



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO

INSTITUTO DE ARTES
ÁREA ACADÉMICA DE ARTES VISUALES
LICENCIATURA EN ARTES VISUALES

LA SUSCEPTIBILIDAD DE LOS CUERPOS ESCULTÓRICOS.
LAS FORMAS DEL DESGASTE EN LA ESCULTURA DEL
SIGLO XX.

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN ARTES VISUALES

P R E S E N T A:

ERIKA ADRIANA ALONZO GONZÁLEZ

DIRECTORA DE TESIS: DRA. GABRIELA LÓPEZ PORTILLO ISUNZA

MINERAL DEL MONTE, HIDALGO.

JUNIO, 2008.





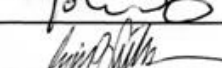

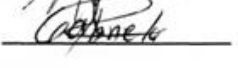


UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE ARTES

416/IA/08

M. EN C. JULIO CÉSAR LEINES MEDÉCIGO
DIRECTOR DE CONTROL ESCOLAR
PRESENTE.

Por este conducto reciba un cordial saludo, al mismo tiempo le comunico que el Jurado asignado a la pasante de la Licenciatura en Artes Visuales **C. Erika Adriana Alonzo González**, quien presenta el trabajo recepcional de tesis titulado "**La susceptibilidad de los cuerpos escultóricos. Las formas del desgaste en la escultura del siglo XX**", después de revisarlo en reunión de sinodales ha decidido autorizar la impresión del mismo, hechas las correcciones que fueron acordadas.

A continuación se anotan las firmas de conformidad de los integrantes del Jurado:

PRESIDENTE:	Lic. Juan Randell Badillo	
SECRETARIO:	Mtro. Tomás Roberto Herrera González	
PRIMER VOCAL	Lic. John Lundberg	
SEGUNDO VOCAL	Lic. Miguel Sánchez de Bernardo	
TERCER VOCAL Y ASESOR DEL TRABAJO	Dra. Gabriela López Portillo Isunza	
PRIMER SUPLENTE	Mtro. Miguel Ángel Ledezma Campos	
SEGUNDO SUPLENTE	Lic. Mario Maldonado Reyes	

Sin otro particular, me despido de usted.



ATENTAMENTE
"AMOR, ORDEN Y PROGRESO"
Mineral del Monte, Hidalgo a 27 de mayo de 2008.


LIC. JUAN RANDELL BADILLO
DIRECTOR DEL IA.

A MI MADRE,
KATIA.

AGRADECIMIENTOS

A los miembros de mi jurado revisor, iniciando por mi directora de Tesis, la Dra. en Bellas Artes Gabriela López Portillo Isunza, a quien agradezco su valioso apoyo y guía. Al Lic. en Historia del Arte y Literatura John Lundberg, al Lic. en Bellas Artes Miguel Sánchez de Bernardo, al Lic. en Artes Visuales Mario Maldonado Reyes y al Mtro. en Artes Visuales Miguel Ledezma Campos, sus comentarios y sugerencias, los cuales enriquecieron notablemente este trabajo.

A cada uno de los profesores de la Licenciatura en Artes Visuales de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo por sus enseñanzas, especialmente a los maestros del Taller de Escultura: Gabriela López Portillo, Miguel Sánchez y Aarón Mejía. A Peter Eversoll, Eric Reyes, John Lundberg y Pavel Ferrer, quienes a través de sus clases, fomentaban el pensamiento crítico y el desarrollo de conocimiento.

A la Fundación Arturo Herrera Cabañas A.C. por su confianza y apoyo al permitirme mostrar el resultado de esta tesis en sus instalaciones. A su presidenta, la Dra. Irma Gutiérrez Mejía, al igual que a Tonatiuh Herrera Gutiérrez, Martha Castillo, Antonio Villaseñor, Tobal Quezada, Odilón Hernández, Sara Nicolás, Luis Chavarría, Jacqueline Martínez y Josué Alonso.

A mis compañeros y amigos de generación. Adriana Marrufo, Diana Luz Guzmán, Cynthia Barrera, Keila Vargas, Olga Castillo, con ustedes compartí muchos momentos de verdadera amistad y diversión. Christian Martínez, José López, Edgar Jalpan Espinosa, Sergio Camarena, Samuel Ruiz, Silvia Martínez, Violetha Vite, Armando Guzmán, Lupita Romero, Gaby Ulloa, estimo enormemente su compañía y apoyo. Gracias a cada uno de ustedes, juntos recorrimos el camino y a lo largo de cuatro años, conformamos un verdadero grupo en el que encontré compañerismo y estimación.

A mis padres, abuelos, tíos y primos. Especialmente a mi madre y a mi hermano, quienes lucharon a mi lado, y sin quienes no hubiera podido salir muchas veces a flote. A Alex, mil gracias por tu cariño y ayuda constante. A Katia González, Quique Alonzo, Raquel Rodríguez, María José González “Josie”, Elena González, José Enrique Alonzo, Miguel Martos y Alejandro Ramírez, por su apoyo financiero y/o en especie, pero sobre todo, por ser mi pilar emocional. Todos ustedes han sido fundamentales en mi vida, los quiero.

A todos, gracias.

ÍNDICE

Agradecimientos	i
Introducción	1
I. <i>Las formas transitorias</i>	
1.1 Alteraciones físicas de un cuerpo.	6
1.2 Reseña de la descomposición: oxidación, podredumbre y degradación.	7
1.3 Referencia a teorías sobre el desgaste y la transformación mundana.	8
1.3.1 El deterioro actual: el desgaste orgánico.	9
1.3.2 Los “útiles” según Aristóteles y Martin Heidegger.	10
1.3.3 Las transformaciones de David Lynch.	14
Conclusiones	17
II. <i>El desgaste de la materia en tiempo y espacio</i>	
2.1 Acotación sobre Materia, Tiempo y Espacio en la obra escultórica.	18
2.2 Alusión a la naturaleza física de los materiales.	22
2.2.1 Henry Moore y Joseph Beuys: Dos artistas congruentes con sus materiales.	23

2.2.2	Richard Serra y El Arte Povera: el desecho en el arte.	31
2.2.3	Los ovoides de Constantin Brancusi, Barbara Hepworth y Andy Goldsworthy.	38
	Conclusiones	44
III. <i>Materia y desgaste. Bitácora</i>		
3.1	La trasgresión de la materia en la escultura. Extraer, añadir y transformar: Escultura en madera, yeso y metal.	46
3.2	Forma simple: El huevo como metáfora de transformación.	48
3.3	Previos: Bocetos y apuntes. Búsqueda de materiales: troncos, latas, varillas, fierros, yeso y semillas.	49
3.4	Registro fotográfico y descriptivo. Descripción conceptual, formal y técnica de cada una de las obras.	53
	Galería de imágenes	69
	Conclusiones generales	85
	Anexo	87
	Bibliografía	88

INTRODUCCIÓN

La escultura se entiende en tres dimensiones: altura, anchura y profundidad desarrolladas en un espacio; la naturaleza de la escultura no solo es visual, sino táctil y material. Sus procesos han cambiado a través del tiempo, desde los materiales y utensilios hasta los “cánones” y su intención. La geografía y la temporalidad han influido en el uso de materiales, ya que cada poblado aprovecha la materia prima que tiene a su alcance. Entre los más comunes se encuentran, roca (cantera, mármol, granito, etc.), metal (oro, plata, bronce, hierro, etc.), yeso, madera y hueso, añadiendo a estos el uso de material de “desecho” y reciclaje desde principios del siglo XX, además de materiales alternativos como resina, látex, espuma, vinilo, plexiglass, también materiales “modestos” como tierra, fuego, agua, papel, tela, entre muchos otros, y la inserción de objetos de uso cotidiano. Por supuesto, a cada material corresponde un proceso distinto.

La susceptibilidad de los cuerpos escultóricos. Las formas del desgaste en la escultura del siglo XX, es un proyecto de investigación que gira en torno a los términos materia, naturaleza, ser humano, arte y escultura, involucrados en el proceso de producción plástica presentado en el último capítulo. La relación de los cinco términos en este trabajo, puede encontrarse a partir de los siguientes enunciados:

La materia es sólida, líquida, gaseosa o coloide.

La materia se transforma.

La materia, en su origen, es natural.

Lo natural es temporal y cambiante (en su forma, estructura y/o composición a partir de procesos físico-químico-biológicos).

Por tanto, la materia es naturaleza transformable.

El arte se manifiesta a través de la materialización de un concepto.

La escultura es una de las Bellas Artes.

La escultura es materia en tiempo y espacio.

El escultor es un ser humano que transforma la materia y el espacio.

La composición de la materia es frágil, en el sentido que su constitución es susceptible, vulnerable a sufrir modificaciones en su estructura. Aún cuando la resistencia del material sea la más idónea, su forma se encuentra expuesta a factores ajenos a ella, factores naturales y no naturales que intervienen en su transformación; es decir, que no sólo la naturaleza es capaz de generar circunstancias que modifiquen la dinámica de un objeto. El ser humano es un ente rapaz que ha propiciado la mutación del entorno. El ambiente de las grandes urbes ha sustituido el medio natural por un medio de industria. La materia ha dejado de transformarse únicamente por factores físico-químicos orgánicos naturales.

El ser humano por instinto y debido a sus cualidades orgánicas, *transforma*. Desde el instante que nace, modifica el espacio y la materia; él mismo se transforma durante su desarrollo. Los cuerpos (como porción de masa) se desgarran, se desprenden, se compactan. El escultor en sí, interviene la materia, la transforma para revelar sus propias representaciones a partir del empleo de distintos materiales. El material por su parte, posee características propias a su naturaleza; su cualidad intrínseca es entonces, un elemento que el productor plástico decide o no explotar; sin embargo, no podrá desapegarse por completo de su especificidad compositiva.

El artista entonces, transforma. Emplea su naturaleza física y mental; en primer lugar, al aplicar sus cualidades intelectuales en la elección de un bien de arte-estudio y en segundo, al hacer uso de sus habilidades técnicas como productor plástico. Dicho de otro modo, el artista inicia por observar su alrededor

para luego fijar su atención en un ente del que desprende su esencia¹ o sustancia, enseguida la re-interpreta a partir de su propia definición. La obra de arte no debe ser concebida como elemento único, sino como un “todo”, un conjunto en el que participan el propio artista, su estilo, su escuela, su familia, sus círculos sociales inmediatos, el mundo que lo rodea, sus costumbres, su época y por supuesto el espectador. La intervención de estos elementos, menos el último, se da generalmente de manera indirecta (a veces inconsciente) a través del discurso plástico, ya que los intereses del creador se apoyan en su experiencia intelectual y emocional y en su bagaje socio-cultural desarrollados a lo largo de su vida, haciéndose manifiestos en el mismo discurso. Acerca del último elemento, el espectador, se puede decir que funciona como el complemento de la obra juzgándola o analizándola a partir de su experiencia, recuerdos y evocaciones.

Este estudio se compone de dos partes: a) el fundamento teórico y referencial y b) el registro fotográfico y descriptivo de las piezas realizadas. De esta manera los dos primeros capítulos integran el sustento teórico del discurso plástico, centrado en las representaciones del desgaste de la materia en siete esculturas de madera, metal y yeso expuestas en el tercer apartado. Por lo tanto, el Capítulo I desglosa los términos centrales y la referencia teórica para esta investigación: materia, cuerpo, transformación y desgaste, además de la exposición breve de algunas ideas de los filósofos Aristóteles y Martin Heidegger, y del cineasta David Lynch. La referencia al concepto *sustancia sensible* y *perecedera* y el término *útil* (cosa existente) del primer capítulo, apunta hacia las formas del desgaste y la susceptibilidad de los cuerpos, términos que respaldan las esculturas realizadas en este trabajo.

Por otro lado, los escultores del siglo XX mencionados en el Capítulo II, son la referencia conceptual y formal a la parte plástica de este proyecto. Entre ellos están Henry Moore y Joseph Beuys, ambos fueron dos individuos envueltos en un

¹ Se trata de un término estrictamente filosófico. Esencia refiere a las características inherentes, particulares de las cosas, es decir, lo que nos hace entenderlas por lo que son o incluso por lo que no.

ambiente de guerra que marcó su producción artística, creando esculturas a partir de materiales congruentes con sus ideas y vivencias. Asimismo, las obras de Richard Serra y el Arte Povera, subrayan la especificidad del material, su estado y su “energía” tácita. En el sentido formal, la escultura de Constantin Brancusi, Barbara Hepworth y Andy Goldsworthy, gira en torno a las formas orgánicas o formas de la naturaleza entre las que se encuentran huevos u ovoides, estructuras que cimientan la obra expuesta en el Capítulo III de este trabajo.

Por lo anterior, en el tercer capítulo se puede encontrar confluencia entre las esculturas realizadas y los puntos citados. En el aspecto formal, se tienen entonces, las formas orgánicas, aovadas de Brancusi, Hepworth y Goldsworthy. El uso de materiales pobres o de desecho, específicamente el empleo de latas y fierros en desuso para este proyecto, responde al Arte Povera, así como a Richard Serra en cuanto a la exposición de las propiedades de los materiales y sus procesos de transformación. Moore y Beuys son otros dos artistas que buscan exaltar las cualidades del material y dar a ello un lugar preponderante. Conceptualmente, el desgaste y la susceptibilidad de los cuerpos, revela asociaciones con las ideas de Lynch sobre enfermedad y podredumbre; además, con los planteamientos de Serra acerca de las reacciones físicas del material ante estímulos físicos y con el pensamiento de Beuys y Moore, sobre la degeneración de la raza humana a partir de conflictos bélicos que despertaron en ellos la conciencia ante las atrocidades de los seres humanos hacia su propia especie.

El objetivo general de este proyecto, consistió en conocer el concepto de transformación y desgaste de la materia para aplicarlos en ciertas representaciones de transformación como la erosión, el desgarre y el desprendimiento en las piezas realizadas. Los objetivos específicos, consistieron en examinar los efectos del tiempo en la transformación de la materia, además de asociar algunas representaciones de transformación de la materia con la deshumanización o la degeneración de la raza humana, a través de la elaboración de esculturas en madera, yeso y metal.

Estas piezas (presentes en el último capítulo), conforman el trabajo en escultura realizado del año 2004 al 2008. En la mayoría de ellas se hace referencia al huevo como estructura ambivalente: por un lado frágil y por otro, fortalecedora del organismo que lo habita y al que también protege. Se trata entonces, de tomar al huevo como un ser que tiene que desarrollarse a través de transformaciones propias a su naturaleza, y a su vez, estar al tanto de los cambios del medio (naturales o propiciadas por la actividad del hombre) para sobrevivir.

Las formas transitorias

La forma plástica es producto de la voluntad y acción –directa o indirecta (a través de herramientas auxiliares)– del ser humano sobre la materia, ambas están involucradas en su confección. Si bien la materia es propensa a lastimarse, la forma inscrita en ella, lo es también.

Las formas de la naturaleza son temporales, una forma es pasajera; a medida que transita en distintos procesos, sean físicos o biológicos, se llevan a cabo cambios en su estructura.

1.1 Alteraciones físicas de un cuerpo.

Un cuerpo es una porción de materia que tiene un tamaño y una forma determinada. Extensión, masa, peso, inercia, impenetrabilidad, elasticidad, divisibilidad y porosidad, son las propiedades generales que se observan en todos los cuerpos. Por otro lado, las propiedades particulares pertenecen únicamente a determinadas clases de materia, dichas comprenden la dureza, tenacidad, ductilidad y maleabilidad. Cada una de las propiedades particulares posee una característica que las hace comunes entre sí, tal es, la resistencia. Ya sea al corte, penetración, deformación, estiramiento o extensión, los cuerpos presentan distintas calidades de aguante a partir de su composición física.

