser solamente una *escultura*, hemos visto cambios desde la forma y materiales con la modernidad, así como de los lugares de exposición de las esculturas. Sin embargo vemos que es en el arte contemporáneo donde el concepto de escultura se amplía considerablemente y cada vez son más y más las prácticas que se siguen denominando esculturas, siendo totalmente alejadas de lo que tradicionalmente se entendía como una escultura, la definición y significado se expande, se reconstruye y se adapta para cada vez incluir nuevos elementos en lo que puede llamarse escultura. Ahora con la constante transformación de la industria y el incesante avance tecnológico, surgen esculturas que desde los noventa o incluso comienzos de este siglo ya se nos presentan como esculturas que cuestionan nuevamente a sus predecesoras y articulan nuevos mensajes en los lenguajes escultóricos.

3.1 Pretextos escultóricos que cuestionan la ética

Esculturas como la pieza *Ruan* de 1999 del artista Xiao Yu (China) está conformada por lo que podríamos calificar de ensamble dentro del ejercicio de las prácticas escultóricas, sin embargo los polémicos materiales que componen este ensamble, está constituida por: La cabeza de un feto humano con ojos de un conejo incrustados,

adherida al cuerpo de una gaviota, y con la cola de una rata, todas dentro de un contenedor con formol. Volvieron esta obra muy polémica. Tras el escándalo que la pieza provocó en Suiza durante el 2001, fue retirado de su exhibición. Yu crea sus quimeras, utilizando como materia estos restos orgánicos buscando generar una polémica entre los límites morales del material al producir diversos ejercicios artísticos.



Figura 82.

Xiao Yu

Ruan

Ensamble de cabeza de feto, cuerpo de gaviota, ojos de conejo y cola de rata.
1999

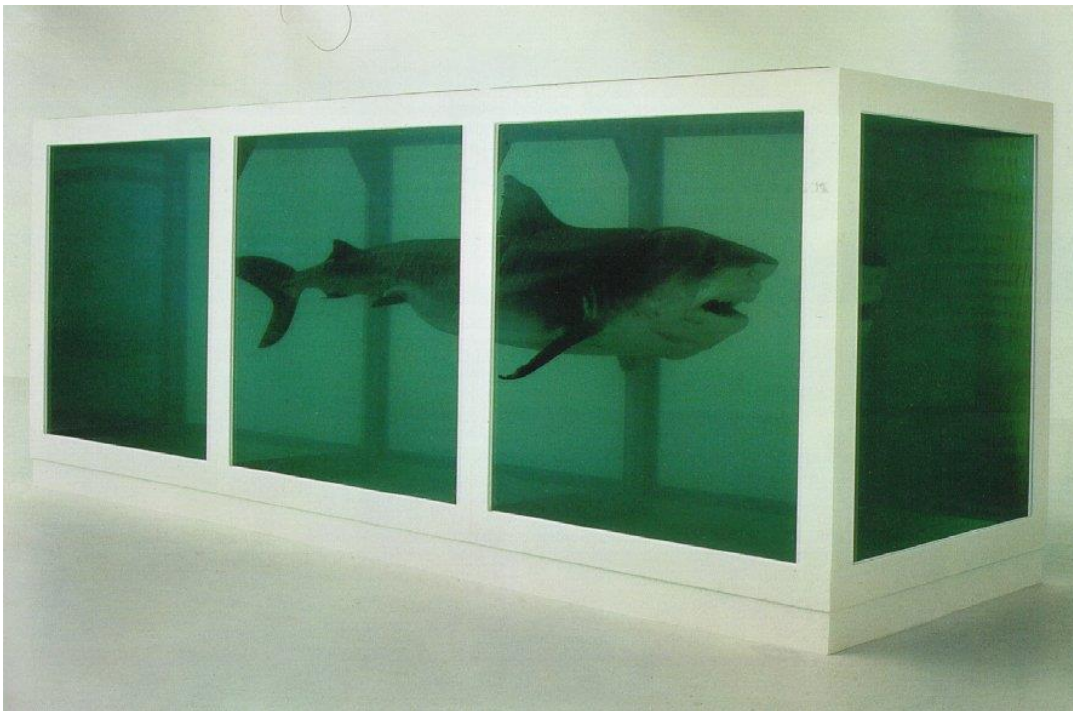


Figura 83.

Damien Hirst

La imposibilidad física de la muerte en la mente de algo vivo

Tiburón tigre en solución de formaldehído 5% dentro de un contenedor de cristal y acero.
213 x 518 x 213 cm
1991

Los motivos por los que los artistas utilizan restos de cuerpos para las prácticas escultóricas contemporáneas son diversos, en el caso de artistas como Yu que busca generar polémica en el espectador, utilizando nuevos materiales que pudieran trasgredir de una forma más neurálgica que los ya establecidos en las prácticas artísticas que en su momento los precedieron, tanto en prácticas del arte como en la escultura, generando al mismo tiempo nuevas formas de entender el quehacer artístico y escultórico.

Un ejemplo de ello lo habíamos visto anteriormente en varias piezas del artista británico Damien Hirst (Inglaterra, 1965) quien en su serie *Historia Natural* ha trabajado con diversos cuerpos de animales como lo son ovejas, vacas, caballos, entre otros, siendo posiblemente su pieza *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (*La imposibilidad física de la muerte en la mente de algo vivo*) la más reconocida, consiste en un tiburón tigre de 14 pies de largo dentro de un contenedor de cristal y acero. Hirst retoma la muerte como tema central de su trabajo, buscando llevar la representación de la misma a algo más profundo que un ejercicio mimético de ésta, en la escultura de Hirst los cuerpos muertos son utilizados como material de trabajo y mostrado al espectador en su condición de cadáver.

En México artistas como el colectivo SEMEFO fundado en 1990 por Teresa Margolles, Arturo Angulo, Juan Luis García y Carlos López Orozco también realizó varias piezas utilizando cadáveres como material de ejercicio escultórico, la pieza *Proyecto para parque infantil* del año 1995 consistía en el feto de un caballo ensamblado con acero, a manera de simular los caballos de carrusel de los juegos recreativos para niños. Anteriormente presentaron la instalación *Lavatio corporis* (1994) que consistía en piezas realizadas con cadáveres de caballos en el museo Carrillo Gil.



Figura 84.

SEMEFO

Proyecto para parque infantil

Feto de caballo ensamblado y metal

83 x 100 x 51

1995



Figura 85.

SEMEFO

Carrusel Lavatio Corporis

Potros embalsamados en un carrusel

1994

La pieza *Entierro* de Teresa Margolles del año 1999, resalta porque si bien la muerte y los elementos corpóreos de la misma, tratados como materia para su quehacer artístico siempre han estado presentes en su trabajo, es una pieza en la que ya no solo está se muestra un elemento componente de estos cuerpos como lo es la sangre, la grasa, la carne, etcétera, para la obra, sino que en esta ocasión el cuerpo está completo en el interior de la escultura, siendo literalmente la obra de arte una tumba. La pieza consiste en un bloque de cemento que alberga en su interior un feto, buscando con esto, hacer una crítica en cómo en México los cuerpos de los niños que mueren antes de nacer son tratados como desechos médicos y no como cadáveres, Margolles utiliza la escultura y el arte mismo, para ser un entierro al pequeño feto. Otra pieza realizada posteriormente fue *Lengua* (2000) que consistió en extraer la lengua del cadáver de un punk, colocarla sobre una base a manera de escultura y

exhibirla. En la lengua pude verse un arete propio de la identidad que poseía la persona.

Figura 86.

SEMEFO
Lengua
Lengua extraída de un cuerpo en la morgue
2000



Figura 87.

Teresa Margolles
Entierro
Bloque de concreto con feto al vacío en el interior
1999

Las razones por las que los artistas utilizan cadáveres como materia para dar forma a su trabajo escultórico pueden ser diversas, en el caso de Teresa Margolles y SEMEFO son cuestiones más sociales, buscando generar una crítica política. Otros artistas como Gunther Von Hagens (Alemania, 1945) cuyo trabajo aporta a la medicina y al arte, realiza sus esculturas *plastificando* los cuerpos en una búsqueda de dar a conocer como es constituida la anatomía humana o de diversos animales, buscando también sensibilizar al espectador a una mejor comprensión de ésta; sus funcionamientos y sus elementos biológicos o de salud, Von Hagens trabaja con personas que en vida realizan una declaración de donar sus cuerpos después de fallecer, para la realización de este tipo de esculturas, trabajando así con cuerpos de

hombres y mujeres de edades y condiciones variables, así como de diversos mamíferos y su trabajo se ha presentado lo mismo en museos de ciencia como de arte.

Determinados artistas insisten en mostrarnos la materia intencionalmente cruda, como el ejemplo de Demian Hirst, reduciendo al máximo su intervención formal y mostrándonos la <<natural materia primigenia>> que curiosamente vuelve a hablarnos de la organización formal que la constituye, en estos casos alejada del proyecto o de la intencionalidad humana. Pero en todos los casos vemos cómo todos los signos, al convertirse en forma, aspiran a significarse y a buscar contenido. (De La Cuadra, 2006: 48)

Hasta aquí podemos observar que pese a los diferentes motivos que los artistas tengan para utilizar cuerpos o cadáveres para dar forma a sus esculturas, algo evidente es que en éstas prácticas la materia que las compone toma principal peso discursivo, misma materia que integra objetualmente la obra, buscando así ampliar su expresión formal.

Podemos darnos cuenta cómo a pesar de cambiar los materiales y los procesos técnicos tradicionales, la concepción de *escultura* pasó a clasificar este tipo de prácticas casi de manera automática.



Figuras 88 y 89.
Gunther Von Hagens
Cadáveres sometidos a la plastinación,

3.1.1 Bioarte y nuevas formas de expandir la concepción escultórica

Con el desarrollo que va teniendo nuestra sociedad vemos cómo los modelos industriales, políticos y culturales van mutando, observamos como la ciencia y la tecnología son un campo que a veces se muestra muy prometedor en diversas actividades, como lo es la industria médica y la farmacéutica, la industria alimenticia, la de telecomunicaciones, entre muchas otras, cómo lo es la industria del arte.

Vivimos en una sociedad en donde los iconos de la tecnología rigen los hábitos de vida y en la que esta misma condiciona gran parte de nuestra ahora percepción del mundo y de la realidad. La mayoría de los objetos que nos rodean son desarrollados a base de tecnologías que consumimos producidas por enormes industrias y equipos de trabajo transdisciplinarios, pero sobretodo con todo un sistema de investigación y producción muy sofisticado que avanza y se descontinua constantemente de manera muy rápida, El arte no es la excepción, lo mismo ocurre con las propuestas de arte y bioarte que se desarrollan bajo los mismos parámetros ya mencionados.

Hablar del bioarte es hablar de una rama del arte contemporáneo que trabaja a la par de la ciencia y la tecnología, para realizar piezas cuyo objetivo muchas veces radica en buscar la emergencia de nuevas formas de concebir el arte y sus prácticas culturales. En esta ocasión a través de la tecnologías electrónicas, digitales, tecnocientíficas, transgénicas, biomecánicas, por mencionar algunas. El bioarte a la par, muchas veces busca cuestionar los límites de la política y la ciencia a través del arte y éste fue abriéndose camino desde los años noventa.