Es así como las leyes de la Física señalan que la materia es transformable pero no destructible y que la materia es encontrada dentro de la naturaleza en tres estados: sólido, líquido o gaseoso. La naturaleza se compone de ciclos en los que

toda forma es propicia a modificarse a través del tiempo y el espacio por medio de factores físicos y químicos; por consiguiente, las formas de la materia son temporales, transitorias.

El recorrido en el tiempo de un cuerpo se manifiesta en sus transformaciones, en los cambios que sufre a partir de su presencia en un contexto. Desde hace millones de años, la Tierra ha estado poblada por partículas cambiantes que han evolucionado en lo que hoy día conocemos. Filósofos y teóricos han hablado sobre la evolución sea físico-biológica o racional de los entes a través del tiempo. En la cuestión filosófica, Aristóteles por ejemplo, refiere como *sustancia sensible y perecedera*, a “las cosas del mundo cambiante e individual que nos rodea”². En lo biológico, la teoría de Charles Darwin, explica que los organismos poseen un mecanismo de cambio por evolución que depende de la adaptación de cada especie al medio.

1.2 Reseña de la descomposición: oxidación, podredumbre y degradación.

Las transformaciones que sufre cualquier material generalmente implican un desgaste total o parcial. El término descomposición refiere ya sea a un fenómeno de desintegración biológica o putrefacción causada por microorganismos, o a la división de un compuesto a su unidad más simple. Oxidación, podredumbre y degradación, se entienden como conceptos químico-biológicos sumamente complejos; sin embargo, en este trabajo, únicamente se hará una breve y sencilla descripción de cada uno con el fin de apoyar el discurso plástico que será referido en el Capítulo III.

La naturaleza y su medio están constituidos por factores ambientales conocidos como bióticos y abióticos. Los factores bióticos comprenden los seres biológicos, es decir, todos los seres vivos. Los factores abióticos abarcan las características físicas de un lugar determinado, así como los elementos no vivos.

² XIRAU, Ramón, *Introducción a la Historia de la Filosofía*, UNAM, 1990, México, p. 72.

Los factores abióticos se dividen en físicos y químicos, dentro de los físicos, se encuentran la luz, la temperatura, la presión, y dentro de los químicos, el agua, el aire, el suelo, entre otros.

Para hablar sobre oxidación, es necesario mencionar la palabra corrosión, que alude a la acción gradual de distintos agentes naturales (aire o agua) sobre los metales. Ejemplo inmediato de ésta es la oxidación del hierro, que consiste en la combinación del oxígeno que está en el aire, hierro y agua. A partir de esta compleja reacción, el óxido producido no interfiere directamente en la forma del metal, pero sí en su aspecto, ya que adquiere una consistencia esponjosa, porosa, además de un efecto frágil, quebradizo y una coloración característica.

La podredumbre y la degradación ocurren en la materia orgánica a través de agentes descomponedores como las bacterias y los hongos, quienes transforman esta materia en nutrientes que pueden ser reutilizados una y otra vez. Los ciclos de la naturaleza están basados en este reciclaje de energía.

1.3 Referencia a teorías sobre el desgaste y la transformación mundana.

El desgaste, es una propiedad inherente a la materia. Los objetos en sí, su mera existencia, se basa en el uso y el desgaste. No vayamos lejos, el dicho popular “Todo por servir se acaba” es una frase que manifiesta un principio lógico, incluso obvio acerca del deterioro de cualquier cuerpo a través del tiempo y el espacio. Sea cual sea su circunstancia, al momento en que un bien entra en contacto con una atmósfera, ciertos elementos comienzan a ejercer acciones ajenas al mismo bien; he aquí la Tercera Ley de la Dinámica: *A toda acción de una fuerza corresponde una reacción igual de sentido contrario*. El fundamento es Acción-Reacción, estímulo-efecto sobre un cuerpo en el que se ejerce fuerza.

1.3.1 El deterioro actual: el desgaste orgánico.

“...Y la vida es fuerza, trabajo interior, aspiración y realización. En una palabra la vida es actividad, una actividad en la que se vive un desgaste de fuerza, una actividad que es, por su naturaleza, actividad de voluntad. Es la aspiración y el poder en movimiento”.³

-Wilhelm Worringer-

La transformación física de la materia es equiparable a la destrucción humana debido a herramientas de su propia naturaleza. El ser humano dispone del espacio indistintamente, lo toma, manipula y transforma en un medio útil para sí. A diario observamos la tendencia destructiva del hombre, la devastación de su espacio y las luchas con sus iguales que parecen interminables.

Oscar Olea explica, que el crecimiento de los asentamientos urbanos y la explosión demográfica traerán como consecuencia:

[...] un agotamiento eventual y a corto plazo de las fuentes de energía en uso; [...] nuestras formas de producción y hábitos de vida impuestos por el derroche, están a punto de romper delicados mecanismos naturales que sustentan las formas de vida más desarrolladas”⁴.

La transformación es inherente al entorno. A donde quiera que miremos, el espacio ha sido modificado por factores no naturales y, aún el área menos transitada se encuentra inscrita en una atmósfera “contagiada” por productos humanos y por intenciones de apropiación para obtener cierto poder territorial. Hablando en términos más específicos, el ser humano, como individuo, interviene el espacio; se ve influenciado por su contexto. El sujeto asimila y reacciona ante

³ WORRINGER, W., *Abstraction et Einfühlung*, Klincksieck, 1978, Paris, p. 43. Citado en Jean François Pirson, *La estructura y el objeto*, PPU, 1988, Barcelona, p. 30.

⁴ OLEA, Oscar, *El Arte Urbano*, UNAM, 1980, México, p. 19.

su medio en forma positiva o negativa manifestando su repudio o fascinación hacia el aniquilamiento del entorno. El individuo puede o no refugiarse del bombardeo tecnológico, consumista, competitivo y de aplastamiento de formas y estilos de vida. Me refiero al renunciar o no, a los enseres industriales que facilitan nuestra vida, a aplastar o no las cabezas de otros para conseguir un cometido. Nuestro entorno está envuelto en una competencia constante en la que el mejor adaptado, el más apto triunfa ante el débil. El ser humano es una forma de vida ávida de un imperio, por pequeño que éste sea, el individuo luchará por pertenecer y ser patriarca de determinado círculo social.

En ese sentido, el ser humano muta su contexto, lo destruye y lo reconstruye a través de transformaciones en la materia viva y en la materia inerte. La devastación lacera la piel; los efectos del deterioro se graban en el tejido visible de todos los seres humanos. El desgaste orgánico no es sino la reacción de los cuerpos ante la enfermedad física y emocional. El punto es, que toda materia es vulnerable a transformarse con la acción de determinada fuerza o energía: la natural y particularmente la humana. Se trata de transformaciones físicas e internas que tal vez pasen desapercibidas por no ser externamente visibles. Por ejemplo, al hervir un huevo, el “cascarón” parece permanecer intacto durante y al final de la manipulación; sin embargo, el contenido y su composición han cambiado pero sólo a la vista del organismo que fue transformado.

Así, el ser humano se deteriora, se trata de un desgaste orgánico que no es sino el registro de la presencia de los cuerpos en tiempo y espacio.

1.3.1 Los “útiles” según Aristóteles y Martin Heidegger.

Antes de aproximarnos a las ideas de Heidegger debemos mencionar las teorías de la Grecia Antigua acerca de la relación cosa-ente. La teoría *Sustancialista*, como la define Aristóteles, habla sobre la doble estructura de las cosas. Por un lado sus características inherentes: elementos necesarios dentro de su propia naturaleza, como el raciocinio en el ser humano o su necesidad de vivir

en sociedad. Por el otro, las características circunstanciales: elementos accidentales, por ejemplo su apariencia física, el color de sus ojos o su complexión. Una segunda teoría, la *Sensualista* define las cosas como un conjunto de sensaciones, y una tercera, la de *Materia y Forma*, que como su nombre indica, se refiere a la unión de una materia con una forma.⁵

Aristóteles tomaba a la sustancia como base de su razonamiento y así, concebía tres clases: la sustancia “sensible y perecedera”, la sustancia “sensible y eterna” y la “sustancia inmóvil”. En este trabajo se referirá a la primera, de acuerdo con los planteamientos del discurso plástico del tercer capítulo acerca de la transformación, el desgaste de los cuerpos y la susceptibilidad de las formas.

Aristóteles concibió dentro del término “sustancia sensible y perecedera” a las formas y los cuerpos mundanos que poseen a) un origen, un principio; b) un proceso, un desarrollo; c) un término, un final; por tanto, la naturaleza de las cosas es susceptible, cambiante y temporal.

El filósofo griego habla también sobre el cambio que sufren las cosas y explica que este cambio no ocurre simplemente al hablar sobre dos opuestos: principio y fin, sino a través de los intervalos de las cosas. Ramón Xirau, filósofo, escritor y crítico de origen español exiliado en México, interpreta este cambio de la siguiente forma:

[...] El cambio no se realiza únicamente entre contrarios absolutos [...]. El cambio real, el cambio concreto y vivo se hace no sólo entre los contrarios extremos sino entre los estados intermedios: no sólo cambia el hombre entre nacer y morir, sino que cambia también entre los dos años de su edad y los tres años o entre este instante en que escribe o se lee y el instante inmediato posterior.⁶

El cambio se representa entonces, en un principio, un fin y un transcurso, esa línea invisible que recorre cualquier cosa durante su existencia. Ahora,

⁵ RAMOS, Samuel, Prólogo para *Arte y Poesía* de Heidegger, Martin, FCE, 1997, México, p. 9.

⁶ XIRAU, *op. cit.*, p. 73.

Aristóteles maneja los conceptos *acto* y *potencia* para explicar el sentido de este cambio. Citando a Ramón Xirau, tenemos que:

“La potencia es, en términos generales, la capacidad de una cosa para modificarse; el acto es la realización de esta capacidad”.

“El acto, si por una parte es realización es, por otra parte y fundamentalmente, actividad, dinamicidad, movimiento.”⁷

Así, la cosa –ente Físico– y la sustancia –ente Metafísico–, no pueden desligarse de su carácter transformable. Todo cuerpo sufre alteraciones en su composición visible y no visible y de acuerdo al medio en el que se desarrolle, ese cambio le otorga al cuerpo dos posibilidades: dejar de ser lo que solía ser o, comenzar a ser lo que no era, este último claro, consistiría en una alteración que respetara las características de las que el cuerpo está compuesto, en otras palabras, la modificación debe corresponder a las propiedades de su materia. Teniendo en cuenta breves referencias, se comentarán ahora algunos aspectos relacionados con el tema, presentes en la obra del filósofo Martin Heidegger.

La filosofía del pensador alemán Martin Heidegger, se centra en el ser y su existencia. En *El ser y el tiempo* (1927), considera que el hombre vive en un mundo físico, aquí y ahora, un mundo creado por el hombre que no existe ni trasciende más allá de la inevitable muerte. Ramón Xirau interpreta este pensamiento (*ser-en-el-mundo*) de la siguiente manera:

[...] Heidegger piensa que el mundo es el mundo que el hombre hace. Por ello nos dice que el mundo es lo que *está a la mano*, lo que podemos transformar mediante nuestras técnicas y nuestras ciencias. El mundo es el mundo de los instrumentos o, si se prefiere, de los “útiles”. “El útil es en todo caso a la mano”.⁸

⁷ *Ibid.*, p. 73.

⁸ XIRAU, *op. cit.*, 397.

En su ensayo *El origen de la obra de arte* (1952), Martin Heidegger hace referencia a los zapatos viejos (*Botas con cordones*,⁹ 1886) (Fig.1) pintados por Van Gogh, ese óleo de estilo naturalista que presenta una alegoría de la “vida de un útil” a través de los zapatos de un labriego. Según el autor, los objetos: los útiles en sí, contienen un *ser de confianza* que genera en el ser humano que lo posee, sensaciones de seguridad y confianza («*dependable*») al utilizarlo. Hasta el momento que el poseedor echa mano y “adquiere confianza” del útil, es que éste se vuelve en realidad un *útil*. Es así entonces, como el útil se compone no solo de una materia que se sabe es perecedera, sino de un servicio, un servir para algo que lo complementa.



Figura 1. V. Van Gogh, *Par de botas con cordones*, 1886, óleo sobre tela.

Heidegger trata también la materia prima en la que se asienta la obra de arte y habla sobre las características estéticas de esta materia extraída de la naturaleza. Explica que a través del material, se extiende un valor estético propio de la tierra, un valor auto-oculto, retraído en contraposición con el valor expuesto, emergente del mundo. Citando a Heidegger, “[...] en la obra no se trata de la reproducción de los entes singulares existentes, sino al contrario de la reproducción de la esencia general de las cosas.”¹⁰

⁹ Esta obra de Van Gogh se puede encontrar con diferentes títulos: *Boots with laces*, *Still Life of Shoes*, o *Pair of Boots*).

¹⁰ HEIDEGGER, Martin, *Arte y Poesía*, Fondo de Cultura Económica, 1997, México, p. 64.

En otras palabras, en la creación de la obra surge la verdad mediante la construcción de la forma. Esta verdad acontece cuando interactúan el mundo (abierto, hecho por el hombre) y la tierra (hermética, natural), y la obra hace manifiesto el ente, abre su esencia: el verdadero ser del ente, tal como lo hizo Van Gogh en *Par de botas con cordones*, y como los escultores citados en el Capítulo II de este trabajo.

1.3.3 Las transformaciones de David Lynch.

El estadounidense David Lynch, es conocido por su trabajo como cineasta y guionista. Su interés ha estado dirigido, en sus propias palabras, a “la búsqueda del amor en el infierno constante”. Películas como *Eraserhead (Cabeza borradora, 1976)* y *The Elephant man (El hombre elefante, 1980)*, muestran extraños personajes, víctimas de la mutación y la deformidad, cuyas historias están basadas en su naturaleza descompuesta.

En *Orden y Caos* del ensayista español José Miguel García Cortés, se encuentra un apartado llamado *La Perversión de lo abyecto: David Lynch, William Burroughs, Francis Bacon*, donde retoma la opinión de Julia Kristeva sobre el término *abyecto* resaltando su “carácter trasgresor, perverso y corrupto”. Para estos dos autores, la abyección es lo excluido, lo que no encaja en una estructura determinada, lo trasgresor, lo que pervierte las reglas o códigos; se trata de un estado de crisis y degradación. Lo abyecto se encuentra representado en los filmes de Lynch. Cortés describe el trabajo cinematográfico de este cineasta dentro de un mundo de caos, donde el personaje, como individuo, se encuentra en constante proceso de mutación física y psicológica.

David Lynch y David Cronenberg son dos directores de cine que crean un mundo caótico, habitado por criaturas deformes y monstruosas, mitad humanas, mitad bestias, en que la metamorfosis orgánica y la descomposición de la materia se

entienden como una involución, una vuelta a la animalidad que reintroduce el desorden social con numerosos significados simbólicos.¹¹

John Merrick, mejor conocido como “El Hombre Elefante”, es un hombre inglés de 21 años cuyo destino está marcado por su apariencia repulsiva. Una serie de deformaciones envuelven su cuerpo de los pies a la cabeza; su rostro está desfigurado debido al enorme tamaño del cráneo y a los numerosos papilomas y tumores que se extienden por su cuerpo, su columna vertebral es curva de una manera anormal, los huesos de su brazo derecho son demasiado largos en proporción a su complexión, su tejido cutáneo es flácido y cuelga del torso y extremidades. Esta desfiguración tiene a John prisionero en un espectáculo denigrante donde es tratado por su cuidador como una bestia, Merrick es pues, un fenómeno de circo, *El hombre elefante*, quien parece ser incapaz de comunicarse. Un cirujano lo encuentra y auxilia llevándolo a un hospital donde lo exhibe como un fenómeno aunque, esta vez médico. Las atenciones y cuidados que terminan ofreciéndole dan confianza a John para poder expresarse, y aquél quien había sufrido de humillaciones, insultos, maltratos y desprecios demuestra conocimiento, respeto, simpatía, voluntad, comprensión, agradecimiento, incluso habilidad manual y discursiva, virtudes que se suponen características a los seres humanos y no a los animales o a las bestias. Lynch dirige esta historia a través de una visión humana, en la que lo abyecto, que en esta ocasión se encuentra representado por la enfermedad exterior de un individuo, supera los cánones de una sociedad banal.

Durante una conversación entre David Lynch y Kristine McKenna llevada a cabo el 8 de Marzo de 1992 en Hollywood Hills, Lynch manifestó:

[...] la enfermedad y la podredumbre forman parte de la naturaleza. La enfermedad en un trozo de acero es la oxidación. Si tiras un trozo de papel al suelo cuando llueve y vuelves al cabo de unos días, tendrá unas pequeñas manchas de moho. Es

¹¹ G. CORTÉS, José Miguel, *Orden y Caos: Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Anagrama, Colección Argumentos, 1997, Barcelona, p. 186.

decir, habrá ocurrido algo mágico. La enfermedad es algo muy malo pero las personas diseñan grandes edificios para ella, e inventan máquinas y pequeños tubos y toda clase de cosas. Así que, de la misma forma que en la naturaleza, una cosa totalmente nueva surge de la enfermedad.¹²

Tal como David Lynch opina, la “enfermedad” conlleva un proceso de transformación. Aún la mínima cosa tiene la facultad de modificarse, de sufrir una descomposición matérica. La enfermedad es desgaste a partir de la exposición del cuerpo.

La inspiración es como un trozo de pelusa –parece surgir de la nada dándome una imagen y el deseo de pintarla. O, puede que esté caminando por la calle cuando veo una tirita [“curita”] vieja– Tiene suciedad por los bordes y salen unas bolitas negras desde la parte que está hecha de goma, y se puede ver la mancha de un poco de sangre y, tal vez, algo de amarillo– un poco de pomada. Está en el desagüe al lado de un poco de lodo y una piedra y, quizás, una ramita. Si se viera una fotografía de todo eso sin saber lo que es, sería increíblemente bello.¹³

Cierto, a diario nos topamos con partículas que parecen insignificantes, pero si se realizase una lectura visual, se encontraría que esa pelusa está llena de existencia, su apariencia daría a conocer su recorrido, su faceta vagabunda que podría contar cien historias. Ya R. M. Rilke explicaba a un joven poeta, “Si usted se une a la naturaleza y a lo que en ella hay de simple, de pequeño, a lo que casi nadie presta atención, a lo que de golpe se convierte en infinitamente grande, a lo inconmensurable; si usted extiende su amor a todo aquello que existe; si modestamente trata usted de ganar la confianza de aquello que parece miserable; entonces, todo le parecerá más fácil, le parecerá más armonioso y, por así decir, más conciliador.”¹⁴

¹² LYNCH, David, *An Interview with David Lynch* (Una Entrevista con David Lynch), Kristine McKenna, Traducción Peter Roberts, María Mele y Eva Calatrava, en: *David Lynch*, Colección Imagen, Editions Alfons El Magnànim, 1992, Valencia, p. 24.

¹³ *Ibid.*, 27.

¹⁴ RILKE, R. M., *Cartas a un joven poeta*, La nave de los locos, Premiá, 1989, México, p. 30.

Conclusiones

Un cuerpo es materia, la Física sostiene que la materia es propensa al desgaste, a sufrir transformaciones en su composición interna y externa de acuerdo a sus características de resistencia. Ahora, todos los cuerpos poseen una forma, regular o irregular. La forma de las cosas permite su identificación, a partir de su contorno reconocemos la utilidad de la cosa, es decir, que la esencia del útil se encuentra definida por su naturaleza estructural, lo que proporciona su valor de uso.

Los cuerpos y por lo tanto, sus formas se modifican a través del tiempo respondiendo a su uso o actividad en el espacio. Las modificaciones de la materia son “proporcionales” o correspondientes a su medio y elementos de transformación. Los cambios son subjetivos, inciertos, supeditados al azar, al contexto y a las situaciones. Todo cuerpo se transforma en determinado momento, modifica su estructura y muta su apariencia.

Los procesos de transformación orgánica son equiparables a los procesos de cambio y evolución histórica y social. El hombre se transforma al igual que las formas de su espacio. El ser humano es un ser natural que habita en la naturaleza, modificando sus ciclos y procesos naturales a partir del crecimiento y la sobre explotación de recursos. Los cuerpos naturales y no naturales se desenvuelven en tiempo y espacio desgastándose y transformándose.

No hay que ser indiferentes al rastro del proceso de los entes, a su nacimiento, desarrollo, degeneración y muerte. La muerte que deshabilita su función de ser pero que a través de la apropiación de su esencia puede renacer.

II

El desgaste de la materia en tiempo y espacio

“Un útil determinado se gasta y consume; mas al propio tiempo el mismo usarlo sucumbe al desgaste, se embota y se vuelve habitual.”¹⁵

-Martin Heidegger-

2.1 Acotación sobre Materia, Tiempo y Espacio en la obra escultórica.

“La obra de arte no es completa por sí misma, tomada aisladamente, sino sólo dentro de un conjunto de relaciones que trascienden su entidad concreta, para integrarla al mundo que la rodea.”¹⁶

- Samuel Ramos-

La obra plástica no existe sin tiempo y espacio; necesita ser parte de un contexto para trascender, es decir, para permanecer a través del tiempo por largo o corto que sea el periodo en el que se manifieste. La propia acción humana es temporalidad y permanencia.

“La vida se extiende en el espacio sin tener una extensión geométrica en sentido propio. Para vivir necesitamos extensión y perspectiva. Para el despliegue de la vida, el espacio es tan imprescindible como el tiempo”.¹⁷

¹⁵ HEIDEGGER, Martin, *op. cit.*, p, 61.

¹⁶ RAMOS, *op. cit.*, p. 14.

¹⁷ MINKOWSKI, E., *Vers une Cosmologie*, 1936, Paris, p. 367. Citado en Bollnow, F., *Hombre y Espacio*, Labor, 1969, Barcelona, p. 29.

Para hablar sobre este tema, es importante tomar en cuenta el libro de Friedrich Bollnow "*Hombre y espacio*". Bollnow presenta una descripción del tiempo y el espacio vivenciado, contrapuesto al tiempo y el espacio matemático-geométrico. El autor considera el espacio "vivencial" como una relación entre el hombre y su espacio inmediato, siendo ésta, la que determina la propia existencia humana; en otras palabras, la existencia humana requiere del espacio para poder desplegarse en él. Bollnow toma como referencia escritos de M. Heidegger (*El ser y el tiempo*, 1927) y de E. Minkowski (*Le Temps vécu*, 1933 y *Vers une Cosmologie*, 1936) y así, manifiesta que "el hombre está determinado siempre y necesariamente por su actitud frente a un espacio que le rodea"¹⁸. Escribe también, que el hombre, al ser creador y desplegador de espacio no sólo es el origen sino también el centro permanente del espacio, ya que el espacio es algo fijo con respecto al hombre, algo dentro de lo cual se realizan movimientos humanos.¹⁹

Bollnow recurre también al pensamiento de Aristóteles, según el cual, las direcciones: arriba, abajo, delante, detrás, derecha e izquierda, no son constantes desde el punto de vista humano, ya que varían y dependen del lugar que el hombre ocupe. Sin embargo, en la naturaleza cada una de éstas se encuentra determinada por su situación y su efecto; por ejemplo, lo pesado –por ley gravitatoria– deberá estar abajo, y lo volátil arriba. En la Antigua Grecia, el concepto de espacio era diferente a las nociones modernas, así lo define Aristóteles:

El espacio no es un sistema de relaciones entre las cosas, sino la delimitación realizada desde el exterior del volumen ocupado por un objeto. El espacio es el espacio hueco limitado por una envoltura que le rodea y en el cual dicho objeto cabe perfectamente; por ello es necesariamente de las mismas dimensiones que el objeto que lo ocupa. Sólo un cuerpo que tiene a otro alrededor como envoltura está en el espacio; el que no lo tiene, no lo está.²⁰

¹⁸ BOLLNOW, O. Friedrich, *Hombre y Espacio*, Labor, 1969, Barcelona, p. 29.

¹⁹ *Ibid.*, p. 30.

²⁰ ARISTÓTELES, *Física*, Traducción P. Gohlke, 1956 p. 211, 212. Citado en Bollnow, *op. cit.*, 36.

Aquí, Aristóteles refiere el lugar-espacio como una especie de vasija envolvente, como un contenedor de objetos. Bollnow explica que este espacio hueco del que habla el filósofo, es necesariamente finito porque solo es posible hablar de espacio en la medida que algo está rodeado por algo distinto de él mismo. A diferencia de la Grecia Clásica, en la actualidad, el espacio se considera un conjunto de relaciones entre el hombre y su propio espacio. En un sentido amplio, se dice que el espacio es el “margen de libertad de un movimiento”, en el que la estrechez y la amplitud funcionan como sus propiedades primitivas.

Así entonces, Friedrich Bollnow desarrolla las características del espacio en varios puntos resumidos a continuación:

- a) Espacio es lo envolvente, en que todo tiene su sitio, su lugar o su puesto.
- b) Espacio es el “margen de juego” que el hombre necesita para poder moverse libremente.
- c) Espacio es un espacio hueco.
- d) Espacio es cerrado, no es infinito por naturaleza. Incluso en el espacio libre, no se trata de una infinitud abstracta, sino de la posibilidad de un avance sin impedimentos. (Ej. La alondra en el aire, la amplitud de una llanura.)
- e) Espacio se convierte en, espacio de despliegue de la vida humana. “Quitar y/o dar espacio”, se trata de la necesidad humana de espacio, rivalidad de él y despliegue del mismo. Mientras que “colocar” y “poner en orden”, refiere a formas de organización humana, en que se crea espacio para una actividad útil.
- f) Espacio también existe entre los objetos, pero éste es solo holgura para el movimiento. Sólo es espacio en cuanto está vacío, es decir, que sólo llega a la superficie de las cosas pero sin penetrar en ellas.²¹

²¹ BOLLNOW, O. Friedrich, *op. cit.*, p. 42-43.

“El espacio y el tiempo son las únicas formas sobre las cuales la vida se construye, y sobre ellos, por tanto, se debe edificar el arte”.²²

-Naum Gabo-

El arte en sí, es tiempo y espacio. El arte se encuentra sumergido en el contexto de las épocas y por lo tanto, en la historia. Las necesidades artísticas o creativas se modifican con el medio, es decir, con las situaciones sociales, políticas, culturales y económicas. Kandinsky expuso, “Cualquier creación artística es hija de su tiempo y, la mayoría de las veces, madre de nuestros propios sentimientos. Igualmente, cada periodo cultural produce un arte que le es propio y que no puede repetirse.”²³

Ahora, la escultura posee dos vertientes, la idea a partir de la cual el productor plástico genera su obra y, la obra en sí. El productor, requiere de un medio de traducción de sus pensamientos y emociones, ya sea a través de formas u objetos, o incluso de pensamientos exteriorizados y/o acciones.

Entonces, la escultura (cuerpo - materia) se desenvuelve en tiempo y espacio. La simultaneidad de los tres agentes (materia, tiempo, espacio), es el factor que logra la presencia de la obra, pero no así su existencia, porque el espectador es quien decide si la hace trascender. Se sabe que la interpretación del espectador acerca de una obra es relativa a sus experiencias y asociaciones. El espectador “juzga” lo que ve de acuerdo a las formas (figurativas o abstractas) que reconoce e identifica en su universo interno. El espectador evoca, relaciona e interpreta basándose en lo que sea que percibe en la obra. Por ejemplo, las corrientes artísticas Dadá y Surrealismo, envuelven esculturas en tiempo real dentro de la experiencia, es decir, que involucran la simultaneidad. Los *readymade*, se desenvuelven en una atmósfera en la que la existencia del

²² Gabo, Naum, *Manifiesto del Realismo*, 1920. Citado en Micheli, Mario, *Las Vanguardias Artísticas del siglo XX*, Alianza Forma, 2002, Madrid, p. 337.

²³ KANDINSKY, Wassily, *De lo Espiritual en el Arte*, Ediciones Coyoacán, 1994, México, p. 7.

espectador y la del objeto se sincronizan; la recontextualización de los enseres presentados en su apariencia original, genera una conexión entre el personaje y el objeto de su cotidianidad. Los objetos surrealistas son similares a los *readymade* por su temporalidad, por su posición en tiempo y espacio, esto es, por la sincronía entre su propia existencia y la del espectador (su relación directa).

2.2 Alusión a la naturaleza física de los materiales.

Durante los primeros años de 1900, Jacob Epstein y Henrie Gaudier-Breska, concibieron una doctrina que daba a la naturaleza de los materiales un rol fundamental en las obras plásticas, especialmente en la escultura. *Truth to materials* (“La honradez/verdad de los materiales”) es la filosofía de origen británico, que propone enfatizar las características naturales de los materiales, resaltar sus cualidades estructurales, sin tratar de distorsionar o mimetizar sus propiedades; por ejemplo, de la piedra se resaltaría su dureza y pesadez y de la madera su consistencia fibrosa y correosa. Se cree, que en parte, el principio tuvo antecedentes en el propio Miguel Ángel, quien seleccionó el mármol con figuras específicas pre-esculpidas en su mente. Él mismo decía ver un ángel atrapado en el mármol el cual, tallaba hasta liberarlo; Miguel Ángel advirtió “belleza” en un bloque de piedra en bruto.

Escultores de la época como Henry Moore, Constantin Brancusi y posteriormente Barbara Hepworth, adoptaron este principio aplicándolo a su propia experiencia plástica. Se sabe que Henry Moore, estuvo en estrecho contacto con esculturas prehispánicas; de ellas absorbió lo que él mismo llamaba “formas concentradas” en las que la roca se manifestaba como resultado de las tremendas fuerzas naturales que la formaron²⁴. Constantin Brancusi por su parte, pensaba que el artista no debía forzar una imagen al material, sino al contrario, persuadir a la imagen a coexistir con el material. De acuerdo a Brancusi, el escultor debía revelar la cualidad y personalidad del material a través de su

²⁴ *Henry Moore y México*, Museo Dolores Olmedo, 2005, México, p. 26.

textura, fuerza, tensión, etc. Por ejemplo, Barbara Hepworth entendía a su propia mano como un medio de conexión entre ella y el material; al momento que el cincel tocaba la piedra, “la mano que escuchaba”²⁵ podía captar algo de su esencia.

En 1968, Robert Morris publica un artículo llamado *Anti-Form*, en el que manifiesta su rechazo a las formas rígidas, geométricas simples y opina, -en palabras de Anna María Guash-, “era preciso adentrarse en el campo de los materiales no rígidos en cuya configuración final, además de la decisión del artista, intervenían principios de la naturaleza tales como la gravedad, la indeterminación y el azar, lo que comportaría que la obra de arte se convirtiera en algo impreciso e imprevisible.”²⁶ Así, *antiforma*, trata de la exposición de: proceso, tiempo, naturaleza del material y sus efectos; y por tanto, se resiste a concebir la obra como un objeto estático, acabado, en el que se explora solo el potencial de la forma.