Mirar a la ciencia desde la no-ciencia (ya sea desde esas hijas bastardas de racionalismo que son las ciencias sociales o desde el propio arte entendido como laboratorio del imaginario) parece ser una parada inevitable del pensamiento como práctica situada y política ...El objetivo declarado de muchos de los eventos de bioarte más emblemáticos de los noventa fue crear una opinión pública positiva sobre el biotech que redujera las resistencias éticas que la mayoría de la gente tenía –y sigue teniendo- ante este tipo de investigación. (Ptqk, María, 2010: 146)

Dentro de esta corriente hay diferentes tipos de prácticas artísticas y de técnicas utilizadas, algunas basadas en los cultivos de tejidos vivos, otras en la genética. Y otras más en transformaciones morfológicas; esto quiere decir que se basan en la transformación de la forma de los seres vivos, algunas veces incluso del cuerpo del mismo artista y finalmente las construcciones biomecánicas, es decir la ingeniería robótica y científica.

Sin embargo aun cuando la ciencia es el medio para generar estas obras, el bioarte trabaja principalmente con la vida; ya sea con la creación de la misma o con los procesos de cambio en ésta. Joaquín Fargas (Argentina, 1950) habla acerca de 2 clasificaciones que se podría tener respecto al bioarte, una de ellas es el *bioarte soft*; la cual consiste en obras de arte que poseen elementos vivos en su estructura, aquí podemos encontrar esculturas e instalaciones cuyos componentes son plantas y bacterias entre otros.

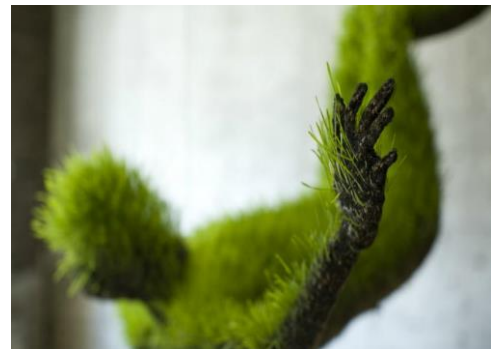


Figura 90.

Mathilde Roussel
Lives of grass 1+2 (Vidas de hierba 1 +2)
Tierra, semillas de trigo, con material reciclado, tela.
2010

Ejemplos de ello podría ser el trabajo de Mathilde Roussel (Paris, 1983) que consiste en una investigación sensible y simbólica sobre la naturaleza de la vida física. En su pieza *Lives of grass 1+2* (*Vidas de hierba 1 +2*) del 2010 ella crea cuerpos esculpidos con material de reciclaje y malla de alambre y los coloca de tal forma que parecen flotar en la galería con gestos dramáticos. A estas esculturas compuestas de tierra va creciéndole cubiertas de pasto de trigo verde, hasta que la mayor parte de sus características formales iniciales de sus esculturas se van perdiendo en la hierba. Los dedos son cuidadosamente elaborados, largos y delgados. Sus cuerpos se retuercen como si se cayeran o volaran en éxtasis o en el dolor. Roussel se interesa en las metamorfosis de los ciclos que transforman la materia orgánica, ya sea vegetal, animal o humana. A través de sus esculturas interroga a las formas en cuanto el tiempo pesa sobre nuestro cuerpo, dejando su huella y creando así un archivo invisible de nuestras emociones, una historia muda de nuestra existencia.

Al concebir al bioarte como un arte relacionado con la vida, en la escultura estaríamos hablando de una escultura relacionada con la vida

La segunda vertiente que podemos encontrar en el bioarte es como Fargas la clasifica; el *bioarte hard*, en donde las obras abarca procesos más complejos que toman en cuenta la biotecnología, en donde se necesita la asistencia externa para ser generadas. Pudiendo hablar así de un arte transgénico, obras que vendrían a clasificarse como esculturas transgénicas. Piezas que no pueden realizarse por un solo artista, sino es necesaria la colaboración de todo un equipo de miembros de diferentes disciplinas, así como con la necesidad de laboratorios y materiales tecnocientíficos, y cuyas obras muchas veces necesitan de una inversión económicamente alta y de un muy delicado control, y cuidado desde su creación así como su conservación.

El movimiento de las nuevas artes en el campo de la biotecnología reclama la pretensión de recoger cuestiones acerca de los procedimientos operatorios de las tecnociencias de la vida y de promover el debate en torno a sus riesgos, incertidumbres y consecuencias. El arte estaría de esta forma volviendo a tomar una vocación que siempre tuvo: la de explorar, reflexionar, y criticar los desarrollos de la época y de la sociedad en que es creado. El arte podría insertarse así en el contexto

alargado de las corrientes del pensamiento sobre las relaciones entre la ciencia, la tecnología y sociedad, poniendo en cuestión la idea de la absoluta neutralidad del emprendimiento científico. En su forma específica el arte participaría de los dilemas de la biología filosófica y de los debates en torno a cómo habitar sabiamente nuestro mundo y sobre todo el futuro y la condición humana. (García, 2009: 235)

Eduardo Kac (Brasil, 1962) quien es el que otorga la clasificación al movimiento del Bioarte llega a calificarlo como la primera vanguardia del siglo XXI, desarrolla un trabajo cuya particularidad consiste en asumir a la biotecnología como un medio o herramienta para generar obras de arte.

Un ejemplo de esto es su pieza *GFP Bunny (Conejo GFP)* del año 2000, que consiste en una coneja llamada Alba, la cual bajo ciertas circunstancias brilla de color verde fluorescente debido a que fue manipulada genéticamente insertándole el gen de una medusa que a cierto nivel de profundidad del mar genera luz propia, Alba, que por ser un conejo albino no tiene pigmento en la piel y en condiciones ambientales normales es completamente blanco con ojos rosados, sin embargo gracias a su mutación cuando se ilumina con la luz correcta brilla de un color verde. Esta característica se logra debido a que el conejo fue creado con una manipulación sintética del gen original de verde fluorescente de tipo silvestre que se encuentra en la medusa *Aequorea Victoria*.

Sin embargo para Eduardo Kac, la pieza va más allá de sólo crearla y presentarla como una obra de arte viva, sino toda la polémica ética, política y social que se desata a partir de hacer pública la pieza, para él conforman de igual manera contenido y discurso de la obra, en su libro *Telepresencia Y Bioarte; Interconexión en red de humanos, robots y conejos* describe;

Mi obra de arte transgénico GFP Bunny [Conejito GFP] comprende la creación de un conejo verde fluorescente, el diálogo público generado por el proyecto, así como la integración social del conejo. GFP es el acrónimo en inglés de proteína fluorescente verde. GFP Bunny fue realizado en el año 2000 y se presentó al público por primera vez en Avignon, Francia. El arte transgénico, tal y como propongo en otro lugar, es una nueva forma de arte basada en el uso de la ingeniería genética con el objetivo de crear seres vivos únicos. Esto debe hacerse con mucho cuidado; con el reconocimiento de la

complejidad de las cuestiones que emergen; y, sobre todo, con un compromiso con el respeto, cuidado y afecto por la vida así creada de esta manera. (Kac,2010: 347)

Ya no proponer una escultura que pueda estar viva como lo vimos en algunas piezas analizadas anteriormente, sino que sea el artista mismo quien genere y otorgue vida a estas piezas de arte posee una gran complejidad en la manera en cómo se ha concebido el arte, ciertamente a pesar de que el bioarte como corriente ya lleva más de 2 décadas presentando propuestas y prácticas artísticas, algunas ya asimiladas por la crítica y la teoría del arte, aún son piezas de arte muy aisladas y limitados los apoyos para muchos artistas y pocas son las instituciones que apuestan por estas nuevas formas de representación y/o de experimentación artística.



Figura 91.

Eduardo Kac
GPF Bunny (Conejo GPF)
Alba; un conejo fluorescente. Animal
transgénico
2000

Posiblemente por la polémica política, ética, moral y legal que producen estas creaciones se derive de la complejidad que genera realizar una sola pieza de esta magnitud, ya sea por todo el trabajo en equipo entre el artista y los científicos y sobre todo por los fondos económicos tan elevados que requiere un proyecto tan complejo. Sin embargo en varios países del mundo podemos encontrar ranas invernando que se descongelan poco a poco en la sala de exposición de la galería del museo, así como cactus que en vez de espinas les crece cabello humano, mariposas cuyo patrón de las alas fue alterado en un ejercicio dibujístico, etc. Es aquí cuando pareciera que los últimos logros científicos se presumen en un salón de arte contemporáneo, y formalmente como es de esperarse en la mayoría de las ocasiones, también se les

denomina esculturas contemporáneas o en el caso de ser piezas compuestas por varios elementos; instalaciones.

Observamos que si bien lo que podría tal vez ya ser una obra de arte por sus característica material o de innovación, también siguen siendo piezas procesuales cuya obra formal y conceptual abarca todo el proceso de generación de la misma. Inclusive en algunos casos cuyo elemento vivo se degrada o perece, la obra sigue exhibiéndose y reafirmando sus discursos a manera de registros.

Algo que distingue y separa al bioarte de la ciencia es el objetivo principal de producción, a los *bioartistas* no les interesa en la mayoría de los casos comprender la ciencia en si tanto como al arte, o cómo funcionan los fenómenos de la naturaleza científica. Para ellos su objetivo principal es usar a la ciencia como un instrumento para generar obras de arte, y así comprender los límites que este último puede alcanzar, creando con ello mismo nuevas metodologías de producción artística. El artista en la mayoría en ocasiones no puede realizar la pieza sin el apoyo de otros especialistas, así se da a la tarea de buscar científicos que colaboren con él y que sean ellos quienes se encarguen de la parte técnica.

Para Eduardo Kac su pieza de arte posee 9 puntos o conceptos que le interesa abordar;

...(1) diálogo en curso entre los profesionales de varias disciplinas (arte, ciencia, filosofía, derecho, comunicaciones, literatura, ciencias sociales) y el público sobre las implicaciones éticas y culturales de la ingeniería genética; (2) respuesta a la supuesta supremacía del ADN en la creación de la vida en favor de una comprensión más compleja de las relaciones entrelazadas entre la genética, organismo y entorno; (3) extensión de conceptos de biodiversidad y la evolución para incorporar obras precisas a nivel genómico, (4) comunicación interespecífica entre humanos y un animal transgénico; (5) integración y presentación de *GFP Bunny* en un contexto social e interactivo; (6) examen de las nociones de normalidad, heterogeneidad, pureza, hibridación y otredad; (7) consideración de una noción no semiótica de la comunicación, como el hecho de compartir material genético a través de barreras de las especies tradicionales; (8) respeto público y aprecio por la vida emocional y cognitiva de los

animales transgénicos; (9) expansión de los límites prácticos y conceptuales de la práctica artística para incorporar la invención de la vida. (Kac, 2010: 348)

En las cuestiones de un arte transgénico, podemos ver cómo se nos hablan de obras en cuyos procesos el artista renuncia a ser el creador de objetos para convertirse en el creador de sujetos, pudiendo hablar aquí de esculturas biológicas de creación performativa.