2.2.1 Henry Moore (1898-1986) y Joseph Beuys (1921-1986): Dos artistas congruentes con sus materiales.

Moore y Beuys son dos artistas involucrados activamente en la Primera y Segunda Guerra Mundial, respectivamente. Moore de origen inglés y Beuys de origen alemán, aunque en diferente tiempo, intervinieron en bandos bélicos opuestos viviendo y sufriendo cada uno su propia lucha siendo, sus traumas y heridas, los factores que caracterizaron su producción artística que contaba con esculturas y dibujos con motivos de guerra, refugios antibombas, crucifijos, etc. Ambos artistas murieron en 1986.

En 1917 **Henry Moore**, de solo 18 años de edad, se enlista voluntariamente al ejército para participar en la Primera Guerra Mundial. Durante este periodo, enviaba cartas a su familia expresando su entusiasmo ante la situación, ante la

²⁵ Citado en Henry Moore y México, *op. cit.*, p. 26.

²⁶ GUASH, Anna María, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza Forma, 2003, Madrid, p. 40.

posibilidad de convertirse en un héroe para su patria. Sin embargo, tras veinte años de haber participado en ella, Moore confiesa a un amigo:

Estuve en los últimos dos años de la última guerra. Me uní cuando tenía dieciocho años y era demasiado joven para saber gran cosa. Sólo pensaba que era un héroe y hacía todo lo que podía para ganar medallas. Pero un año o dos después de eso la sola vista de un uniforme caqui empezó a significar para mí todo lo que estaba mal en la vida, todo lo que era un desperdicio, la anti-vida. Sigo teniendo la misma opinión al respecto.²⁷

Sus impresiones sobre la guerra se vieron plasmadas en los dibujos de refugios (Fig.2 y 3) que exhibe en 1943 durante la Segunda Guerra Mundial, donde presentaba a un grupo de personas acurrucadas en túneles del metro de Londres que funcionaban como refugios antibombas durante los ataques aéreos a la ciudad.



Figura 2 y 3. H. Moore, *Perspectiva del refugio en el metro*, 1941, lápiz, tinta y acuarela/ papel.

Escena de refugio: literas y durmientes, 1941, gouache y acuarela/papel.

No debe sorprender entonces, que la temática de Henry Moore orientada a las culturas antiguas y a las representaciones naturalistas y maternas, sea

²⁷ Citado en: *Henry Moore y México*, op. cit., p. 13.

considerada aquí como un medio conciliador entre los traumas adquiridos durante su participación en la Guerra y su propia existencia.



Figura 4. H. Moore, *Pieza atómica: (Modelo de Trabajo para Energía Nuclear)*, 1964-1965, bronce.

Pieza atómica (Fig.4), es un encargo hecho para la Universidad de Chicago con el fin de conmemorar el trabajo del físico italiano Enrico Fermi sobre física nuclear. El título en inglés *Atom Piece*, no es un título al azar; Henry Moore hizo un juego de palabras, ya que la pronunciación inglesa de “piece” (pieza), es la misma que en “peace” (paz). La pieza simula las nubes en forma de hongo producidas en una explosión atómica. Se observa también el contraste de la textura del tallo del hongo con la superficie lisa del sombrero. Se dice que la pieza se originó a partir de la idea de la forma del cráneo de un elefante y un casco que Moore estaba construyendo. La figura que se muestra es solo la maqueta para la pieza monumental de la universidad, cuyo nombre cambió a *Energía Nuclear*.

En ese sentido, Jacob Epstein (1880-1959) y su escultura *El taladro de piedra* (Fig.5), representan la destrucción del hombre por el propio hombre. Epstein concibió esta pieza a partir de “El David” de Miguel Ángel, creando un “David” mecanizado acorde con la época bélica e industrializada experimentada

en la primera década del siglo XX; según el autor, se trata de “el monstruo terrible de Frankenstein en el que nos hemos convertido”²⁸.



Figura 5. J. Epstein, *El taladro de piedra*, 1913-14, bronce.

Continuando con Henry Moore, sus estudios en el Royal College of Art en Londres en 1921, se basaban en la tradición de la Grecia Clásica instaurada desde la Escuela de Bellas Artes de 1648, aunque en un aspecto netamente formal y no de pensamiento, ya que durante este periodo, la Academia Francesa consideraba que la función del arte era educar al público en valores, haciendo una pintura de algún modo histórica, en la que no podían tratarse temas como crimen, sexo y violencia, a no ser que se representaran en un contexto mitológico. Aún con esta referencia clásica, Moore comenzó a experimentar y a dar a sus piezas cierta distorsión anatómica pero sin abandonar por completo la figuración. Tuvo acceso a grandes acervos bibliográficos y museográficos, lo que le permitió estar en contacto con las culturas africana y prehispánica, a partir de las cuales desprendió algunos rasgos para su propia escultura.

²⁸ Jacob Epstein, Citado en MANCA, Joseph, *et al.*, *1000 Esculturas de los Grandes Maestros*, Numen, 2007, México, p. 501.

El efecto de desarrollo orgánico de la figura y de la materia que Moore daba a sus esculturas, manifiesta su teoría sobre la importancia de las propiedades del material en la formación de una idea. Moore buscaba explotar o aprovechar la masa de acuerdo a sus características y demostraba su carácter vivo, vital; pensamientos afines con algunos escultores británicos de esa época, entre los que se encontraban Barbara Hepworth, Henri Gaudier-Brzeska, Jacob Epstein y Eric Gill. En palabras de Moore: "Todo material posee sus propias cualidades individuales. Sólo cuando el escultor trabaja directamente, cuando establece una relación activa con su material, puede el material formar parte en la formación de una idea"²⁹. Así, la tendencia de Moore hacia la fidelidad del material coincide con los principios que el Constructivismo³⁰ perseguía, en el sentido que el material (su especificidad y su proceso de construcción) y no estrictamente la forma, otorgaba el valor estético a la obra. Moore buscaba ser congruente en cuanto a la naturaleza del material y la talla que él realizaba. En palabras de Rosalind Krauss, "las venas del mármol, las estrías de la piedra caliza o los nudos de la madera, tal como se forman en la naturaleza, se convirtieron en los mapas que seguían los instrumentos con que Moore tallaba cuando trabajaba directamente en el bloque sólido."³¹

Otro artista que otorga valores específicos a los materiales de acuerdo a su visión personal es el alemán **Joseph Beuys**. Al igual que Moore, Beuys participó desde muy joven en una guerra. Sufrió múltiples fracturas en sus extremidades y en el cráneo al caer su avión durante una misión en el frente ruso en 1943. Una tribu de tártaros nómada lo acogió y protegió, curándolo con grasa animal y fieltro. Esta experiencia por supuesto cambió su vida y marcó su producción plástica, haciendo del fieltro y la grasa sus materiales centrales y la fuente de su iconografía. Beuys fue activista, humanista, ecologista, maestro y artista, preocupado siempre por diversos aspectos del desarrollo humano.

²⁹ READ, Herbert, *Henry Moore, Sculptor*, Londres, 1934, p.29. Citado en KRAUSS, Rosalind, *Pasajes de la Escultura Moderna*, Akal, 2002, Madrid, p. 151.

³⁰ Recordemos que este movimiento de vanguardia se desarrolló en un contexto de revolución y posguerra, elemento en común con la vida y obra de Henry Moore.

³¹ KRAUSS, Rosalind, *op. cit.*, p. 151.

J. Beuys repensó la realidad del arte en función de una actitud política, social y creativamente crítica a partir de la cual el objeto artístico, desligado de toda servidumbre estética, se concibe como un gesto vital y simbólico, como residuo de una operación mental, como activador de acciones sociales y como un hecho antropológico.³²

Se involucró directamente con la sociedad, entabló comunicación con la gente a través de sus acciones y su obra. Concebía a todo ser humano como ser creativo, productivo en constante aprendizaje, capaz de generar mejores circunstancias a partir del trabajo colectivo. Estas ideas pueden ubicarlo en cierta forma dentro del pensamiento romántico en cuanto a su apego a la naturaleza, la valoración de las emociones y la exaltación de la imaginación. Sin embargo, el pensamiento de Beuys es anárquico en el sentido que propone un autogobierno, una revolución individual en la que la sociedad participe encontrando metas comunes y trabajando juntos; aquí es donde entra la metáfora de Beuys sobre la colmena y las abejas, una sociedad de especímenes que explotan la riqueza en beneficio de la sociedad y no del lucro personal, palabras comunes al término socialismo.

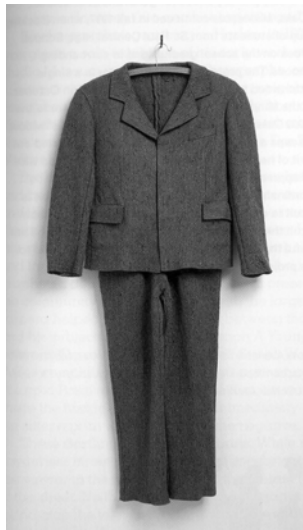


Figura 6. J. Beuys, *Filzanzug (Traje de fieltro)*, 1970, Fieltro.

³² GUASCH, Anna Maria, *op. cit.*, p. 160.

Según sus propias palabras, Beuys no trabajaba con símbolos, sino con materiales, y cada uno compartía significados e intenciones físicas y simbólicas. Entre su repertorio de materiales se encuentran el cobre, la madera, el hueso, la miel y por supuesto el fieltro y la grasa, sus materiales más representativos. El fieltro como un material aislante, protector, absorbente, cálido y flexible, que se adapta a las formas de su alrededor, regresando si lo desea a su forma original. La grasa como un medio en el que se generan procesos biológicos internos y cuya presentación se modifica de acuerdo con la temperatura, es decir, que su consistencia es líquida y fluida con el calor, y dura con el frío.

Una de sus obras consistió en el vaciado de 20 toneladas de grasa de cordero en moldes obtenidos a partir de la esquina de un paso peatonal subterráneo de la Universidad Münster, en donde por el ángulo tan cerrado, se acumulaba mugre. De acuerdo a la teoría de Beuys, la grasa posee propiedades curativas al calentarse, por lo que al obtener el vaciado, éste podía ser colocado en la esquina haciendo que la suciedad desapareciera. Estos vaciados de grasa de más de cinco metros han sido expuestos en varias galerías y museos, por ejemplo en el Guggenheim de Nueva York; aunque probablemente el hecho de que las piezas no estuvieran ubicadas en el sitio para el que fueran elaboradas, el espectador que no conocía el proceso, percibía un significado distinto.

Su obra se orientó después hacia el performance y el happening, realizando varias acciones polémicas en las que participaban animales, entre ellos una liebre muerta y un coyote con el cual convivió varios días en una galería de Nueva York a la que fue trasladado desde el aeropuerto en ambulancia sin pisar suelo estadounidense; eso sí, siempre involucrando sus materiales característicos, con sus asociaciones particulares.

Un artista que cabe en el punto 1.3 y este apartado, es **Matthew Barney** (San Francisco, 1967). Al igual que Beuys, emplea grasa en su obra plástica, vaselina específicamente. Durante sus estudios universitarios fue un gran atleta en

constante contacto con el deporte y los procesos metabólicos del cuerpo humano. Barney concibe al cuerpo como una escultura viviente llena de procesos y transformaciones energéticas, además de realzar el poder energético de la grasa y sus propiedades de aislamiento y protección. En sus piezas, presenta la grasa en estado coloidal o gelatinoso quedando supeditada a la temperatura del lugar, representando así procesos como el derretimiento y el escurrimiento, además de procesos inesperados como la aparición de texturas, grietas, fluidos y por lo tanto movimientos, como ocurre en el paisaje real y la naturaleza.

En *Ottoshaft* (1992), una trilogía de videos que incluyen instalación y performance, Barney representa algunos procesos vitales del cuerpo humano como la absorción de nutrientes, el metabolismo, la digestión, la oxigenación y el crecimiento muscular, en episodios relacionados con el futbol americano y la figura de Jim Otto, jugador profesional de este deporte en los años 70, como protagonista. El artista se interesa también por los estados de la materia y las transformaciones de una sustancia a otra, como ocurre en los procesos fisiológicos y metabólicos del cuerpo, por ejemplo, cuando asimila nutrientes transformándolos en energía.

El trabajo más conocido de Matthew Barney es un ciclo de cinco videos llamada *Cremaster* (1994-2002). El nombre de estos videos está señalado con el número 1, 2, 3, 4 y 5; sin embargo su aparición en la mente de Barney no fue en ese orden. Cada uno fue llevado a cabo en un lugar determinado que envolvía historia, simbología, personajes y paisajes del sitio específico. En estos videos incluye instalación, escultura, performance, dibujo y fotografía inmersos en un ambiente mitológico y sexual, haciendo referencia a la muerte, la transformación y los órganos sexuales femenino y masculino. Cremáster, es el músculo que mantiene a los testículos suspendidos permitiéndolos cambiar de posición conforme a estímulos externos. En este sentido, Barney hace referencia a los embriones humanos, como estructuras en proceso de crecimiento puro, en las que la diferenciación sexual aparece hasta después de las ocho semanas de gestación

siendo el cremáster el músculo que se desarrolla y desciende para que aparezcan los testículos y por lo tanto la masculinidad. Barney trata de representar la resistencia del cuerpo humano ante este cambio orgánico y a la vez las limitaciones que tiene el propio cuerpo ante su naturaleza.

2.2.2 Richard Serra y El Arte Povera: el uso del desecho en el arte.

“Descomponer es recomponer, destruir es reconstruir.”³³

-Michael Onfray-

Richard Serra (San Francisco, 1939), fue uno de los artistas que desarrolló su obra a partir del proceso y el azar para lograr “formas” espontáneas. Los antecedentes de este escultor estadounidense se centran en el Minimalismo, que está basado en la reducción y la simplificación de las formas, dejando atrás la representación y empleando materiales elaborados a través de procesos industriales (neón, caucho, acero). Sin embargo, su obra más representativa se integra a los principios del Arte Povera, justo en el momento en que otorga a los materiales un lugar preponderante, subrayando las cualidades específicas de los materiales y el proceso de elaboración. Serra incita a los materiales a reaccionar ante estímulos físicos como la gravedad, la temperatura o la humedad, permitiendo que su naturaleza se involucre con la naturaleza misma del espacio.

En 1968, improvisó su taller en la galería Leo Castelli (Nueva York), comenzó a lanzar plomo fundido sobre las paredes y basándose en el chorreo, el vertido y la mancha, Serra creó una serie de emplastes que recorren la pared y el piso, haciendo que el metal se estrelle antes de solidificarse.³⁴

Posteriormente, en 1969 participó en la exposición colectiva *Anti-Illusion: Procedures/Materials* en el Whitney Museum of American Art, en la que se trabaja con el principio de ejecución de obras *in situ*; el discurso de ésta apoyaba la

³³ ONFRAY, Michael, *De la mutilación entendida como una de las Bellas Artes*. Citado en Guash, A.M., *Los manifiestos del arte posmoderno, Textos de exposiciones 1980-1995*, Akal, Madrid. p. 301.

³⁴ En un episodio del ciclo *Cremaster* de Matthey Barney, Serra participa con esta misma acción sólo que ahora arroja vaselina de un tambo de metal con una pala a las paredes del Museo Guggenheim de Nueva York.

importancia de la naturaleza física de los materiales o sus propiedades intrínsecas, que probaban que la obra no puede considerarse un objeto inmutable y meramente estilístico.

El trabajo de Richard Serra entraña una ruptura con el arte minimal y al mismo tiempo una ruptura con la masa, la «gestalt», el plano y el espacio cartesiano.³⁵

A partir de 1969 y con la idea de desarrollar el arte en un sitio específico, comenzó a trabajar con láminas de acero³⁶. El óxido y las manchas de estas planchas de metal son indicios de un proceso de descomposición paulatina; las yuxtaposiciones, o “apeos” son presentadas como láminas superpuestas que parecen inestables al estar apoyadas únicamente por su propio peso, sin ningún tipo de soldadura o unión; pareciera que estas láminas pueden caer en un instante (Fig.7). La pesadez del material se contrapone con la fragilidad de su disposición estructural. Serra trabaja entonces con inclinaciones y juega con la gravedad y la entropía. Las superficies inacabadas, la corrosión, oxidación y el uso del material en bruto son testimonio de la tendencia de Serra a la “honradez” e integridad de los materiales.

³⁵ PIRSON, Jean-François, *op. cit.*, p. 43.

³⁶ Dentro de estas obras, se encuentra la polémica *Tilted Arc* (*Arco inclinado*, 1981) prediseñada para *The Federal Plaza* en Nueva York, lugar de mucha actividad comercial y económica. *Tilted Arc* es una obra monumental de 73 toneladas, que a diferencia de otras piezas de arte público tradicional, su trasfondo no se basa en un final feliz o en un triunfo heroico; su discurso es más bien crítico, ya que pone en duda la intención del espacio como plaza pública, abierta y accesible para todos. La pieza fue removida después de un pleito legal en el que se alegaba que *Tilted Arc* era un bloque que restringía la vista, que funcionaba como nido de ratas y lugar para asaltantes. Lo cierto es, que la pieza “forzaba” al espectador a involucrarse, ya que el peatón debía rodearla para transitar por el lugar.

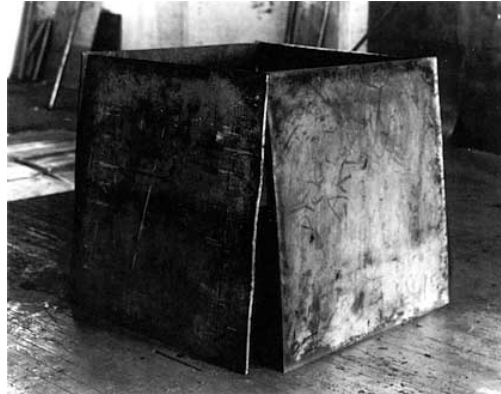


Figura 7. R. Serra, *Apeo de una tonelada (Castillo de naipes)*, 1969, plomo.

Richard Serra libera su escultura de la base con el fin que la obra se introduzca en el espacio real del espectador. En sus transitables, el público recorre las edificaciones y, olvidándose del pedestal que lo limitaba a acercarse, se involucra directamente a partir de la experiencia de sus perspectivas múltiples.

Serra no mimetiza la especificidad de los materiales, su naturaleza se encuentra siempre expuesta a su entorno y así misma, resalta su cualidad compositiva: deja al material ser.

Ya se dijo que en un momento, la tendencia de Serra se inclinó por los principios del Arte Povera. Germano Celant, crítico italiano denominó **Arte Povera**, a aquél en que la elección y aplicación de los materiales jugaban un papel fundamental; el término “pobre”, surgió a partir de la simplicidad, universalidad y el estado o la condición de materiales como: piedra, tela, tierra, agua, papel, entre muchos otros. El Arte Povera busca presentar las distintas etapas de transformación de los materiales, es decir, sus múltiples posibilidades de modificación a partir de sus características inherentes dejando que el material hable por sí mismo.

No solo los materiales deben ser «pobres»; su apropiación debe responder igualmente a una necesidad de simplificación rechazando toda sofisticación y ser utilizados sin sufrir excesivas modificaciones.³⁷

El Povera rechaza la apatía del minimalismo (en cuanto a las formas geométricas, simples, vacías, impersonales), el arte como objeto de consumo meramente industrial y defendía el poder energético de los materiales. El material posee una carga inherente; el espectador puede encontrar significados comunes a su valor y a su propia existencia, relacionándolos con su cotidianeidad.

De hecho, el arte povera puede considerarse como prolongación de la objetualidad ligada a la estética del desperdicio, como un ready-made subtecnológico y romántico opuesto al hipertecnologismo de una sociedad deshumanizada; un ready-made cercano a la tesis arte-vida y postulador de una microemotividad y de una nueva subjetividad.³⁸

Se trata de “rescatar” a los materiales de su condición inservible; apropiarse, involucrarlos y relacionarlos con sus homólogos.

El arte “pobre” [...] implica una activación de los materiales elegidos en oposición a su pasividad, subraya el poder energético, la potencialidad transformadora de los materiales. El artista del arte “pobre” trabaja junto al biólogo o ecólogo, investigando el crecimiento vegetal, las reacciones físicas y químicas, las propiedades de los minerales. No se interesa tanto por lo seleccionado como por el modo de manifestarse de cada elemento. Se acerca al reino natural para redescubrirlo en algunas de sus potencialidades físicas y energéticas.³⁹

Cuando Simón Marchán Fiz habla sobre “potencialidad”, refiere al concepto de Aristóteles citado en la página 14: “La potencia es, en términos generales, la capacidad de una cosa para modificarse; el acto es la realización de esta capacidad”. Ramón Xirau lo desarrolla en un sencillo ejemplo, una semilla es un

³⁷ ARRECHEA, Miguel J.; SOTO Caba, Victoria, *Pintores del siglo XX, Diccionario de Arte*, Diana, México, p. 25.

³⁸ GUASCH, Ana María, *op. cit.*, p. 126.

³⁹ MARCHÁN FIZ, Simón, *Del Arte Objetual al Arte de Concepto (1960-1974) Epílogo sobre la sensibilidad «postmoderna»*, Akal, 2001, Madrid, p. 213.

árbol en potencia ya que, la semilla posee la facultad de transformarse en un árbol, y el árbol una vez nacido y desarrollado, será el acto o la realización de esta potencia⁴⁰. Así, los materiales del Povera son objetos en potencia de sufrir transformaciones, y son sus características inherentes, sus propiedades, las que activan el objeto. Tal como explica Marchán Fiz, “Los elementos compositivos determinantes son la *indeterminación y el cambio*, la transformación de la *materia en movimiento*”⁴¹; con lo cual, otorga al Arte Povera un sentido de proceso y materia, de fases de transformación que la obra puede alcanzar.

Entre algunos representantes del Arte Povera se encuentran Michelangelo Pistoletto, Mario Merz, Jannis Kounellis, Hans Haacke y Gilberto Zorio. Sus materiales incluyen tierra, arroz, fuego, espejos, botellas, alambre, ramas, vidrio, etc. **Mario Merz** (Milán, 1925) encuentra en 1968 una estructura que lo caracterizaría posteriormente, el iglú, que representa para él una forma primitiva de habitar en el mundo; el arte, el hombre y su hábitat como elementos transitorios, nómadas en constante movimiento. El iglú es una estructura de protección que evoca a las cúpulas de las iglesias, una semiesfera incrustada en la tierra. Merz afirma en una entrevista: “El iglú constituye la forma orgánica ideal. Es al mismo tiempo el mundo entero y la casita.”⁴². En sus primeros acercamientos con esta estructura, construye armazones de metal que cubre con barro, cera, vidrio y ramas, colocando frases armadas con tubos de neón generalmente con contenido político y social (Fig.8). En 1970 adopta el espiral como una de sus formas predilectas, haciendo referencia a las series infinitas de Fibonacci. Por otro lado, Gilberto Zorio (Andorno Micca, 1944) expone objetos frágiles fabricados de vidrio o porcelana en posiciones inestables, además de incluir en su repertorio la representación de fenómenos como la oxidación, la evaporación y la electricidad. Al igual que Merz, Zorio tiene formas distintivas, la estrella y la canoa.

⁴⁰ Para una explicación más detallada consultar: XIRAU, Ramón, *op. cit.*, 73.

⁴¹ MARCHÁN FIZ, Simón, *op. cit.*, p. 213.

⁴² PIETROMARCHI, Bartolomeo, *Mario Merz, igloo*. Testo & immagine, 2001. Citado en <http://www.pelaires.com>



Figura 8. M. Merz, *Iglú de Giap*, 1968, metal, bolsas de arcilla y tubos de neón.

De esta manera, el Arte Povera pugna por una experiencia artística no elitista; como plantea Marchán Fiz, “una experiencia creativa en cualquier situación y con los medios más insignificantes.” De acuerdo a esto, el Povera encuentra analogía en el Junk Art, es decir en el arte de la chatarra y el desecho, surgido en Estados Unidos entre los años 50 y 60 siendo Robert Rauschenberg su más fiel representante. El Junk Art a su vez se encuentra relacionado con el arte matérico de Antoni Tapies, Alberto Burri y Lucio Fontana, además de tener afinidad con el Neodadá. Al igual que el Povera, el Junk Art introduce desperdicios urbanos y materiales sin valor mercantil. Estas vanguardias tienen en común el enfrentamiento al idealismo del expresionismo abstracto y el informalismo y claro, el uso de chatarra y desperdicios transformados a través de su aplicación artística.

Para este proyecto, la referencia al Povera, además de hacia los materiales en desuso (latas), es hacia la obra como producto no acabado. Como describía Robert Morris:

Lo que está siendo atacado es algo más que el arte como icono. Lo atacado es la noción racionalista de que el arte es una forma de obra que resulta en un producto acabado”. Lo que el arte tiene ahora en sus manos es materia mudable que no necesita llegar a un punto de tener que estar finalizada respecto al tiempo o al espacio. La noción de que la obra es un proceso irreversible, que desemboca en un icono-objeto estático, ya no tiene relevancia.⁴³

⁴³ MORRIS, R. Citado en *Ibid*, p. 215.

Este carácter mutable del que habla Morris, representa a la obra como proceso en el que se involucran las transformaciones que sufren los materiales empleados. Estas modificaciones constantes en su apariencia, generan diferentes percepciones en el espectador, porque al emplear materiales como el agua, el fuego, el hielo, la grasa, entre otros, se toman también sus particularidades físicas. Como se dijo en el Capítulo I, la materia no se destruye, sino se transforma y así, el estado sólido puede cambiar a líquido (hielo, grasa), el líquido a gas o vapor, etc. Por lo tanto, la percepción del espectador y sus asociaciones no serán las mismas al encontrar en la galería un bloque de grasa o hielo, o al encontrar un fluido. El Arte Povera entonces, va de la mano con el Arte Procesual, incluso con el Arte Ecológico y el Land Art, en cuanto a la aplicación de las formas y procesos de la naturaleza.

Hans Haacke, es un artista representante del Arte Povera, Arte Procesual y el Arte Ecológico, que experimenta con elementos naturales como la tierra, el agua y el hielo y con sus formas transitorias a través de fenómenos físicos. Por su discurso, Haacke puede relacionarse con la tendencia de Richard Serra hacia las representaciones de las fuerzas de la naturaleza como la gravedad y la temperatura; sin embargo, la obra de Haacke no envuelve procesos netamente naturales, ya que se auxilia de tecnología para llevarlas a cabo. En *Chickens Hatching (Incubación de huevos, 1969)* utilizó incubadoras, lámparas y termostatos para controlar el proceso de incubación en ocho cajones repletos de huevos de gallina; en esta obra, critica la intromisión del hombre y la industria en procesos naturales. La tendencia de Haacke es siempre hacia los sistemas físicos, ambientales, sociales y políticos. Haacke se apropia de algunos de sus elementos y los lleva a la galería para recontextualizarlos y despertar polémica ante el hecho de llevar a un museo o galería “sistemas de tiempo real” –como él los llamaba– y no objetos petrificados, o como Robert Morris los concebía: “ícono-objetos estáticos”.

2.2.3 Los ovoides de Constantin Brancusi, Barbara Hepworth y Andy Goldsworthy.

“El arte debe penetrar en el espíritu de la naturaleza y, como la naturaleza, crear seres cuyas formas y vidas sean independientes”⁴⁴.

La escultura de los años 30, consistía en esculpir formas abstractas derivadas, pero no dependientes de la figura humana. Brancusi y Hepworth pertenecen a este periodo y al igual que Goldsworthy, su obra converge en un factor: su interés por las formas orgánicas y la naturaleza de las cosas.

El escultor de origen rumano **Constantin Brancusi** (1876-1957), recurre en su obra a formas ovoides. La alusión inmediata de las formas de Brancusi se encuentra en el paisaje humano y natural. “Orgánico y biomórfico”, es como George Heard Hamilton describe el trabajo de este artista en contraposición con aquellos geometristas que evitan toda referencia a eventos naturales.⁴⁵ A pesar de hacer referencia a la naturaleza biológica, Brancusi rechaza la representación tradicional de la escultura académica figurativa y opina que lo real recae en la esencia de las cosas y no en las formas de la superficie. Tal esencia la manifiesta en sus simplificaciones, específicamente, a través de sus ovoides.

Basado en el primitivismo y el arte africano, Brancusi desarrolla su discurso a partir de formas sintetizadas, de formas puras como el huevo, al que otorga un sentido místico que hace referencia al origen y la esencia. Además de utilizar formas geométricas un tanto deformadas, el escultor representa cabezas humanas de niños y mujeres que parecen estar en reposo o dormidas. Por ejemplo, en *El origen del mundo* (Fig.9), aparece un ovoide de mármol posado en un disco de metal. La figura parece representar una cabeza recostada en una lámina generando un juego de reflejos donde parece haber no una, sino dos cabezas

⁴⁴ RUHRBERG, SCHNECKENBURGER, FRICKE, et al. *Arte Del Siglo XX*, Taschen, Vol. II, p. 422.

⁴⁵ HEARD Hamilton, George, *Painting and Sculpture in Europe 1880-1940*, Penguin Books Ltd., London, p. 462.

flotando. Brancusi aprovecha los reflejos de las superficies perfectamente pulidas y la curvatura del elemento central. El brillo y el reflejo hacen a la forma impenetrable, la lámina refleja el huevo y el huevo refleja su propio reflejo en el disco de metal. Su obra y sus formas están cargadas de una simbología propia en la que cada curvatura refleja un significado específico que trata de despertar sensaciones. Tal como expresó en vida, en su obra buscaba “la realidad interior, oculta, la esencia inherente a las cosas en su naturaleza variable”. *El origen del mundo* fue posteriormente rehecho en bronce en 1924. El juego de reflejos en ésta es mucho más notorio, ya que Brancusi pulía a la perfección el metal, dando a sus esculturas en bronce la apariencia de objetos industrializados.



Figura 9. C. Brancusi, *El origen del mundo*, 1920, mármol, metal y piedra.

Ya en la segunda década de 1900, el artista Jean Arp (1887-1966), consideraba el objeto artístico como un objeto natural. En las propias palabras de Arp: “El arte es un fruto que crece en el hombre, como un fruto en una planta o el hijo en las entrañas de su madre”⁴⁶. Rosalind Krauss refiere el pensamiento de Arp como “una adición excepcional al inventario de las formas naturales”⁴⁷. El escultor, pintor y poeta francés fue un personaje importante en el dadaísmo y el

⁴⁶ ARP, Jean, Citado en KRAUSS, Rosalind, *Pasajes de la Escultura Moderna*, Akal, 2002, Madrid, p. 144.