Otro de los referentes claves del bioarte es el colectivo SymbioticA. Es uno de los laboratorios de ciencia y arte más conocidos a nivel internacional, fue el primero que se creó a nivel mundial con este fin de generar obras de arte. Se encuentra dentro de la Universidad de Western Australia, fundado principalmente por Oron Catts (Finlandia), Ionat Zurr (Inglaterra) y Guy Ben-Ary. Este centro de investigación recibe artistas de todas partes del mundo para llevar a cabo prácticas que vinculen la ciencia con el arte, estimulando la mejora en la comprensión y la articulación de proyectos pasados en la manipulación de vida.

En una entrevista realizada en el año 2012 para la revista Código, en un número dedicado a la relación entre la ciencia y el arte Oron Catts narra;

Llevo 16 años trabajando en laboratorios, pero ha sido un proceso difícil. El cruce de arte y ciencia podría ser una metáfora de la migración. Uno necesita entender la cultura, asimilarla. A estas alturas muchos de nuestros colegas son científicos con quienes nos entendemos perfectamente. De hecho, los científicos piensan en muchas ocasiones que yo también lo soy, porque hablo su idioma, manejo sus herramientas, actuó de manera natural en su entorno y me muevo de manera confiada. Pero soy un artista que utiliza herramientas científicas. (Boltvinik, 2012:89).

Oron Catts y Ionat Zurr en su pieza *Victimless Leather (Cuero sin víctimas)* realizada en el año 2004 realizan, de manera artificial, tejidos vivos y posteriormente los exponen como formas escultóricas, así el concepto de lo escultórico se presenta expandido y llevado a formas de vida en la galería, desatando con una pieza que ellos califican de *semi viva*, que busca generar polémicas entre la ética debatible y la domesticación de tecnologías electrónicas pertenecientes a la ciencia, la pieza

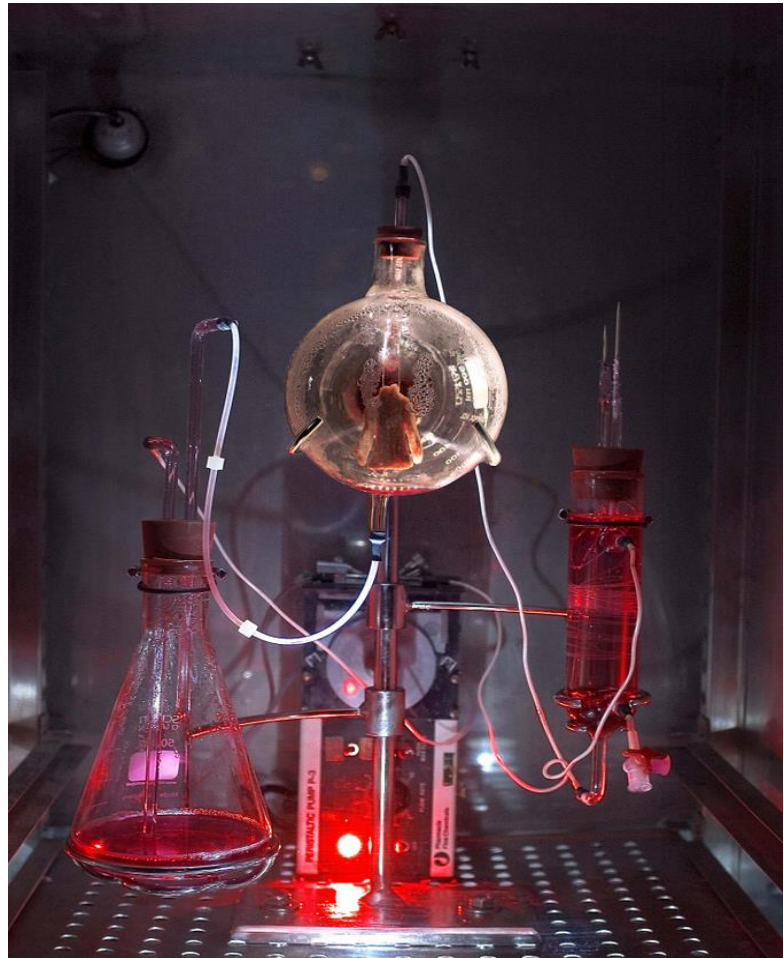
consiste en un pequeño bio-reactor hecho de polímeros biodegradables que hace crecer carne (cuero para generar una chaqueta), utilizando células de la piel de ratones, y células extraídas de huesos humanos. Dichas células aparte de ser fáciles de combinar, se seleccionaron para de esta forma buscar alterar las taxonomías jerárquicas dominantes de la vida / muerte, humano / inhumano, orgánico / inorgánico, etc.

Figura 92.

SymbioticA

Victimless Leather (cuero sin víctimas)

Crecimiento de carne dentro de una bio-esfera a través de células de rata y células extraídas de huesos humanos.
2004



La pieza en sí misma también propone que si el ser humano es capaz de crear cuero para generar sus productos de consumo, se crearía una mejor vida que garantice el derecho de los animales. Vinculando así con procesos culturales y políticos correspondientes a la contemporaneidad del siglo XXI, el objetivo del arte según Catts es denunciar las problemáticas antes que proponer una evolución.

La mayor parte de los bio-artistas rechazan las acusaciones y desafían el paradigma ético y artístico afirmando que este tipo de arte de creación viene a suceder en un mundo

donde la manipulación genética está cambiando la agricultura, la medicina y la reproducción humana.

Así, el objetivo del Bio-Arte –también conocido como arte transgénico—es borrar la línea entre la biotecnología y el arte en el proceso de encender la alarma del avance de la ciencia sobre la forma humana. (Hax, 2005: 52)

Si bien el arte siempre ha estado ligado a diferentes disciplinas de conocimiento, y en específico el de su encuentro con la ciencia no es nada reciente, (basta recordar el caso de Leonardo Da Vinci o Rembrandt), el bioarte nos permite analizar al arte mismo desde terrenos recientemente alcanzados, debido al avance tecnológico en donde las obras se entrelazan a ciertas particularidades de un terreno cultural innovador como lo son las prácticas científicas. No sin antes recordarnos que su propiedad artística ve rebasada la tradición y abre caminos al conocimiento y a las prácticas creativas, un ejercicio muy similar al realizado en la modernidad por las vanguardias, en el caso de la escultura. En el bioarte podemos encontrar nuevos modelos de la misma, así como el bioarte encuentra nuevos caminos para el arte, la bioescultura opera en situaciones en las que la escultura no había operado anteriormente buscando generar obras inter, multi, transdisciplinarias.

En el fondo el bioarte no quiere verdaderamente significar algo sino ser algo; no quiere significar una experiencia, exprimiendo la acción de un hacer y de una ocurrencia que se ofrece sólo en esa cualidad, sin alusión a algo que la supere...Las reglas y los criterios de producción y juicio de la obra artística pasan a estar en permanente estado de reconstitución. (García, 2009: 244)

Para Stelarc (Australia, 1946) su trabajo de bioarte se centra en temáticas sobre la expansión del cuerpo, es decir busca medir los límites reales del cuerpo humano y a través de la ciencia y la biotecnología expandirlos. Su hipótesis principal, en la mayor parte de su trabajo surge de repensar al cuerpo humano para afirmar al mismo como obsoleto, limitado y rebasado constantemente por los medios actuales. Sus piezas, que son principalmente performáticas incluyen en algunas veces la manipulación de su propio cuerpo a través de los medios tecnológicos, un ejemplo de ello es la creación de una prótesis de un tercer brazo, creando así una mano que permite más movimientos en dedos y muñeca que los posibles de cualquier mano. Sin embargo

su pieza más polémica seguramente es donde en el laboratorio crea artificialmente una oreja y la incrusta por medio de una cirugía en su brazo derecho, esta nueva oreja tiene la habilidad de conectarse a internet y transmitir información de diferentes partes del mundo. Stelarc retoma constantemente el concepto de escultura en varias de sus piezas, unas de ellas son sus primeros trabajos de *Suspensiones corporales* realizados entre los años de 1976 y 1988 donde por medio de instrumentos de carga, montados en diferentes partes del sitio de exposición son incrustados paralelamente en su cuerpo a manera de ganchos perforando su piel cargando su cuerpo a varios metros de altura logrando suspenderlo con un efecto de grúa, y así experimentar la sensación de un cuerpo elevado que reta las leyes de gravedad, al que él califica de *una escultura corporal insertada en el espacio*. Este acto performatico que se ha presentado más de 25 ocasiones con sus variantes; tanto en posición del cuerpo suspendido presentado a veces inmóvil, otras veces con movimientos balanceados por motores, y en otras ocasiones elevando paralelamente con objetos como lo son rocas, la pieza también ha sido acompañada por sonidos de los latidos de su corazón. Ha realizado el performance con su cuerpo así como en la de otras personas, llegando incluso a repetirse con la suspensión de varios cuerpos a la vez. Para Stelarc el cuerpo no es un objeto de deseo si no un objeto de diseño.



Figura 93.

Stelarc
Suspensiones corporales
Performance
1976 y 1988

Posteriormente en 1993 Stelarc concibe su proyecto de *Stomach Sculpture (Escultura estomacal)*. Esta es una pieza depositada en el interior de su cuerpo, en donde busca desarrollar lo que él llama una escultura que en lugar de estar constituida en un espacio público este pensada para realizarse en un lugar privado como lo su cuerpo propio, es decir el cuerpo del artista. La obra consiste en diseñar y elaborar una máquina que a manera de performance introduce en su cuerpo, la cual se abre y

cierra retrayéndose mientras se abre camino en su esófago hasta llegar al interior de su estómago. La *Escultura Estomacal* posee un sistema de sonido y luz propia, así como la tecnología para transmitir imágenes del interior del cuerpo.

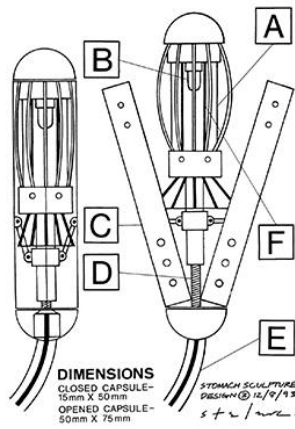


Figura 94.

Stelarc
Stomach Sculpture
(*Escultura estomacal*)
Mini escultura inteligente
que introduce dentro del
estómago.
1993

Para el artista, el cuerpo es una gran estructura, la cual posee una combinación de diversos espacios y un sistema circulatorio, dónde puede alojar piezas de arte si éstas son suficientemente pequeñas, inteligentes y biocompatibles, cuestionando por qué no adornar el interior de nuestro cuerpo con *microesculturas* así como convencionalmente adornamos los espacios públicos.

3.1.2 La carne como materia: Lo escultórico como paralelismo en las transformaciones morfológicas

Como hemos visto hay prácticas artísticas ya brevemente analizadas que proponen un paralelismo discursivo entre el cuerpo y la escultura, o la acción y la escultura, sin embargo también podemos encontrarnos con otras que proponen la manipulación de dicho cuerpo en su morfología como una práctica posiblemente en la escultura contemporánea y en el arte conceptual. Es decir la modificación del cuerpo como metáfora a la manipulación de la materia del quehacer escultórico.

En su libro *El Cuerpo Posthumano: El arte y la cultura contemporánea* el Dr. Iván Mejía hace un análisis de la manipulación del cuerpo en el terreno de arte, rastreando sus orígenes desde mediados de los años sesenta, donde el *cuerpo real* y ya no una

representación del mismo, éste es “introducido en el discurso del arte como material, marco y fin de una experiencia”.

Paralelamente al redescubrimiento del cuerpo, tanto por las investigaciones psicoanalíticas como por el capitalismo insaciable, el *body art* inicia una especie de “Proceso de descomposición analítica del cuerpo” resultando un rompecabezas susceptible de todo tipo de experimentación. Investigando en su interior y su exterior, Vito Accionci, Chris Burden, Marina Abramovic, Bruce Nauman, Denis Oppenheim Y Gina Pane, utilizan su propio cuerpo para medir su resistencia, o apuntar a mecanismos psicológicos y sexuales. (Mejía, 2014: 40)

Ciertamente desde el siglo pasado en corrientes como en el *Performance*, el *Accionismo Vienés* y el *Happening* podía encontrarse al cuerpo y a la acción misma como una obra de arte conceptual, con sus diferencias cada una, el *Happening* estaba más ligado a la participación del espectador (o de varios espectadores, en la mayoría de los casos) para realizar la acción. Sin embargo es el *Accionismo Vienés* quien dentro de su crítica social y su necesidad por contradecir los cánones de estética anteriormente establecidos en el arte, se sostienen de acciones transgresoras como pueden ser la mutilación del cuerpo del artista mismo.

Sin embargo estos ejercicios se basaban más en los intereses discursivos de la acción misma y con la finalidad de impactar emocionalmente al espectador, posteriormente y derivado de estos antecedentes de arte-acción surgen propuestas que plantean la modificación del cuerpo dentro de una pieza de arte cuya búsqueda sea transformar la morfología del cuerpo a manera de esculpirlo.

Un ejemplo de ello es el trabajo de Orlan (Francia, 1947), quien esculpe su cuerpo a través de distintas cirugías plásticas; incorporándose la frente de *La Gioconda* de Leonardo da Vinci, la nariz de *Diana* de Fontainebleu, los ojos de *Pysque* de Gerome, y la barbilla de *Venus de Boticelli*.

Por el contrario, Orlan se reconstruyó quirúrgicamente para cuestionar el ideal de belleza femenina impuesta por la historia del arte europeo; y para reflexionar sobre el papel de la mujer en la multiplicidad de sus representaciones. Por ello realizó sus elecciones siguiendo principios bien definidos, de personajes femeninos que ha

penetrado, de manera simbólica, en el imaginario cultural y en su propio trabajo. (Iván Mejía, 2014: 70).

La cirugía plástica, la cual es una práctica médica de manipulación de la morfología del cuerpo para asemejarla a cierto estereotipo de canon estético, determinado por la sociedad, podría ser lo más cercano que encontramos de un ejercicio escultórico sobre el cuerpo vivo. El cirujano quita o agrega grasa y piel como en el caso de las técnicas escultóricas de desgaste y adición de la materia como lo serían el modelado y la talla en técnicas muy clásicas, los injertos o las prótesis son un ejemplo paralelismo del ensamble visto también en la escultura.

Otro artista que se ha sometido a cirugías plásticas en su trabajo es Héctor Falcón (México,) quién realizó una serie de cirugías sobre su cuerpo, una de ellas para que le quitaran el ombligo, así el cuerpo del artista se convierte un cuerpo sin ombligo, un cuerpo que utiliza las herramientas tecnológicas que le permite la medicina actual para renunciar simbólicamente a vínculo que lo une a su pasado y a su familia. Desapareciendo un elemento de su fisonomía de manera irreversible, posteriormente con la grasa y carne que se extrae de su cuerpo, Falcón las utiliza para crear otras acciones como la preparación de óleos para pintar e incluso, para algo que él pudiese consumir.



Figura 95.

Orlan
Omnipresence
Cirugía
1993

3.2 La Tecnología como detonante artístico y escultórico

En la actualidad el arte ha ido transformándose también en base a la tecnología, como casi todos los elementos de la sociedad, hay piezas que construyen su morfología en base a los lenguajes que las herramientas tecnológicas nos permiten.

Una de las vertientes para abordar la actualidad del arte es partir del uso de las nuevas tecnologías como una línea indiscutible para el análisis de sujetos políticos y el rol social que ellos representan; con ello analizaremos la mediación de las tecnologías en el arte y las diversas transformaciones que incluyen: la diversificación y ampliación del espacio de visibilidad de la obra de arte, la aparición de un sujeto que interactúa e interviene en el proceso creativo y la mediación tecnológica en el espacio público como aparato de relatos. En esta línea nos interesa destacar el papel narrativo que se genera con las tecnologías de la información y cómo la apropiación de éstas modifica nuestra forma de significar nuestro entorno social e identidad. ¿De qué manera el arte incide en la reconfiguración de un espacio sensible a partir del relato y de lenguajes atravesados por la tecnología? Creemos que esta dinámica dependiente del uso de las nuevas tecnologías modifica el espacio público y la forma de integrar relatos; es decir, se trata entonces, de entender los elementos que reconfiguran el relato en un espacio sensible mediado por lo tecnológico. (Lira, 2010: 24)

En el momento en que una obra encuentra su producción en un lenguaje multidisciplinar que combina el arte y la tecnología, es cuando se crean procesos de expansión del sentido de los soportes artísticos, pudiendo así hablar de esculturas interdisciplinarias, transdisciplinarias y multidisciplinarias. Dependiendo únicamente de algunas diferencias discursivas o técnicas para poder clasificarse en una categoría u otra.

Dentro de la transdisciplina en la escultura, encontramos esculturas que siguen perteneciendo claramente a la categoría de *escultura*, pero tiene algún apoyo de otra disciplina, sin la intención o interés de significar u operar en otro concepto que no sea desde lo escultórico como disciplina. Tal es el caso de la pieza *Expansión* de la escultora Paige Bradley (Estados Unidos) realizada en bronce pero con un sistema de iluminación en su interior, a cierta hora que la luz del día disminuye la escultura deja escapar luz de su interior por fuera de las grietas del cuerpo de la pieza,

ampliando sobre el espectador su experiencia estética al contemplar este efecto como quién contempla un despertar. La obra colocada en Nueva York, reflexiona en torno a cómo la sociedad nos motiva a tener múltiples crecimientos (profesionales, económico, entre otros), dejando de lado el crecimiento espiritual.



Figura 96.

Paige Bradley
Expansión
Bronce con Electricidad
193 x 89 x 43 cm
2004

La pieza de Bradley es una obra cuyo carácter escultórico es claro y lógico en cuestión de formalidad, proceso, materiales y técnicas de representación aun cuando es una obra apoyada de algún recurso tecnológico.

Otro ejemplo similar es el del artista Wang Zi Won (Corea del Sur, 1980), quien construye esculturas mecánicas, (que se van moviendo), basadas principalmente en

Buda y Bodhisattva representados en posiciones en las que los personajes parecen practicar la meditación o la iluminación.

Los mecanismos con motor se fusionan con diferentes elementos del cuerpo de las esculturas, y los engranes de los mismos a veces se asemejan halos o flores de loto. Las piezas mueven simultáneamente.

Al artista le interesa reflexionar hacia el futuro donde los humanos y la tecnología se unen, algo que él concibe como un elemento positivo.



Figura 97.

Wang Zi Won

Kwanon Z

Uretano, material metálico, maquinaria,
dispositivo electrónico (tarjeta CPU, motor)
40 x 28 x40 cm
2010

Figura 98.

Wang Zi Won

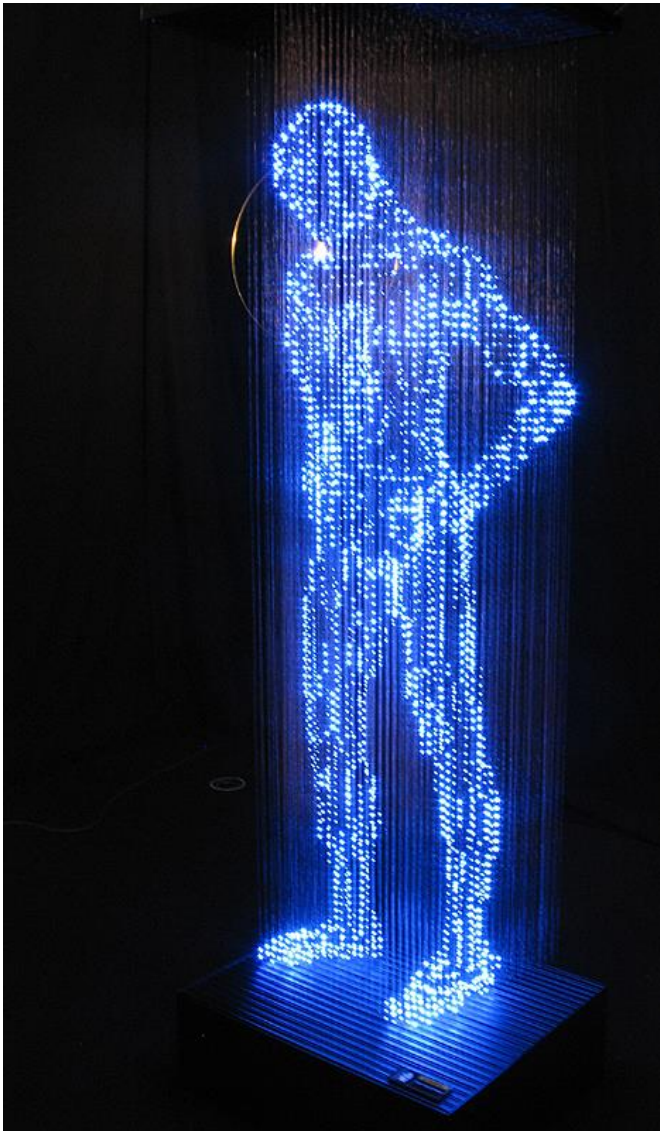
Pensive mechanical Bodhisattva mini

Uretano, material metálico, maquinaria,
dispositivo electrónico (tarjeta CPU, motor)
Medidas variables
2012



Otras piezas que mezclan el carácter de la escultura y los medios tecnológicos es el trabajo de Makoto Tojiki (Japón, 1975), quién realizando esculturas de luz,

utilizando LED's colocados a diferentes alturas para así construir el cuerpo de sus piezas. Tojiki monta sus esculturas en lugares de baja iluminación y se inspira en la interconexión de luces y sombras, en cómo pueden las luces que componen sus obras ser manipuladas y controladas. Su proceso creativo al controlar la luz busca generar imágenes fugaces y efímeras, pero enigmáticas.



Sin embargo en las piezas de Tojiki el carácter de escultura está más ligado a lo formal y al discurso, la técnica hace de su trabajo un proceso más interdisciplinario, donde nos muestra al arte y a la tecnología, dialogando a la par, haciendo procesos más complejos donde las obras pueden ser al mismo tiempo que esculturas, sistemas que evidencian los procesos de construcción tecnológica.

En esculturas *multi, trans e interdisciplinarias* podemos ver piezas dónde el carácter de escultura opera en un nuevo campo de sentido, como lo dijo Rosalind Krauss en *la escultura en su campo expandido*, lo escultórico juega a contener obras que pueden tener una mezcla de soportes, esculturas que ahora pueden contener vídeo, sonido, etcétera.