⁴⁷ KRAUSS, Rosalind, *Ibíd.*, p. 144.

surrealismo. Comenzó a desarrollar su escultura de bulto redondo a partir de ideas sobre el desarrollo orgánico, que consistía en dar vitalidad a la materia inerte basándose en principios de transformación y el desarrollo biológico. Arp proyectaba a través de sus obras, el fenómeno del crecimiento y la metamorfosis y, al igual que los surrealistas, asociaba la circularidad con la temporalidad, practicando la idea de cambio o desarrollo orgánico.



Figura 10. J. Arp, *Crecimiento*, 1938, mármol.

Arp, puede considerarse antecedente de la escultura vitalista de los ingleses Barbara Hepworth y Henry Moore. Estos tres escultores, proyectaron en su Escultura la ilusión de cambio orgánico; Rosalind Krauss, explica:

A finales de los años treinta y durante los cuarenta, Hepworth y Henry Moore formaban el ala inglesa de la escultura vitalista. Pero, a diferencia de Arp, su obra parece orientar la metáfora orgánica hacia una especie de acuerdo con la estética constructivista. Porque, en lugar de componer una superficie absolutamente fluida, Moore y Hepworth tallaban volúmenes con superficies mucho más estructuradas y facetadas, de modo que cada sección de la forma externa podía percibirse como explícitamente ligada a un rígido núcleo central. [...]. Hay, pues, una racionalización de la metáfora del crecimiento que desemboca en una especie de análisis constructivista y estructural de las imágenes de la materia viva.⁴⁸

⁴⁸ *Ibid.*, p. 149.

La obra de la escultora británica **Barbara Hepworth** (1903-1975) se compone de formas orgánicas y, al igual que Henry Moore, su técnica predilecta era la en ese entonces naciente talla directa; recordemos que aún en ese tiempo la escultura en las academias de arte era considerada como un asunto meramente de modelado. La obra de Hepworth inició con esculturas figurativas, mostrando algunas tallas en madera y mármol con formas de animales; sin embargo, desde 1932, tendió hacia la abstracción y la penetración total del bloque de material, pero sin dejar a un lado su referencia orgánica (Fig.11). La influencia formal y conceptual de Moore y Brancusi es clara en algunas de sus obras. Puede notarse en las formas vitales y orgánicas que los tres escultores manejan; así como en la referencia de Hepworth hacia la “transparencia” que Moore otorgaba a sus obras cuando atravesaba el bloque para permitir al espectador ver más allá de la superficie y adentrarse en la estructura interna del material, en el núcleo de la escultura.

El interés de Hepworth estaba basado en las relaciones del espacio y la tensión que surge entre las formas, las cuales eran reducidas a lo más simple: círculos, ovoides, esferas y cilindros trabajados en mármol, alabastro, teca,⁴⁹ barro y hacia el final, bronce. En sus esculturas compuestas por más de una pieza, la distancia entre ellas suele ser proporcional, dando un aspecto de armonía de peso y tamaño en el arreglo.



Figura 11. B. Hepworth, *Escultura oval*, 1943, teca.

⁴⁹ Se trata de la madera de un árbol criado en las Indias Orientales, característico por ser duro y a la vez elástico.

Tal pareciera que el trabajo de los representantes más importantes de la escultura inglesa del siglo XX, apuntara a una constante: las formas orgánicas, irregulares, biomorfas. El escultor británico **Andy Goldsworthy** (1956) encaja en esta “tradicción”, en el sentido que sus formas hacen siempre referencia a la naturaleza, centrando su interés en presentar la naturalidad del material en su propio ambiente. Goldsworthy entonces, trabaja con ambientes en los que exalta sus inherencias; la tierra, el lodo, el hielo, el agua, las flores, las ramas, las hojas, las rocas, el clima, explota la total naturaleza orgánica, la cual sabemos, está en un constante movimiento (cíclico) a través de sus transformaciones y procesos.

El movimiento, cambio, luz, crecimiento y descomposición son el alma de la naturaleza, las energías que yo trato de sacar a través de mi obra. Necesito el choque del tacto, la resistencia del lugar, los materiales y el clima, la tierra como mi fuente. La naturaleza está en un estado de cambio y el cambio es la llave al entendimiento. Quiero que mi arte sea sensible y esté alerta a los cambios en el material, la temporada y el clima. Cada trabajo crece, permanece y decae. El proceso y la descomposición están implícitos. La transitoriedad en mi obra refleja lo que encuentro en la naturaleza.⁵⁰



Figura 12. A. Goldsworthy, *Cairn*, caliza.

⁵⁰ GOLDSWORTHY, Andy, Cita traducida al español de MORNING EARTH 2004-2007 en: <http://www.morning-earth.org/ARTISTNATURALISTS/ANGoldsworthy.html>

El uso y aplicación de los materiales *in situ* de Goldsworthy sugieren un sentido de acción y lugar, de función específica, que cada uno de los elementos de la naturaleza ejerce en este ciclo de energías. Trabaja literalmente con materiales naturales, no utiliza ninguna otra herramienta ajena al lugar donde desarrolla sus esculturas e instalaciones, salvo su cuerpo y alguna excreción como su saliva para unir fragmentos de hielo. En su serie de *Cairns* (montón de piedras), Goldsworthy apila lajas de piedra caliza para formar volúmenes; estos volúmenes son agrupaciones de filas de piedras yuxtapuestas, acomodadas de tal forma que no necesitan ningún tipo de unión para mantenerse en pie, tal como lo hacía el hombre primitivo.

Vista, tacto, material, lugar y forma son todos inseparables del trabajo resultante. Es difícil decir donde termina uno y donde inicia el otro. La energía y el espacio alrededor de un material son tan importantes como la energía y el espacio interior. El clima –luvia, sol, nieve, granizo, niebla, calma– es ese espacio externo hecho visible. Cuando toco una roca, estoy tocando y trabajando con el espacio alrededor de ella. Ésta no es independiente de sus alrededores y, la forma en que está posada cuenta cómo llegó a estar ahí.⁵¹

Al estar su obra en contacto directo con su ambiente, Goldsworthy trabaja también con sus efectos a través del tiempo y por lo tanto con el carácter efímero de las formas de la naturaleza. El sitio específico-natural en el que realiza su obra puede ubicarlo en el Land Art. Se sabe que el Land Art implica una relación con el minimalismo, en cuanto a la repetición, simplicidad y magnitud, haciendo referencia a las formas que se encuentran en la Tierra, así como ocurre con las de Goldsworthy. Debido al difícil acceso de un público, su trabajo se encuentra documentado en fotografías y videos compilados en su libro *Rivers and Tides*.⁵²

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Además de libros de su autoría como GOLDSWORTHY, Andy: *Hand to Earth, A Collaboration with Nature, Stone, Wood, Wall, Arch, Time, Midsummer Snowballs* y *Passage*, editados en Nueva York e Inglaterra de 1994 hasta la actualidad.

Conclusiones

Es *materia- tiempo- espacio- espectador*, la combinación para la existencia de la obra, ya que ésta surge en la dimensión (tiempo y espacio) a partir de la acción del artista, pero requiere de la intervención de un público que la haga suya e induzca su trascendencia.

“Truth to materials” es una filosofía que señala que las características de los materiales no deben ocultarse, por lo tanto, su naturaleza debe ser expuesta, siendo el artista y la forma fieles al material. En ese sentido, “Truth to materials” coincide con los principios del Constructivismo, en cuanto a la importancia del material y sus procesos de hechura. Cronológicamente, ambos se desarrollaron en un periodo de preguerra y posguerra (periodos industriales y tecnológicos), lo cual definió su tendencia, como ocurrió con Moore y Beuys.

La materia es energía, el Arte Povera utiliza materiales de carácter energético que son propensos a transformarse a partir de la activación de su potencialidad, inscrita en sus propiedades inherentes; tal como explica Simón Marchán Fiz, “Cada material determina sus propias propiedades plásticas en atención a sus propiedades físicas, [...]. Tanto en las obras como en los testimonios se afirma el carácter energético y activo de los materiales”⁵³. El Povera surge en contraposición a la geometrización del Arte Minimal y a los materiales de elite aplicados en el arte, priorizando los materiales en su estado bruto.

Moore, Beuys, Barney, Serra, Merz, Brancusi, Hepworth, y Goldsworthy, otorgan valores específicos a sus materiales y sus formas, dando una simbología personal que los representa. En la obra de cada uno de ellos se manifiesta la referencia a la naturaleza y sus procesos, que a su vez, son equiparables a los procesos del arte, en el sentido que el arte al igual que la naturaleza, transforma.

⁵³ MARCHÁN FIZ, Simon, *op. cit.*, p. 212.

El escultor manipula; maneja conscientemente los elementos plásticos de su obra (material, forma, concepto); fragmenta, repite, modela, interviene a su antojo para localizar su punto máximo de aprovechamiento.

Un productor plástico está influenciado por fuerzas internas y externas. Está ligado a sus experiencias personales que dependen en parte de su potencial sensorial. La escultura es materia. La materia precisa tiempo y espacio.

III

Materia y desgaste. Bitácora

3.1 La trasgresión de la materia en la escultura. Extraer, añadir y transformar: Escultura en madera, yeso y metal.

El esculpir materiales sólidos como el metal y la madera (con sus propiedades de resistencia particulares), implica un proceso lento en el sentido que, es necesario trabajar en tres dimensiones a partir de la talla-desbaste de un bloque o la añadidura de material. Es necesario contar con las herramientas adecuadas para la ejecución de una obra y conocer los procedimientos de cada disciplina. La escultura en madera consiste en desbastar la masa hasta conseguir la forma general del boceto tridimensional (elaborado tradicionalmente en arcilla) y posteriormente lograr los detalles con movimientos cuidadosos y herramientas específicas. En cuanto a la escultura en metal, las técnicas varían de acuerdo al elemento y al resultado deseado. En este trabajo, las piezas de metal se elaboraron con la técnica de soldadura y ensamblaje, utilizando cautín y soldadura de estaño para las esculturas con hojalata, y electrodos y planta de soldar para unir los soportes hechos con varilla y lámina de fierro (ambos de distintos calibres). Además de materiales auxiliares como cepillo de cerdas de alambre, pico de fierro, esmeril, discos de corte y desbaste, careta, guantes y mandil de carnaza.

Como se mencionó en la Introducción, este proyecto de investigación está conformado por tres capítulos acerca de la susceptibilidad de los cuerpos escultóricos y las formas del desgaste en algunas esculturas del siglo pasado, haciendo referencia a teóricos, filósofos y artistas vigentes en el siglo XX y el actual. El trabajo desglosa el discurso para la presentación de esculturas elaboradas en yeso, madera y metal, materiales ortodoxos o tradicionales en la

escultura. En este último apartado se encontrará la bitácora o el proceso que conformó la realización de las esculturas mencionadas, las cuales representan aspectos asociados con la transformación de la materia como el desprendimiento, el desgaste, la erosión y la oxidación.

Asimismo, en los capítulos anteriores, se mencionaron personajes que han tratado el tema del desgaste físico y/o biológico de los objetos, del ser humano y de las formas de la materia. Además, se consideraron artistas y corrientes encaminados hacia la transitoriedad de las formas y los materiales. En ese sentido, el trabajo de Beuys, Barney, Haacke, Serra y Merz es la referencia a la conciencia sobre la transformación de la materia y sus procesos transitorios, el papel del hombre en la naturaleza y la sociedad, además del uso de materiales que exponen la acción de estímulos externos sobre ellos. Moore, Brancusi, Hepworth y Goldsworthy son escultores que emplean formas vitales y orgánicas en su obra, tal como las formas de las esculturas que se verán en este capítulo.

Esculturas en madera, yeso y metal componen el resultado de esta propuesta plástica acerca de las formas de desgaste y transformación en los cuerpos y en general, en cualquier porción de materia física. La selección de estos tres materiales se encuentra justificada a partir del tratamiento final de cada pieza, dado que la intención es manifestar la susceptibilidad de la materia ante un contexto conquistado por la hostilidad y el maltrato. Las esculturas elaboradas para este proyecto de investigación poseen elementos en común: las formas ovoides y las representaciones de efectos ambientales como la erosión y la oxidación; estos últimos, siendo ejemplos de transformación a partir del desgaste de la materia. En el caso de la escultura en madera, las superficies no están pulidas en su totalidad y en cuanto a las de metal, los rastros de la soldadura no son disimulados. Esto, con el propósito de que las características naturales del material no sean del todo transgredidas y que el proceso de elaboración se vea reflejado en el resultado. En las piezas de yeso, el material en sí, nos refiere a su textura quebradiza y por tanto, más propensa a lastimarse.

3.2 Forma simple: El huevo como metáfora de transformación.

Las piezas de la obra final comparten un elemento, el ovoide. Un huevo es frágil, por experiencia conocemos que el cascarón es delicado. Su función es brindar protección y un medio húmedo adecuado para que un embrión pueda desarrollarse. Ahora, un huevo común es fácil de romperse; su apariencia exterior es completamente diferente a la interior, por fuera es sólido y por dentro inconsistente. El huevo es quebrantable pero también propenso a hacerse más resistente con el calor o el frío. El huevo u ovoide, está compuesto por líneas curvas, la percepción ancestral del círculo nos guía a una referencia cíclica y por lo tanto eterna. Tal como explica Adrian Frutiger, “Ante el círculo, el observador se encuentra con la línea eterna que, sin principio ni fin, gira en torno a un centro tan invisible como preciso. Es la propia idea del curso del tiempo, que viene de la nada y jamás halla final.”⁵⁴ Ahora, el observador de una forma circular, puede ubicarse ya sea dentro o fuera de ésta de acuerdo a sus asociaciones psicológicas.

La sensación de hallarse en el interior del círculo puede relacionarse quizá con el impulso hacia el centro, con la búsqueda de una misteriosa unidad de la vida. Por el contrario, desde el centro invisible, irradia una vida activa hacia el exterior, hacia la periferia. Igual proceso hallamos en una determinada fase del crecimiento, cuando se desarrolla vida nueva a partir del huevo.⁵⁵

Así, las asociaciones de un huevo, van hacia el origen y la vida, además de hacia su protección a través del cascarón. Sin embargo, la naturaleza está en constante transformación, por lo tanto, en algún momento culminará la función de ambos –el huevo y su cascarón– para dar pie a un nuevo proceso de desarrollo y crecimiento en el medio exterior y, después de este constante movimiento de energías, la muerte.

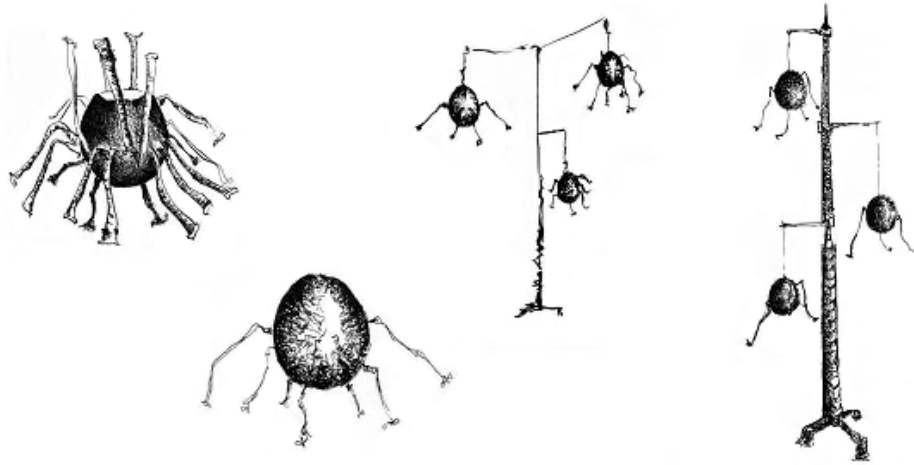
⁵⁴ FRUTIGER, Adrian, *Signos, símbolos, marcas, señales*, Gustavo Gili, 2002, Barcelona, p. 32.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 32.