Gilberto Esparza (México,) es un artista cuyo trabajo nos permite reflexionar en torno a una concepción de la escultura, vista ya no como un objeto inerte, su obra *Escultura de Descenso* o *escultura descendente*, es compuesta por una estructura de hule muy similar a una pelota de 90 cm de diámetro, que contiene 80 litros de agua, y que por efecto de la gravedad va bajando las pendientes inclinadas que construyen los callejones de Guanajuato.

Esta pieza, opera con conceptos que llevan a lo escultórico a interactuar con el espacio público, el cambio de la percepción de tiempo y espacio del público cuyo contexto cotidiano se rompe al contemplar y escuchar como la escultura realiza su recorrido. Así como la propiedad que el material y estructura de la misma le permite moldearse e irse adaptando a las diferentes texturas de los terrenos por los que va deslizándose.



Figura 100.

Gilberto Esparza
Escultura de Descenso
Pelota/ 80 litros de agua
90 cm de diámetro
2007

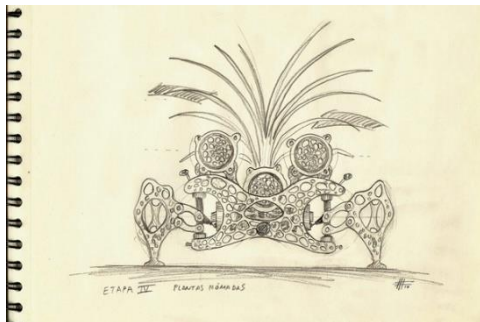


Figura 101.

Gilberto Esparza
Plantas Nómadas
 Neumático de caucho y sensor
 2008

Sin embargo, en piezas posteriores del trabajo de Esparza, podemos encontrar como las herramientas tecnológicas operan con el arte; para crear obras que podrían ser esculturas o instalaciones móviles, que contienen inteligencia artificial, al mismo tiempo que elementos vivos.

Su proyecto *Plantas Nómadas*, genera una pieza que podría ser un híbrido entre robot y planta. Posteriormente este es ubicado cerca de algún río de aguas residuales, toma el agua sucia y genera energía con las bacterias de las mismas, que permite mover al robot, para finalmente limpiar el agua y poder alimentar a la planta que contiene sobre su espalda.

Esta serie busca generar reflexión en como a través de la tecnología podemos encontrar una fuerza que permita transformar nuestro contexto en algún otro que equilibre en mayor medida al humano con la naturaleza para construir mejores futuros posibles.

En el trabajo de Marcela Armas (México, 1976) *Neumático* en el año 2007 podemos encontrar una escultura sonora realizada con una cámara de neumático de caucho vulcanizado, que se infla a través de un sensor sensible que detecta movimiento e interacción con el espectador, activando una

electroválvula que permite el flujo del aire, en su escultura Armas se interesa por el espacio y la transformación del mismo ante procesos de tensiones físicas o psicológicas entre el cuerpo y la máquina, la resistencia de los materiales y los límites físicos del lugar de exposición, la pieza al irse transformando va modificando el espacio transitable del espectador. Finalmente la escultura se infla tanto hasta que estalla, sobrecargando su capacidad de resistencia.



Figura 102.

Marcela Armas
Neumático
Neumático de caucho y sensor
2008

El trabajo de Armas reflexiona en torno a los materiales, así como al espacio y al mismo tiempo se construye entre el diálogo que permite ese encuentro de la tecnología y el arte, en sus múltiples disciplinas como lo son la escultura y la instalación.

En su pieza *Vórtice* genera una obra de arte contemporáneo tan compleja como extraordinaria, formalmente parece ser la representación de una estructura envolvente similar a la de un ADN, donde cada uno de sus ejes está compuesto por una serie de engranes que giran a través de un sistema mecánico, cada uno de estos está hecho de un libro de texto, de los utilizados en el sistema educativo mexicano. Para Marcela Armas la importancia de retomar el libro como material para el mecanismo de su obra es algo que le permite ampliar el campo de sentido en su trabajo, es decir el material cobra importancia discursiva al mismo tiempo que lo es en la estética. Cada libro pasa por un proceso donde es pegado hoja

por hoja con resina para posteriormente crear un soporte rígido que es cortado en forma de engrane, dentro del contexto mexicano el sistema educativo está establecido por la SEP, institución que rige sus contenidos.

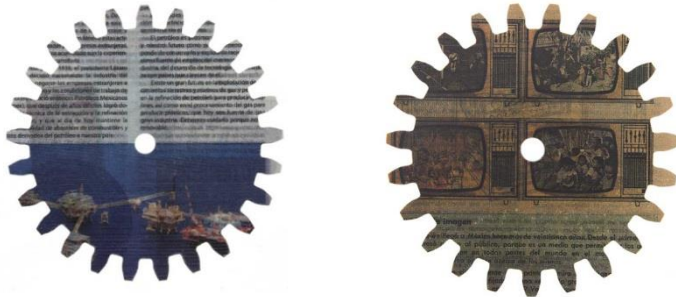
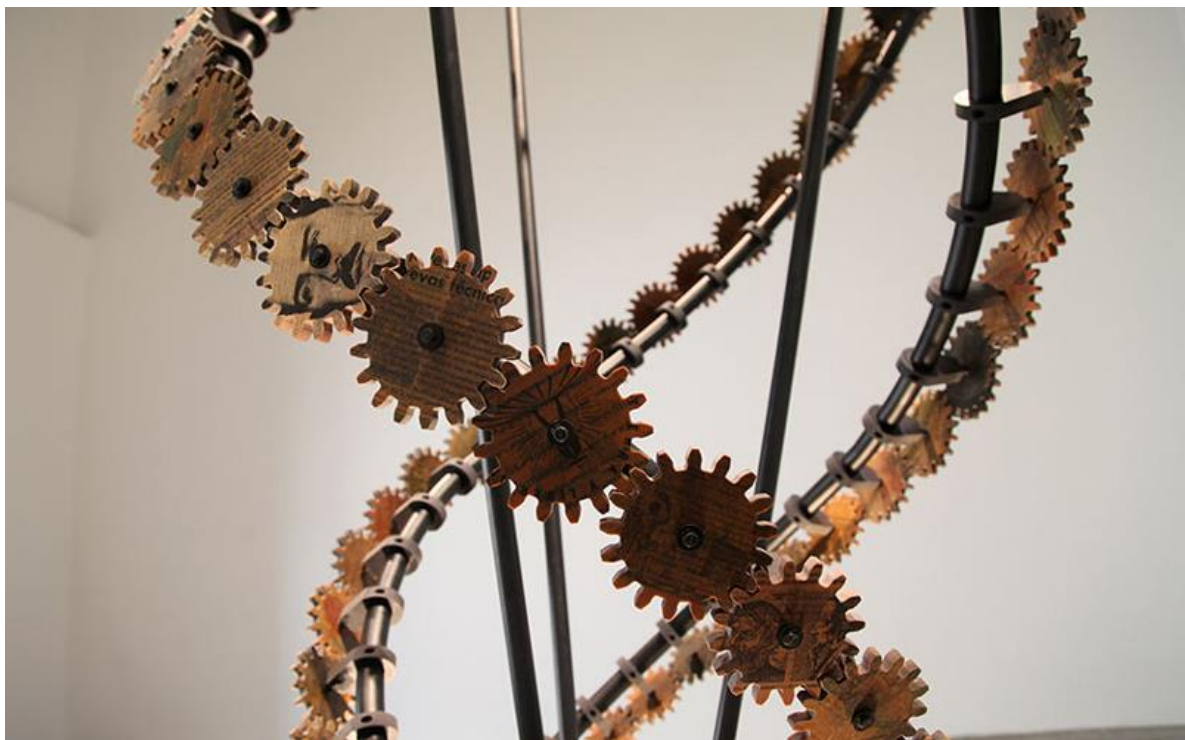


Figura 103.
Marcela Armas
Vórtice
2013



En vórtice la pieza avanza gracias al excelente funcionamiento de cada uno de sus elementos, como los modelos sociales que necesitan modelos educativos para avanzar. Para la artista su interés es hablar “sobre los mecanismos de construcción de identidad cultural y producción de subjetividad que efectúa el Estado por medio de la educación pública”. Marcela Armas construye su obra buscando dar un sentido desde el principio en base a su investigación, mirando al libro de texto como un gran instrumento que burocráticamente le da el carácter

de poder educativo, la educación se burocratiza y el libro de texto gratuito, otorgado a la comunidad por la Secretaría de Educación Pública, lo representa no sólo desde la selección de sus contenidos si no desde su creación, el papel con el que están hecho estos libros desde el año 2003 deben pertenecer a también a instituciones burocráticas.



El artista visual César Martínez (México, 1962) que ha hecho su obra buscando transitar a la escultura en diferentes soportes tanto discursivos como técnicos. Lo que él denomina dentro de su trabajo *Sucesos escultóricos* son una serie de esculturas realizadas con un material que les permita ir mutando, como lo es el látex, así a través de un sensor de movimiento y una pistola de aire sus esculturas se van inflando y desinflando, pudiendo así crear múltiples interpretaciones y reflexiones que nos permiten llevar a la escultura a un fenómeno más allá del objeto inerte y rígido.

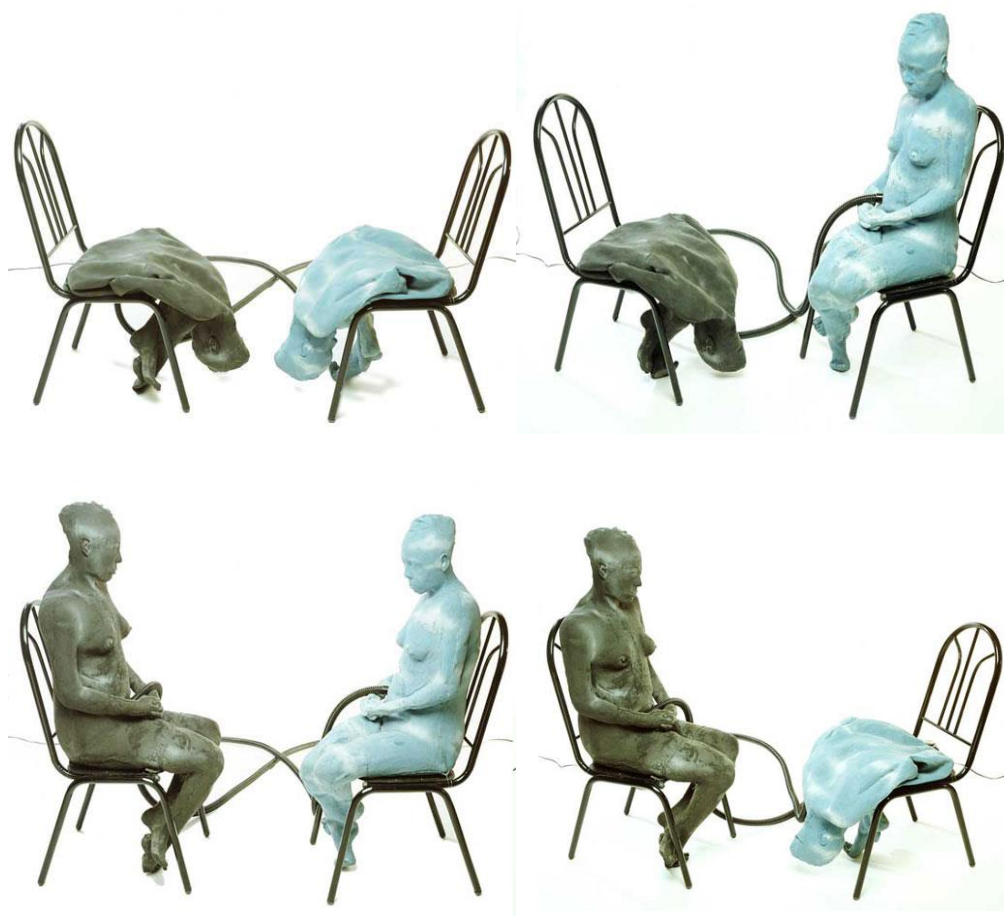


Figura 104.

César Martínez

Lo otro en sí mismo

Hule látex vulcanizado, sensores de movimiento, pistola de aire y suministro
2001

3.2.1 La desmaterialización formal, la escultura digital

Hablar de la desmaterialización en la escultura, o de una escultura digital, es hablar nuevamente de otro modelo de comprensión de lo que puede o no ser lo escultórico. Es proponer una escultura que abandone el objeto y con ello su capacidad material en el plano espacial, el que podríamos denominar *real*, es decir sus propiedades como lo son su peso, volumen y dureza, para así generar una nueva definición de escultura que opera ahora en el espacio virtual.



Figura 105.

Levi van Veluw

Serie: Landscape

C-print

120 x 100 cm & 60 x 50 cm

2008

Figura 106.

Levi van Veluw

Serie: Material Transfers

C-print

120 x 100 cm & 60 x 50 cm

2007



El artista Levi van Veluw (Holanda, 1985) interviene su cuerpo, documenta sus acciones a través de la fotografía y el video, siendo el producto digital lo que termina presentando como una obra de arte, a pesar de que trata de no manipular las imágenes, utiliza las herramientas digitales como un soporte para presentar sus obras.



Figura 107.

Levi van Veluw

Family

C-print

240 x 125 cm & 130 x 67 cm

2012



En su pieza *Family (Familia)* del año 2012, construyó una instalación e insertó a diversos sujetos con estructuras hechas de múltiples cuadrillos de madera para así grabar y documentar la acción, en esta pieza él hace una alegoría a cada miembro de su familia y se pueden apreciar en los videos el resultado final de la obra en la red, los cuales construyen una atmosfera única que envuelve a cualquiera, al momento de mirarlos.

La propuesta de una escultura digital podría generar piezas alojadas dentro de un sistema virtual, la tecnología que es algo que avanza constantemente y a una manera muy acelerada, generaría ahora esculturas que, existiendo en el mundo virtual, serían piezas cuya técnica de representación podría extenderse a todos

los confines del ciber espacio, obras que junto a las herramientas virtuales buscarían ese constante cambio y actualización.

Entre las diferentes formas en que podemos concebir el arte, el arte digital nos muestra una manera de entender obras *no objetuales* pero que pueden transmitirnos discursos, conceptos o elementos estéticos a través de la virtualidad, algo muy similar a lo que hemos visto anteriormente a través del arte videoarte o la fotografía digital, dónde el mensaje o elemento discursivo nos llega a través de la tecnología o las herramientas digitales buscando ser más representativo que la experiencia al enfrentarse al tradicional objeto.

Al ser la materia practicante pura información, queda transmutada a virtualidad y por lo tanto relativizada. La nueva realidad virtual, actualmente, nos crea ambientes simulados donde todas las características de mundo real aparecen, excepto una y fundamental: la presencia física, la realidad palpable... La escultura, actualmente, recoge el gusto por la transformación derivado del campo de la imagen electrónica, y así presta una atención inusual a los procedimientos, identificándolos cada vez más con la propia actividad. Sabemos que toda obra es el resultado de la actualización (por lo tanto provisional) de una infinidad de elecciones entre un repertorio de alternativas que, incluso eliminadas en la representación final, actúan y perturban la obra ofrecida por definitiva. (De la Cuadra, 2006: 64).

Gabriel Rud (Argentina, 1979) desarrolla un trabajo que se basa en investigación sobre el modelado y visualización escultórica con software, una muestra de ello es su obra *Estructuras Espectrales* las cuales consisten en una serie de modelados tridimensionales con software, que través de estereoscopia se muestran en pantallas como si fueran piezas que flotan en el espacio, dentro de la pantalla.

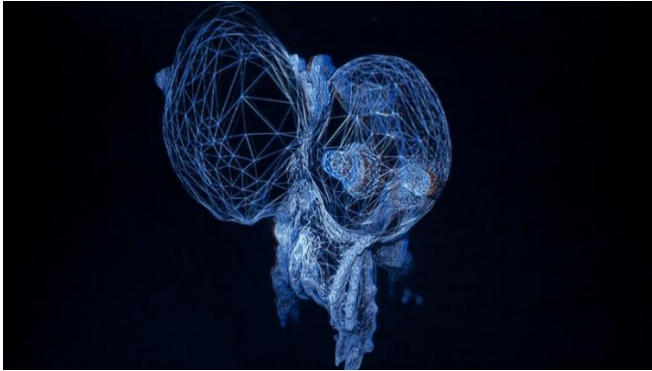


Figura 108.

Gabriel Rud
Site-specific
Instalación
2011



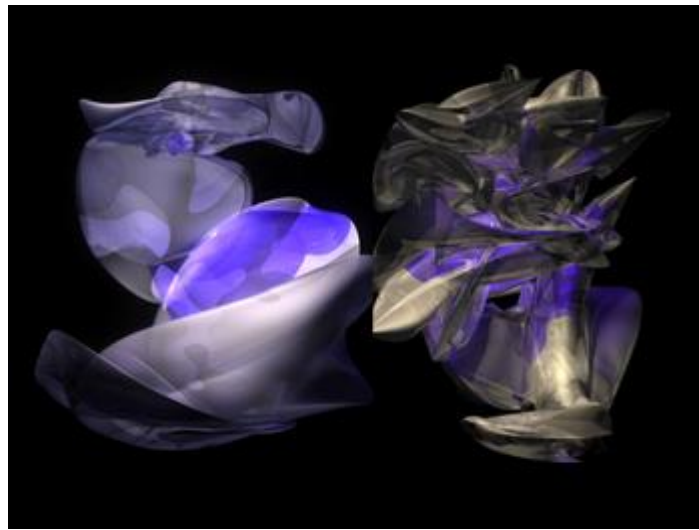
La virtualidad es un principal elemento que compone nuestra sociedad contemporánea, a través de la televisión, los videojuegos, la computadora, etc. Nosotros podemos conocer en el espacio virtual donde operan objetos no reales en cuestión física, pero existentes virtualmente y que están meramente constituidos por información. La escultura también opera dentro de este terreno de mundo virtual a través de la posibilidad de manipulación de este espacio informático, transformando su materia en información.

El artista Haru Ji (Corea) quien también crea instalaciones de esculturas virtuales, como su piezas *TransForms (TransForma)*, que está compuesta de animaciones

por ordenador denominadas *muestras escultóricas*, las cuales van cambiando continuamente sus patrones de forma y color, en un este espacio virtual. *La hora de los dobles*, presentada en la conferencia asiática Siggraph en Hong Kong, pieza que habla de la creación de mundos virtuales que cambian constantemente y cómo éstos interactúan con los sujetos, es decir los espectadores.

Figura 109.

Haru Ji
TransForms
Render de animación en 3D
0'50"
2006



3.2.2 Representaciones virtuales como esculturas

A través de las nuevas tecnologías y medios electrónicos, las fronteras que pudieron existir entre los soportes y materiales escultóricos vuelven a diluirse, permitiendo así nuevas formas de expresión artística que operan en lenguajes del desarrollo de un sistema lógico- virtual. Permitiendo así hablarnos de una *Escultura digital o Escultura virtual*.

La escultura en un universo digital, queda como resultado de un proceso de manipulación virtual. Igual que en la escultura clásica la materia era manipulada por el artista, en esta ocasión a través de las herramientas tecnológicas, se manipulan sistemas complejos de información en la búsqueda del dominio de los nuevos espacios. Dicha manipulación puede ser por uno o por varios autores. La escultura virtual busca construir fragmentos de expresión a través de la manipulación de esta nueva realidad en el universo virtual.

Una muestra de ello es la obra del artista visual TTY (Francia), cuyo trabajo se centra en la fotografía digital, modelado 3D y Arte Digital, tiene como objetivo investigar sobre la desmaterialización física como una tendencia en el mundo contemporáneo. Con su trabajo TTY evidencia una relación en torno a la tecnología y su incidencia con el arte, generando una relación entre la construcción de la forma y la materia hecha con simulación computacional y encontrando en lo digital nuevas formas de representación del cuerpo.

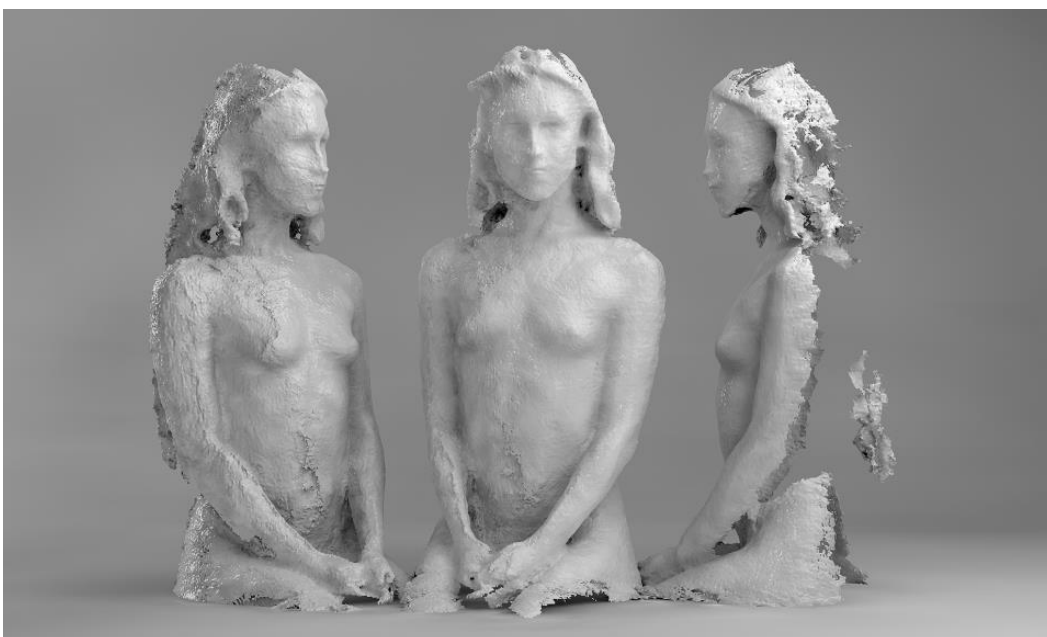
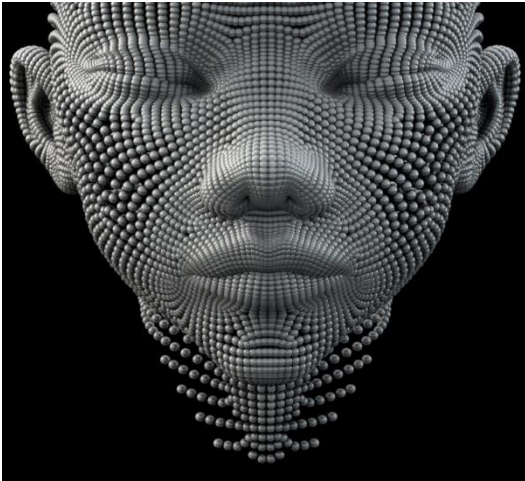


Figura 111.