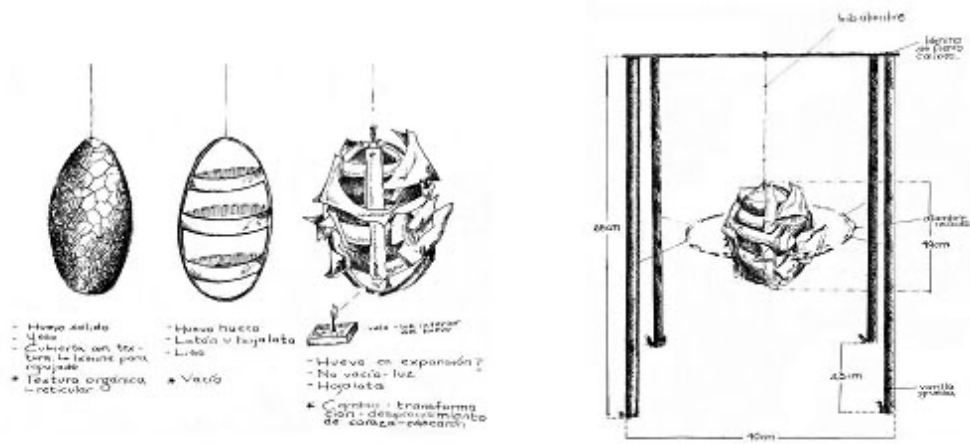
3.3 Previos: Bocetos y apuntes. Búsqueda de materiales: troncos, latas, varillas, fierros, yeso y semillas.

Los bocetos y apuntes, son parte integral en la construcción de una obra plástica; ya sea bidimensional o tridimensional, el boceto es un previo, una referencia, a partir del cual la obra se desprende. Los bocetos y apuntes funcionan como un ensayo de alternativas formales y conceptuales, que participan en el proceso de confección.

Bocetos para *Trípode* (2006)



Bocetos y apuntes para *Fuga* (2006)



Bocetos para *El Arca* (2007)

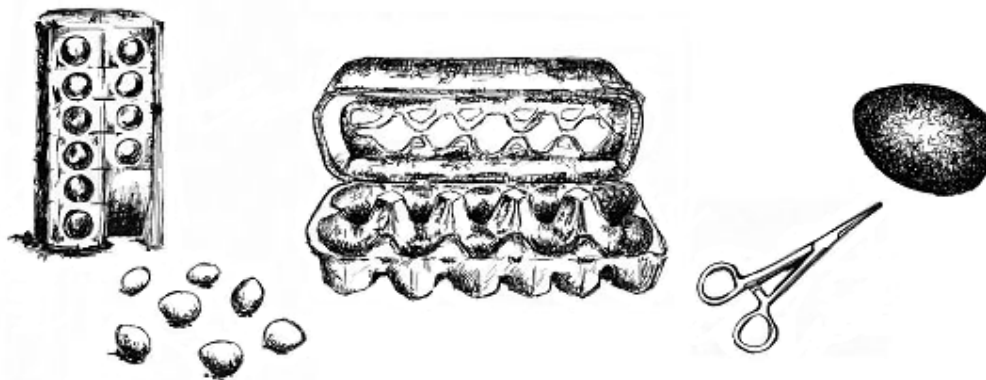


Figura 13. Ejemplos de bocetos bidimensionales, tinta china

Para este proyecto se emplearon distintos materiales: madera, latas, varillas, fierros, yeso y semillas. Cada uno posee características particulares; sin embargo, la búsqueda y encuentro de todos ellos alude a nociones de transformaciones orgánicas y procesos naturales. Hablando en estos términos, los más obvios pueden ser la madera y las semillas (en cuanto a su origen puro natural), pero aún después de procesos industriales, las latas, varillas y el yeso, provienen de elementos netamente naturales, los minerales. A continuación se presentan en forma individual⁵⁶.

La madera es un material de origen orgánico que constituye el tronco y las ramas debajo de la corteza de los árboles. Se sabe que la madera es relativamente resistente a los elementos y los agentes químicos, además de que a partir del adecuado tratamiento después del corte, reduce su peso, evita el alabeo y mejora la resistencia. Las transformaciones de la madera no se limitan solo a la construcción de implementos y fabricación de papel, sino que se extienden hacia la aplicación artística a través de su talla.

Por otro lado, las varillas y fierros empleados en algunas de las esculturas y ensambles de este proyecto constituyen material de desecho, ya que fueron encontrados en depósitos de cascajo y construcciones abandonadas. Los huevos de hojalata se construyeron a partir de latas de leche en polvo que fueron cortadas, pulidas y unidas con remaches o soldadura de estaño.

Otro material utilizado es el yeso, que no es sino uno de los minerales más comunes y blandos, compuesto por sulfato de calcio hidratado que se presenta ya sea en forma compacta o terrosa. Calentado a una temperatura inferior a 160° C pierde el 75% de su contenido de agua, pero al molerlo y amasarlo nuevamente con agua, fragua rápidamente y se endurece. En este trabajo, se utilizó el yeso más fino, el yeso blanco.

⁵⁶ Se consultó la definición de cada término en el Diccionario Enciclopédico de Selecciones del Reader's Digest, 1972, México.

Por último, las semillas. Tal vez sea la semilla, junto con el huevo, la representación natural más clara de transformación; la semilla es el óvulo fecundado y maduro de una planta que en el mayor de los casos, se desarrolla y germina en algo completamente diferente a su apariencia inicial originando un soplo de vida. Al igual que el cascarón en el huevo, la cutícula en la semilla recubre y protege a la planta en potencia.

La herramienta comprendió, para la escultura en madera: formones, gubias, serrucho, mazo, arcilla (para los bocetos tridimensionales), crayones o marcadores, lijas de madera, lijas de agua, aceite de linaza y trementina. Para la escultura en metal: planta para soldar, electrodos, pico, cepillo de cerdas metálicas, esmeril de mano, discos de corte y desbaste, caudín, soldadura de estaño, pasta para soldar, tornillos de banco, prensas, escuadra, remachadora, remaches y tijeras para metal. Para la de yeso: contenedores o recipientes de plástico, espátulas, estiques y lijas de agua. En cada una de ellas se utilizaron accesorios de seguridad, como guantes de carnaza, lentes, overol o bata, cubre bocas y careta.

3.4 Registro fotográfico y descriptivo. Descripción conceptual, formal y técnica de cada una de las obras.

1. *Máscara Anekke* (Figura 24 y 25)

Erika Adriana Alonzo González

Vaciados en yeso cerámico con pátina, semillas, cajón y manta

50 x 128 x 11cm

2004

Descripción conceptual. La referencia inmediata a esta pieza se encuentra en el Arte Prehispánico, específicamente, en el de Tlatilco (“Donde hay cosas ocultas”). Tlatilco fue una de las primeras aldeas del Preclásico Inferior (1800 a.C.-1300 a.C.), que se asentó a las orillas del río Texcoco, además de ser una de las primeras sociedades agricultoras de Mesoamérica en la que el cultivo de semillas era el pilar de su alimentación. Su cerámica tenía fines utilitarios y rituales, generalmente representaba figuras femeninas desnudas con rasgos sexuales acentuados, haciendo un culto a la fertilidad humana y agrícola. A medida que la cultura se desarrollaba, la variedad de las representaciones en cerámica creció, abarcando formas orgánicas y de la naturaleza, entre ellas, figuras fitomorfas y zoomorfas, además de representaciones bicéfalas y bifacéticas como máscaras que aluden a principios de dualidad. “En el horizonte Formativo –Preclásico- la representación dual fue práctica común. Tal vez estas imágenes signifiquen la oposición de vida y muerte, luz y oscuridad.”⁵⁷ También elaboraban máscaras de varios rostros superpuestos, siguiendo una tradición de representaciones de personajes deformados y seres patológicos. Generalmente estas máscaras consistían en el esqueleto facial de un hombre, seguido por una segunda capa que exponía los músculos faciales y una tercera en la que se veía el rostro de un hombre partido a la mitad.

Máscara Anekke recrea las alegorías prehispánicas de Tlatilco y representa las transformaciones paulatinas de los seres humanos, no solo externas a través del envejecimiento, sino internas, manifestando la doble moralidad de la mayoría

⁵⁷ LARRALDE, Jacqueline, *Crónicas en Barro y Piedra; Arte prehispánico de México en la Colección Sáenz*, UNAM, 1986, México, p. 90.

de la gente, las tendencias duales hacia lo que éticamente es considerado el “bien” y el “mal”, pero siempre convergiendo en un mismo punto, el desgaste de los cuerpos.

Descripción formal. A lo ancho de un cajón se extiende una especie de máscara multi-facial que yace sobre semillas de alberjón, haba, girasol y frijol. Al centro, se aprecia un rostro joven, serio, taciturno, que parece dormir. Sobre su lado derecho e izquierdo se posan dos rostros más pero cortados a la mitad. Así ocurre sucesivamente, sobre estos últimos rostros yacen doce divididos en dos partes, una izquierda y otra derecha. A medida que las mitades de cara se posan de dentro hacia fuera, se aprecia una deformación paulatina. El rostro se modifica siete veces en forma y tamaño, es como una degradación de ese ente central a partir del avance de sus mitades. Los colores de la composición se centran en el negro y el amarillo; cada uno de los rostros emite un brillo dorado sobre la superficie oscura, también el amarillo del haba, y el claro del alberjón, resaltan en la negrura de la semilla de girasol y frijol.

Descripción técnica. El primer paso para llevar a cabo *Máscara Anekke*, fue obtener el molde de una cara joven. El proceso para obtener el molde inicia con la aplicación de vaselina sobre el rostro de la persona, continuando con el vertimiento sobre éste de una solución 1:1 de alginato⁵⁸ y agua, controlando su aplicación para evitar el derrame de material y la aparición de burbujas. Pasado aproximadamente minuto y medio, el alginato gela, estando listo para ser cubierto con capas de vendas de yeso logrando así, una estructura resistente para el molde. El segundo paso consiste en vaciar el molde con una preparación de yeso cerámico y agua; una vez que el yeso seca es fácil apartarlo del molde (Fig.14). Es común encontrar en el vaciado de yeso ciertas imperfecciones originadas por burbujas de aire en el molde de alginato, por lo que es importante trabajarlo con estiques y lijas de agua muy suaves. El tercer paso es obtener un segundo y

⁵⁸ Material utilizado con fines clínicos para obtener impresiones dentales.

tercer molde de cada una de las mitades del rostro, ya que para esta escultura, cada mitad es independiente (Fig.15).

Debido a que el alginato se deshidrata, los moldes que se obtienen a partir de éste, son efímeros. Esta particularidad del material fue explotada en esta pieza, ya que cada molde fue vaciado diariamente, logrando un registro periódico de su degeneración. El acabado de cada una de las mitades faciales fue hecho con una base de pintura acrílica negra y la posterior aplicación de una preparación de cera de abeja diluida con trementina, polvo de grafito y betún de Judea y finalmente, una pequeña porción de polvo de oro para obtener los brillos.

Las caras fueron colocadas sobre semillas de frijol, alberjón, haba y girasol en un cajón de triplay de 6mm de grosor, el cual fue cubierto con 2m de manta cruda.

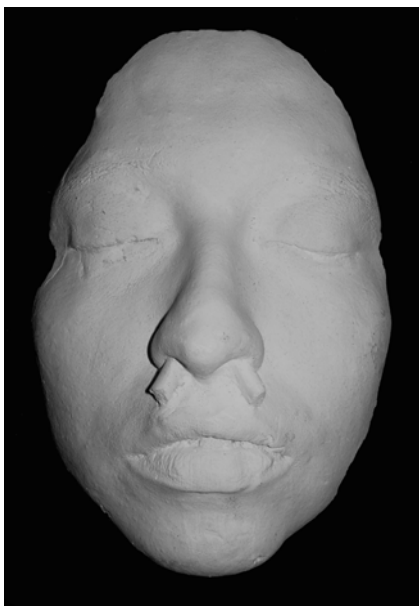


Figura 14. Vaciado en yeso del molde del rostro elaborado con alginato.



Figura 15. Vaciado en yeso de la mitad del rostro a partir del molde del vaciado en yeso (derecha).

2. Fontana (Figura 26 y 27)

Erika Adriana Alonzo González
Escultura en madera
51 x 32 x 25cm
2005

Descripción conceptual. Todos pasamos en algún momento por situaciones complicadas que en ese instante parecen más duras e imposibles de lo que en realidad son. El consejo de algunas personas es tratar de canalizar esas emociones negativas a través de nuevas energías; sin embargo, es aún más en estas circunstancias, cuando nos damos cuenta de lo hostil que puede llegar a ser el ser humano en condiciones extremas, ya sea con su medio inmediato o mediato. Es por eso, que los seres humanos buscamos de una u otra manera un refugio para sentirnos seguros, un escape a partir de ciertos elementos. Desafortunadamente, el peso recae y resiente estructuras que en un principio parecen inmutables. Creo que cada uno vive o crea su propio “infierno”, cada quien cosecha lo que siembra; tristemente no solo se afecta a sí mismo, sino a todo un mundo que lo rodea. *Fontana*, revela un desprendimiento; el desprendimiento de la coraza que cubría un ovoide incrustado en el interior del bloque. El ovoide, representa aquellas estructuras aparentemente escondidas o relegadas que tarde o temprano se desmoronan ante el medio externo. Los huecos sugieren la intervención de procesos naturales como la erosión y el desgaste; los pequeños orificios, revelan la acción de una polilla que ahí vivía pero tuvo que morir a causa también, de su medio externo y de circunstancias ajenas a ella. A toda acción, corresponde una reacción que se manifiesta en las transformaciones de las cosas. El título de la obra, refiere a una circunstancia particular, mi padre, al verla, preguntó si se trataba de una fuente. No supe que decir, incluso ahora, no sé el porqué de su pregunta.

Descripción formal. Parece haber ocurrido un desprendimiento en esta estructura; una cáscara de corteza se ha desprendido de una forma ovoide enterrada en la madera. Por toda la escultura, se notan huecos de distintos tamaños; el más

grande parece ser una elipse que anuncia en el extremo opuesto, la presencia de una forma convexa a partir de la cual se desprende una nueva concavidad que se escurre. Hay otros dos escurrimientos, uno más pronunciado que otro, este último no muestra rastro de haber sido pulido o lijado. Pequeños orificios se extienden en algunas partes, mostrando la presencia previa de una polilla que se alimentaba del tronco.

Descripción técnica. Después del planteamiento de algunas ideas en papel, se continuó con su desarrollo en bocetos tridimensionales modelados en arcilla (Fig.16). Al tener varias alternativas, se procedió a la construcción de un cuarto boceto que contuviera las características más idóneas o representativas de los tres bosquejos anteriores, generando un modelo preliminar. En un tronco de 55x35x25cm, se marcaron con crayón las líneas básicas para tallar la forma general de la escultura. En seguida, se inició por desbastar la madera con gubias y formones, sin olvidar la guía del boceto preliminar. A medida que el desbaste avanzaba, se fueron cuidando las estructuras principales para evitar tallar más allá de lo planeado; el tratado de los detalles apareció mientras más se acercaba a la forma esperada. Se pulió la pieza con lijas de madera y agua de distintos calibres, iniciando con 220 y terminando con 1200 para pulir perfectamente la superficie. Para finalizar, se aplicó un barniz hecho con aceite de linaza y esencia de trementina en proporciones iguales.