TTY

*3D Portraits
(Retratos 3D)*

Impresión montada sobre Dibond
270 cm x 160 cm
Serie de 8 ejemplares
2013

Figura 112.

TTY

Isis

Impresión montada sobre Dibond
160 cm x 160 cm
Serie de 8 ejemplares
2012

A través de los lenguajes tecnológicos de la industria de telecomunicaciones, la escultura encuentra en la tecnología su expansión para otras ramas de manifestación creativa, posibilidades nuevas para otros puntos de creación artística y amplía las perspectivas del campo de creación artístico. De esta forma se crean lenguajes dentro de la cultura contemporánea, híbridos que operan en la informática y en el arte al mismo tiempo. Detonando nuevas formas de organización de lo que puede ser la definición de escultura: a través de la información crea nuevos lenguajes y deja atrás el concepto lineal dónde opera una sola forma de entender el sentido de lo escultórico, como un objeto palpable. A través de la manipulación de imágenes virtuales, la programación digital, y el modelado 3D, entre otras técnicas, se da el desarrollo de esculturas virtuales lo que deriva como un nuevo método de lenguaje de expresión creativo.



Figura 113.

Chris LaBrooy
Auto Aerobics
Gráficos 3D
2013

CONCLUSIONES,

Al finalizar el recorrido de esta investigación, podemos entender a lo escultórico como un fenómeno histórico, social y mutable. Pese a que no puede encontrarse una sola definición del mismo, podemos llegar a analizar las generalidades presentes en estas transformaciones de sentido que ha tenido.

La visión que la historia nos muestra de cómo se ha podido patentar o negar al objeto como escultura, es la visión que los artistas, teóricos y críticos han querido construir a través de sus múltiples prácticas. Y las hay tantas; como criterios subjetivos puedan existir.

Es posible ir construyendo con el paso del tiempo, diversas maneras de leer el sentido escultórico. Tras concluir el presente trabajo, me he permitido desarrollar una visión de análisis de éste fenómeno no con una línea única de estudio, sino como una mezcla de definiciones diversas que operan dependiendo de un contexto particular. Pero siempre en la búsqueda de un hilo que permita relacionar esta misma diversidad, dentro del entendimiento de los procesos que va teniendo la escultura.

Así como en el arte, es imposible clasificar todas las prácticas que van surgiendo en una sola definición, ocurre lo mismo con la escultura, lo escultórico puede entenderse desde la comprensión de la materia que la compone (objeto), la técnica de su elaboración, el sujeto de su creación (escultor), o el sujeto que la contempla (espectador).

La escultura comenzó estando presente como un elemento de representación, incluso desde antes que existiera el concepto de arte. A través de la escultura las primeras civilizaciones pudieron dar sentido a su existencia, representar a sus deidades y construir una serie de mitificaciones que les permitió desarrollar sus ideas y creencias. Esa escultura de la pre-historia, actualmente la leemos en un sentido antropológico, es junto con la arquitectura y algunas pinturas rupestres, lo que nos permite saber cómo se vivió en la época antigua y como se concebía el conocimiento y un sentido ontológico con el que se rigieron diversas sociedades.

Posteriormente con la llegada de la escultura del periodo Clásico, y ya operando dentro de un sentido artístico, surgió lo escultórico como una práctica concebida a un oficio, aparece la identidad del artista; y con ello la figura del escultor. El carácter de valor de esta escultura recae en la habilidad técnica del artista para generar un ejercicio de representación mimética, es decir su destreza de captar lo estético, y en ese sentido el proceso escultórico opero en una concepción técnico - manual, surgieron los tratados de la escultura, y lo escultórico junto con la pintura se convirtieron en las manifestaciones principales de la plástica.

Con el avance de la historia y el desarrollo industrialización, surge la Modernidad. La escultura dentro del Arte Moderno, junto con la pintura busca su esencia en la idea de innovación; de romper lo establecido y crear nuevas formas de expresión artística que trasgredan con lo establecido. Lo escultórico dentro de las vanguardias va redefiniendo sus intereses, tanto en elementos de representación como en sus elementos técnicos y materiales, abandona la mimesis como principal fuente de interés para configurar sus lenguajes propios, y el escultor siente la libertad de recrear formas. Llegando así con algunas corrientes a inclinarse por una búsqueda más expresiva, en base a nuevos valores estéticos como en lo fueron los movimientos del Expresionismo, Cubismo, Surrealismo, por mencionar algunos.

En otras vanguardias la escultura se inclina hacia lo geométrico. Se busca constantemente un proceso de experimentación de los materiales y sus formatos, y lo escultórico ya no opera en limitados elementos técnicos, con lo industrial surgen nuevos materiales para las producciones artísticas. También la escultura en su concepción tiende a una búsqueda fuera de los lugares de exposición en formatos de gran escala, pudiendo incluso relacionarse con el espacio urbano, la arquitectura y el paisaje.

Con la llegada del arte posmoderno, la escultura igual que todo el arte contemporáneo se volvió conceptual, en la mayoría de los casos las prácticas escultóricas ya no se basaban en lo técnico, sino más bien en lo discursivo. Los artistas muchas veces ya no realizan sus esculturas y en ocasiones estas incluso son objetos industrializados, justificados como obras de arte. La descontextualización del objeto pasa a tomar un carácter escultórico

posiblemente por su propiedad tridimensional. Surgen propuestas de esculturas que se relacionan con otras disciplinas como lo escénico (performance), el video, el arte sonoro y sobre todo la instalación. Piezas que cuestionan las clasificaciones técnicas establecidas, y amplía el concepto de lo escultórico en un nivel de entendimiento cada vez más y más amplio.

La escultura dejó de ser ese elemento rígido que debía conservarse y mitificarse. Aparecen esculturas efímeras y también se volvió un arte procesual; entiéndase con ello no al proceso de creación o elaboración de la misma, si no a cómo la obra va cambiando y modificándose en el tiempo que es expuesta o con la participación del espectador. Es decir la escultura se conforma ya no únicamente del objeto, sino también de la experiencia.

En la última década, dentro de las prácticas del arte contemporáneo han surgido múltiples manifestaciones artísticas que se autodenominan como esculturas, algunas apoyadas de las herramientas tecnológicas y científicas, otras simplemente conceptuales que abandonan incluso su propiedad de objeto; la escultura ya no sólo es relacionada la materia inerte, pudiendo incluso estar viva, ser el artista mismo, o incluso ser completamente virtuales.

Lo escultórico no posee un único significado, hay múltiples y diversas formas de entender a la escultura. Ciertamente encontramos definiciones más asimiladas socialmente hablando que otras. Habiendo con ello algunas otras que aún están en ese proceso de abrir camino para llegar a ser aceptadas como esculturas. Buscando por ende el hilo conductor, que nos dé una lógica de estas nuevas definiciones en relación a las ya siempre establecidas.

Las prácticas escultóricas que van surgiendo nos proporcionan diversas formas de pensar la realidad desde el mismo arte, puesto que modifican los conceptos ya establecido del escultor, de la producción, e incluso del sistema social del arte.

El avance que tiene el fenómeno escultórico a lo largo de la historia no necesariamente tiene que ver con una mejoría del estado de la escultura. Sólo en la construcción de nuevos mecanismos de entendimiento de la misma, y cada definición opera en un contexto social, político y artístico específico; por ello se ha interpretado o aún se interpreta de múltiples maneras.

Finalmente la definición de escultura está en constante transformación a manera de ser incluyente de diversas manifestaciones creativas, logrando generar nuevos puntos de creación artística. Ampliando así, por medio de nuevas formas de entender el soporte escultórico las perspectivas de creación del campo artístico.

Podríamos escribir tratados muy extensos de los procesos de cambio en la escultura o su en sus definiciones, al mismo tiempo de cómo se ha desarrollado estos cambios. Sin embargo, el objetivo principal de hacer todo este recorrido, en lo personal consiste en preguntarnos ¿Por qué es necesario este cambio contante? Y la respuesta nos lleva a concebir el proceso escultórico como el resultado de la materialización de una idea, es decir la construcción de un sentido a través de los objetos. Mientras el conocimiento cambie, el arte seguirá cambiando y mientras los objetos vayan modificándose, se podrá seguir encontrando un sentido escultórico en los mismos.

Tras observar algunas de las diversas definiciones que han surgido en torno a lo escultórico en las prácticas artísticas después de la modernidad, podemos darnos cuenta que la escultura como concepto, opera en más de un campo de sentido, objeto, técnica, soporte, por mencionar algunos.

Conforme el arte va redefiniéndose, el modo de entender el quehacer escultórico también ira transformándose. El termino *escultura* nunca ha estado estático y es tan subjetivo como el arte mismo, en lo personal defiendo esta postura pues no considero que actualmente sea posible entender un fenómeno desde uno solo de sus lados.

Finalmente, el objetivo de análisis de recopilar y leer diversas partes del fenómeno que ha permitido replantear lo escultórico desde su estructuración, materia y forma; así como las definiciones que son apropiadas por los especialistas.

Es poder descubrir que a lo largo de construir de una narración histórica donde encontramos a la escultura (dentro de la búsqueda de su sentido), como el soporte que permite relacionar a los elementos objetuales del arte con las personas, la vida y la sociedad.

BIBLIOGRAFÍA,

BARRIOS, José Luis y Mercado, Alesha. *El derrumbe de la estatua: hacia una crítica del arte público (1952-2014)*, Museo Universitario de Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F. 2014 48pp.

BÜHLER, Gerhard, Buchholz Elke y otros. *Art. A word History*. Editorial BLUME. España 2008, 500 págs.

ESTÉVES Kubli, Pablo Joaquín, *El ensamblaje escultórico: análisis y tipologías objetuales del Arte Contemporáneo Mexicano*, ENAP; UNAM, 2012. 191 pp.

KAC, Eduardo, Telepresencia y bioarte: interconexión en red de humanos, robots y conejos, colección Ad Litteram, Editorial CENDEAC, 2010, 423 pp.

KRAUSS, Rosalind, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza Editorial, Madrid 1985.

_____, Rosalind, *Pasajes de la escultura moderna*, Editorial Akal, Madrid España, 2002, 296 pp.

MADERUELO, Javier, Los caminos de la escultura contemporánea. Ediciones Universidad Salamanca, España, 2012, 350 pp.

MATÍA, Paris, BLANCH Elena, y otros, *Procedimientos y materiales en la obra escultórica*, Editorial AKAL, Madrid, 2009

_____, Paris, BLANCH Elena, y otros, *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico*, Editorial AKAL, Madrid, 2006

MEDINA, Cuauhtémoc, *Teresa Margolles ¿De qué otra cosa podríamos hablar?*, 2009.

MEJÍA, Iván. *El Cuerpo Posthumano: El arte y la cultura contemporánea*, Ediciones FAD, UNAM, México 2014, 158 pp.

Montero, Daniel. *El cubo de Rubik, arte mexicano en los años 90*, Fundación Júmex. Arte contemporáneo 2013.

MONTES, Rojas Luis Andrés, *Tesis doctoral/ La escultura posible: Resistencia y perspectiva del cuerpo en la contemporaneidad*, Universidad Politécnica de Valencia, 2008,

RODRÍGUEZ, Prampolini Ida, *El arte contemporáneo: esplendor y agonía*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2da edición 2006

PÉREZ, Cortés Francisco, *Lo material y lo inmaterial en el arte-diseño contemporáneo: materiales, objetos y lenguajes virtuales*, Universidad Autónoma Metropolitana, México 2003, 130 pp.

ENSAYOS,

DE LA CUADRA, *Forma y materia*, conceptos fundamentales del lenguaje escultórico, Editorial AKAL, Madrid, 2006

DE ARRIBA DEL ALMO, Pablo, *El entorno y el espacio escultórico. La instalación artística*. Procedimientos y materiales en la obra escultórica

GARCÍA, José Luis, *el arte de crear nuevas artes. El bioarte como arquetipo de la ascensión de las infoartes*. Revista Sociológica, año 24, número 71. 2009.

GUTIÉRREZ, Muñoz, José Luis, *Ruptura de los límites*, Procedimientos y materiales en la obra escultórica,

LIRA, Navarro Arizbet, *La Construcción del Relato Público en el Binomio Arte-Tecnología*. Centro Multimedia del Centro Nacional de las Artes, 2010, 39 pp.

PTQK, María, *Esto no es una exposición de bioarte: A propósito de Soft Power y otras encrucijadas de la cultura en la era de la biotech*. Publicado en Zehar #66, Arteleku Art Center, Donostia 2010 a propósito de la exposición Soft Power

ARTÍCULOS,

BOLTVINIK, Ilana, *Futuros posibles y ambigüedades explícitas: Arte y ciencia*, Revista Código número 70, agosto-septiembre 2012

_____, Ilana. *Duraciones performativas Entrevista a Oron Catts/ SymbioticA*. Revista Código número 70, agosto-septiembre 2012

GARCÍA, José Luis, *El arte de crear nuevas artes. El bioarte como arquetipo de la ascensión de las infoartes*. Revista Sociológica. 2009. Pág. 244

HAX, Andrés, *Arte en los abismos de la genética*. Clarín, Buenos Aires, Domingo, 11 de septiembre. 2005

SITIOS WEB,

AUTOR DESCONOCIDO. *Señor de maíz, Alfadir Luna, Procesión de La Candelaria*. 2 de febrero del 2014 <<http://plataforma.org.mx/site/senor-de-maiz-alfadir-luna-candelaria/>> consultado última vez 28 de febrero del 2015

VOIGTS, Jessie, "*Jason deCaires Taylor & Museo Subacuático de Arte (MUSA)*", Wandering Educators, 19 June 2010 <<https://www.wanderingeducators.com/artisans/lives-artists/jason-decaires-taylor-latest-works-underwater-sculpture.html>> consultado última vez 07 de septiembre del 2012

REFERANCIA DE IMAGENES;

Diseño de Portada, Iván Axel Plaza Chaparro

Figura 1, Imagen extraída de <http://www.schule-bw.de/>

Figura 2, Imagen extraída de <http://quhist.com/>

Figura 3, Imagen extraída de <http://www.latercera.com/>

Figura 4, Imagen extraída de <http://www.accioncultural.es/>

Figura 5, Imagen extraída de <http://www.noticiasdeempresas.com/>

Figura 6, Imagen extraída de <https://www.pinterest.com>

Figura 7, Imagen extraída de <http://encontrarte.aporrea.org/>

Figura 8, Imagen extraída de <http://catalogo.artium.org/>

Figura 9, Imagen extraída de <http://catalogo.artium.org/>

Figura 10, Imagen extraída de <http://www.vivaelsur.mx/>

Figura 11, Imagen extraída de <http://www.warhol.org/>

Figura 12, Imágenes extraídas de designboom.com,

Reportaje: Tomas Saraceno's solar bell floating sculpture takes flight

Figura 13, Imágenes extraditas de www.saatchigallery.com

Figura 14, Imagen extraída de <http://www.telegraph.co.uk>

Reportaje: Graduates exhibit their work at the Royal College of Art Sculpture Show

Figura 15, Fotografía tomada en la exposición pulso alterado del MUAC, 2013

Figura 16, Fotografía tomada de la página del artista

Figura 17, Imagen extraída de <http://www.123inspiration.com>

Figura 18, Imagen extraída de brickartist.com

Figura 19, Imagen extraída de la página del artista

Figura 20, Imagen extraída de designboom.com

Figura 21, Imagen extraída de la página del artista

Figura 22, Imagen extraída de la página del artista

Figura 23, Imagen extraída de la página del artista

Figura 24, Imagen extraída del facebook del artista

Figura 25, Imágenes extraídas de la página del artista.

Fotografía Carlos Eduardo Marín

Figura 26, Imagen extraída de loquelasguiasnodicen.wordpress.com

Reportaje Escultura hiperrealista: Ron Mueck

Figura 27, Imagen extraída de artblart.com

Figura 28, Imagen extraída de la página el artista

Figura 29, Imagen extraída de museumviews.com

Figura 30, Imágenes extraídas de emptykingdom.com

Figura 31, Imagen extraída de roslynnoxley9.com

Figura 32, Imagen extraída de blog.artsper.com
Reportaje; focus on berlinde de bruyckere

Figura 33, Imagen extraída de <http://www.musacultura.co/>

Figura 34, <http://www.lostateminor.com/>

Figura 35, Imágenes extraídas de saltmarchsecondlife.wordpress.com/

Figura 36, Imagen extraída de la página del artista

Figura 37, Imagen extraída de la página del artista

Figura 38, Imagen extraída de wool-felt.blogspot.mx

Figura 39, Imagen extraída de belacqui.tumblr.com

Figura 40, Imagen extraída de maestrovertedor.wordpress.com

Figura 41, Imagen extraída de manodepapel.com

Figura 42, Imagen extraída de <http://bombsite.com/>

Figura 43, Imagen extraída de <http://www.labor.org.mx/>

Figura 44, Imagen extraída de www.museoreinasofia.es

Figura 45, Imagen extraída de <http://www.tate.org.uk>

Figura 46, Fotografía: Nicolas Brasseur

Figura 47, <http://www.theguardian.com/>, Foto: John Cliett

Figura 48, Imágenes extraídas de <http://www.conchamayordomo.com> y
<http://www.josephkraft.com>

Figura 49, Imagen extraída de <http://c-monster.net/>

Figura 50, Fotografía extraída de la página del artista

Figura 51 <http://www.underwatersculpture.com/> y www.hubpages.com

Figura 52, tayrona-colombia.tumblr.com

Figura 53, Imagen extraída de artspastiquestravaux.wordpress.com

Figura 54, Imagen extraída de <http://vacioesformaformaesvacio.blogspot.mx/>

Figura 55, Imagen extraída de www.royaltyfreephoto.org

Figura 56, Fotografía: Omar Vega Macotela

Figura 57, Imagen extraída de <http://www.revistaimprescindibles.com/>

Figura 58, Imagen extraída de <http://www.tate.org.uk/>

Figura 59, Imagen extraída de la página del artista

Figura 60, Imágenes extraídas de <http://www.urbanautica.com/> y
<http://arteameno.blogspot.mx/>

Figura 61, Imagen extraída de <http://www.diaosunet.com/>

Figura 62, Imagen extraída de <http://julietartmagazine.com/en/corpi-estranei-paolo-grassino/>

Figura 63, Imágenes extraídas de <http://www.christianlarsen.se> y <http://photovide.com>

Figura 64, Imagen extraída de <http://www.guggenheim-bilbao.es/>

Figura 65, Imagen extraída de <http://www.athena.com>

Figuras 66, 67 y 68, Imágenes extraídas de la página del colectivo

Figura 69, Imagen extraída de <http://fundacionurbanarte.blogspot.mx/>

Figura 70, Imagen extraída de <http://fundacionurbanarte.blogspot.mx/>

Figura 71, Imágenes extraídas de gacetaperjudicial.blogspot.com y culturacolectiva.com

Figura 72, Imagen extraída de contemporaryartnow.wordpress.com

Figura 73, Imagen extraída de moussemagazine.it

Figura 74, Imágenes extraídas de pictify.com y de www.wooyoungmi.com

Figura 75, Imágenes extraídas de: www.que.es y www.swissinfo.ch

Figura 76, Imágenes extraídas de: www.delosb.tumblr.com

Figura 77. Imágenes extraídas de: afasiaarq.blogspot.com y del video <Urs Fischer - YES, 2013 - MOCA U – MOCAtv>

Figura 78, Imagen extraída del sitio web de la artista

Figura 79, Imágenes extraídas del video <*Cubo de pan de 90 x 90 cm*> del canal de artista.

Figura 80, Imágenes extraídas de: www.cuartoscuro.com y reflexionesmarginales.com

Figura 81, Imagen extraída de artforum.com

Figura 82, Imagen extraída de <http://trabajandoenello.blogspot.mx>

Figura 83, Imagen extraída de <http://trabajandoenello.blogspot.mx>

Figura 84, Imagen extraída de <http://puroshuesos.blogspot.mx>

Figura 85, Imagen extraída de <http://photobucket.com>

Figura 86, Imagen extraída de <http://www.vice.com>

Figura 87, Imagen extraída de <http://arteypoliticateresamargolles.blogspot.mx>

Figura 88 y 89, Imágenes extraídas de <http://www.bodyworlds.com/>

Figura 90, Imágenes extraídas de la página web de la artista.

Figura 91, Foto: Chrystelle Fontaine

Figura 92, Imagen extraída de <http://habitatfutur.blogspot.mx/>

Figura 93, Imagen extraída de <https://transalchemy.wordpress.com>

Figura 94, Imágenes extraídas de <http://www.theverge.com/>

Figura 95, Imagen extraída de la página de la artista

Figura 96, Imagen extraída de la página del artista

Figura 97, Imagen extraída de la página del artista

Figura 98, Imagen extraída de la página del artista

Figura 99, Imágenes extraídas de <http://blog.eoffice.net/>, <http://www.mymodernmet.com/>, anartjunkie.wordpress.com y <http://www.emptykingdom.com/>

Figura 100, Imagen extraída de la página del artista

Figura 101, Imagen extraída de la página del artista

Figura 102, Imagen extraída de la página del artista

Figura 103, Imagen extraída de la página del artista

Figura 104, Imagen extraída de la página del artista

Figura 105, Imagen extraída de la página del artista

Figura 106, Imagen extraída de la página del artista

Figura 107, Imagen extraída de la página del artista

Figura 108, Imagen extraída de la página del artista

Figura 109, Imagen extraída de la página del artista

Figura 110, Imagen extraída de la página del artista

Figura 111, Imagen extraída de <http://sylvanaknaap.blogspot.mx/>