Figura 16. Bocetos tridimensionales en arcilla para *Fontana*.

3. *Trípode* (Figura 28 y 29)

Erika Adriana Alonzo González

Escultura en metal (hojalata, varillas, alambre y lámina de hierro)

90 x 50 x 17cm

2006

Descripción conceptual. Ya se mencionó en páginas anteriores, que los huevos funcionan como medio de protección y alimento. Lo fascinante de estas estructuras es el poder de origen y transformación que representan y que a pesar de su composición frágil, protegen. Ahora, el metal en general, es un material que se entiende es resistente; sin embargo, la hojalata es dúctil y fácil de manipular, corroer y transformar. La hojalata para este proyecto se obtuvo a partir de latas de leche en polvo, lo que la convierte en un material de desecho, reciclado, y por tanto un material “pobre”. Los tres huevos huecos que componen esta pieza, están sujetos solamente por un hilo fino que puede romperse y dejarlos caer. Los huevos deformes representan organismos, estructuras vitales de las que emergen flagelos que representan estructuras de locomoción. Estos flagelos o filamentos le proporcionarán movimiento al organismo en el momento que el hilo se quiebre provocando su caída. Este procedimiento puede compararse con un huevo al eclosionar, es decir, cuando el organismo debe salir del cascarón utilizando sus propios medios de acuerdo a su naturaleza. El soporte y la disposición de las varillas representan el ramaje de un árbol, cuando de un tronco salen ramificaciones que dan origen a un fruto que eventualmente caerá. Al igual que la raíz de un árbol, el soporte de *Trípode* posee más de una derivación y se extiende en una vertical de la que se desprenden tres “ramas” o líneas que son perpendiculares a la vertical, pero que son paralelas entre sí. Los huevos son entonces, una especie de frutos vitales en crecimiento, suspendidos sólo por un hilo fino que les da cierta libertad de movimiento.

Descripción formal. La base está dada por varillas gruesas soldadas dispuestas en tres patas sobre una placa gruesa de hierro (Fig.17), a partir de la cual se yergue una especie de antena, que a medida que crece va afilándose, y de la cual se

desprenden tres elementos con formas orgánicas. Se trata de una escultura que contrapone lo lineal de su soporte con el volumen de tres formas ovoides que penden de un hilo fino, el cual se encuentra sujetado por una varilla de hierro a la estructura central. Cada uno de los huevos posee hebras o filamentos hechos de alambre, que salen de su interior; el número de ellos varía en cada pieza, del huevo superior salen tres, del inferior dos y del de en medio cuatro. Las tres figuras orgánicas cuelgan de estas varillas delgadas que pueden girar haciendo movimientos rotatorios a partir del esqueleto principal, dando así una sensación de movilidad.

Descripción técnica. A partir de una serie de bocetos a tinta china y después de varios experimentos con laminillas de hojalata, cautín y soldadura de estaño, se inició la elaboración de tres huevos de aproximadamente diez centímetros de alto elaborados con tiras de latas de leche en polvo, cortadas y lijadas. Cada huevo cuenta con por lo menos un par de “patas” de alambre unidas con soldadura de estaño. La parte más laboriosa fue la construcción de la estructura central, ya que para ello, se utilizaron varillas de diferentes grosores, complicadas de sujetarse y soldar entre sí. La base de lámina de hierro fue soldada al trípode y después colocada sobre una base de madera de 6mm de grosor. El último paso fue sujetar los huevos con hilo metálico a las varillas secundarias del soporte.



Figura 17. Base de *Trípode*.

4. Fuga (Figura 30 y 31)

Erika Adriana Alonzo González

Escultura en metal (hojalata, varillas, alambre y remaches)

147 x 73 x 55cm

2006

Descripción conceptual. Esta pieza surgió a partir de los huevos de *Trípode*; sin embargo, en esta ocasión la figura no debía ser hueca porque un huevo vivo está lleno de sustancia y existencia. Por esta razón, el huevo de hojalata debía contener un algo: fuego; en relación a su naturaleza expansiva, ya que incluso una pequeña llama puede moverse y expandirse en el espacio, el humo que genera, se expande también. Se sabe que un huevo necesita calor para desarrollarse apropiadamente y en determinado momento, cuando su estructura está lista, el organismo sale desprendiendo el cascarón. En esta pieza, su nombre refleja lo que representa, la fuga de un “algo” en el espacio a partir de un desprendimiento, nada lo reprime, ni siquiera el soporte.

Descripción formal. En medio de cuatro tiras de metal, se encuadra una figura aovada hecha de láminas de hojalata unidas con remaches dispuestos en grupos de dos, tres y cuatro. Su contorno está lejos de ser perfecto, posee huecos geométricos que dibujan romboides, triángulos y trapezoides; se ven otras láminas más sobreexpuestas en la superficie que parecen anunciar círculos, sin embargo, sus líneas se vuelven en punta, generando formas irregulares que simulan el desprendimiento de la superficie del huevo. La figura central se encuentra suspendida de un alambre trenzado que se enreda por una de las patas que lo soporta. Si uno se asoma, se puede ver a través de esta figura; hay una pequeña flama en la base del huevo, que parece extinguirse. El soporte lo componen cuatro varillas que se doblan formando una cruz, en medio de la cual, para dar mejor estabilidad, hay un rectángulo dividido del que cuelga la pieza.

Descripción técnica. Se realizaron estudios de materiales para la construcción de esta pieza; yeso, papel aluminio, madera, lámina para repujado y hojalata,

llegando a la conclusión de que este último era el más congruente con la idea original. Ésta refería a una estructura ovoide liviana, con margen de movimiento y cierta tendencia a la expansión; dado que la hojalata es un material ligero y de fácil manipulación, se empleó en el boceto tridimensional (Fig.18). El tener esta pieza a escala, dio pie a un proceso de experimentación durante el cual, se sujetaba el hilo de alambre del que columpiaba el huevo, dando una sensación de libertad. Esta circunstancia hizo pensar que el sistema de sujeción no debía ser demasiado notorio. Se plasmaron en papel distintas alternativas para el soporte, como techos de red de gallinero, techos sólidos con orificios, apoyos en tres y dos patas, etc.; sin embargo, al final se eligió el uso de varillas redondas lisas y delgadas, dispuestas en cuatro patas, que más que simular un techo, otorgaba extensión y desahogo a la figura.



Figura 18. Boceto tridimensional para *Fuga*. Latón, varillas y lámina de hierro.

Se hizo entonces, un estudio intensivo de materiales y formas para esta escultura. No solo se trabajó con bocetos bidimensionales, sino tridimensionales, experimentando con materiales, soportes y estructuras. Para la pieza original, se inició con la elaboración de un armazón que sostendría las demás tiras; a partir de una base circular, se fijaron dos tiras paralelas que se unieron con tornillos y

tuercas formando una punta. Posteriormente, se remacharon las tiras de hojalata auxiliares que dieron lugar a un tercer tramo de hojalata, formando así el esqueleto del huevo (Fig.19). Finalmente, se cortaron algunos tramos de lata jugando con formas regulares e irregulares para ser superpuestos en el esqueleto (Fig.20). El soporte surgió a partir del corte y la soldadura de varillas con electrodos y planta para soldar; el primer paso, fue soldar cinco varillas de diferente tamaño para construir el rectángulo superior y después, soldar los cuatro brazos de los que brotarían las patas de la base. Con la ayuda de un esmeril de mano, se alinearon las patas y se lijó el restante de soldadura.

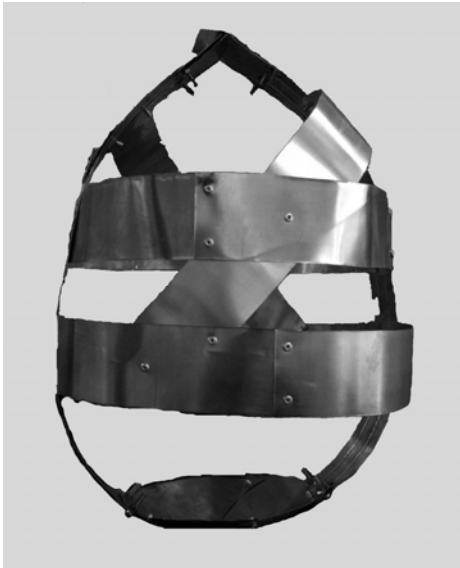


Figura 19. Esqueleto de la figura principal de *Fuga*. Latón, remaches, tornillos y tuercas.



Figura 20. Figura terminada. Latón, remaches, tornillos y tuercas.

5. Ensamblés (Figura 32, 33 y 34)

Erika Adriana Alonzo González

Ensamblés de fierro

Medidas variables

2006-2007

Descripción conceptual. Tal como describe R. M. Rilke y en menos palabras David Lynch, el sencillo caminar por la calle da pie a infinitas posibilidades de observación; sea de cosas grandes o pequeñas, la belleza de ciertos objetos salta a la vista de aquel que observa. Por muy simple que parezca, por muy insegura que sea su procedencia y aunque esté rodeada de inmundicia, su encanto, su gracia, se encaja en la mente desarrollando su potencial. Eso mismo pasó con estos ensamblés a partir de pequeños trozos de fierro encontrados al azar. El punto es hacer de la chatarra algo más; es revivirla, es darle un sentido de existencia dentro del mundo que creyó perdido al dejar de ser útil.

Descripción formal. Son varias piezas las que componen *Ensamblés*. Todas poseen características afines que exhiben su tránsito por el tiempo y el espacio; algunas desgastadas, oxidadas y corroídas, otras, refieren a su segmentación y a su una vez cualidad de útil, como en los trozos de rejas y cerrojos. Algunas aún conservan su color original, otras más lo han perdido a causa del óxido. Su tamaño no rebasa los 15cm; sin embargo, juntas forman una larga línea de fierros multiformes, en su mayoría geométricos, con algunas excepciones orgánicas.

Descripción técnica. Después de recolectar chatarra y seleccionar algunas piezas atractivas por su forma y el efecto de la oxidación sobre ellas, se procedió a experimentar con el acomodo de la pedacería. Se realizaron algunos dibujos con distintas alternativas para cada pieza (Fig.21), y eligiendo aquellos bocetos que mejor se ajustaban a la idea de las representaciones del desgaste, se comenzó a unirlos con electrodos y planta para soldar; aunque algunas de ellas simplemente fueron unidas con tornillos y tuercas para aprovechar los orificios que tenían antes una función específica cuando eran “útiles”. En cuanto a los ensamblés hechos a

partir de cerrojos, hubo una intervención que consistió en sumergir el material en agua con vinagre durante varias semanas para acelerar su proceso de oxidación. Recordemos que Richard Serra experimentaba con las reacciones de los materiales ante los estímulos físicos de la naturaleza.

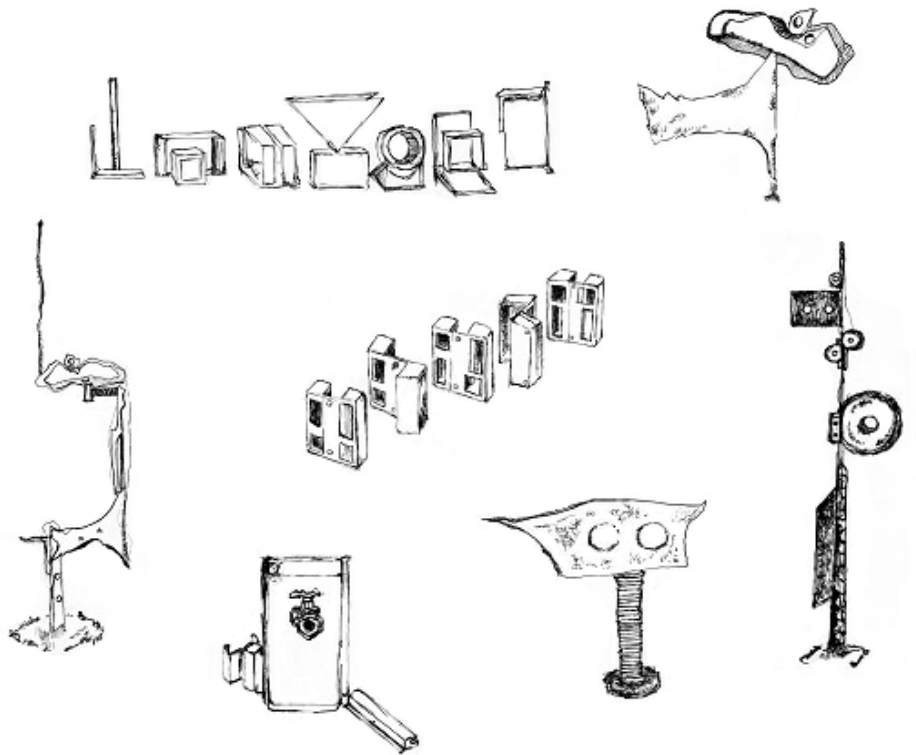


Figura 21. Bocetos en tinta china para *Ensamble*.

6. *El Arca* (Figura 35 y 36)
Erika Adriana Alonzo González
Escultura en madera
88 x 50 x 25cm
2007

Descripción conceptual. El título *El Arca*, refiere a este sentido de contención-protección de un artefacto hecho de madera que supone haber flotado, rescatando parejas de animales de distintas especies y lograr la supervivencia. Todos hemos visto alguna vez en el supermercado los cartones que contienen una docena de huevos, entendiendo que su función, es facilitar su transportación y por supuesto evitar que éstos se quiebren; y así es, la probabilidad de que uno de ellos se rompa se reduce, sin embargo, es posible. Aún cuando el alcance de un contenedor de huevos sea difícil, como en este caso (un tronco largo a partir del cual se apoya), la función del cartón-contenedor-protector, puede fallar en determinadas circunstancias; sean golpes, caídas, humedad-podredumbre, los huevos comestibles pueden yacer expuestos al medio, como es el caso de la madera abierta y lastimada, que se nota había estado expuesta al ambiente antes de ser manipulada.

Descripción formal. La escultura está compuesta por tres piezas de madera; de abajo hacia arriba, la primera es un tronco delgado que se alarga para sostener a la segunda, que es una especie de cajón de la que sale la tercera pieza, un huevo. El conjunto parece no tener un apoyo estable, ya que el cajón, que se percibe es pesado, está apoyado únicamente por una rama no muy gruesa. El equilibrio, lo simula dar el tercer elemento, se trata de un huevo de madera ubicado en uno de los orificios de en medio del cajón, cuya posición aparenta ser intercambiable. Los orificios son doce, diez de ellos tienen al fondo un rombo; los otros dos son solo círculos en bajo relieve. La madera del cajón está maltratada y seca, lo que genera grietas y accidentes en toda ella.

Descripción técnica. A partir del tronco de un árbol que por cuestiones de seguridad tuvo que ser podado, se tallaron tres piezas que componen *El Arca*. Como se aprecia, la madera no es de la mejor calidad, lo que generó dificultades

al esculpir. Sin embargo, la particularidad de su naturaleza desgastada, auxilió en el discurso, generando durante el proceso de tallado ideas para el manejo de la forma que apoyaran el argumento plástico. El desarrollo de los tres elementos fue similar al de *Fontana*, es decir, comenzar la talla a partir de un boceto tridimensional utilizando gubias y formones para la forma general (Fig.22), hasta llegar a los detalles, en los que se emplearon lijas y gubias más pequeñas, finalizando con la aplicación de barniz de aceite de linaza y trementina.

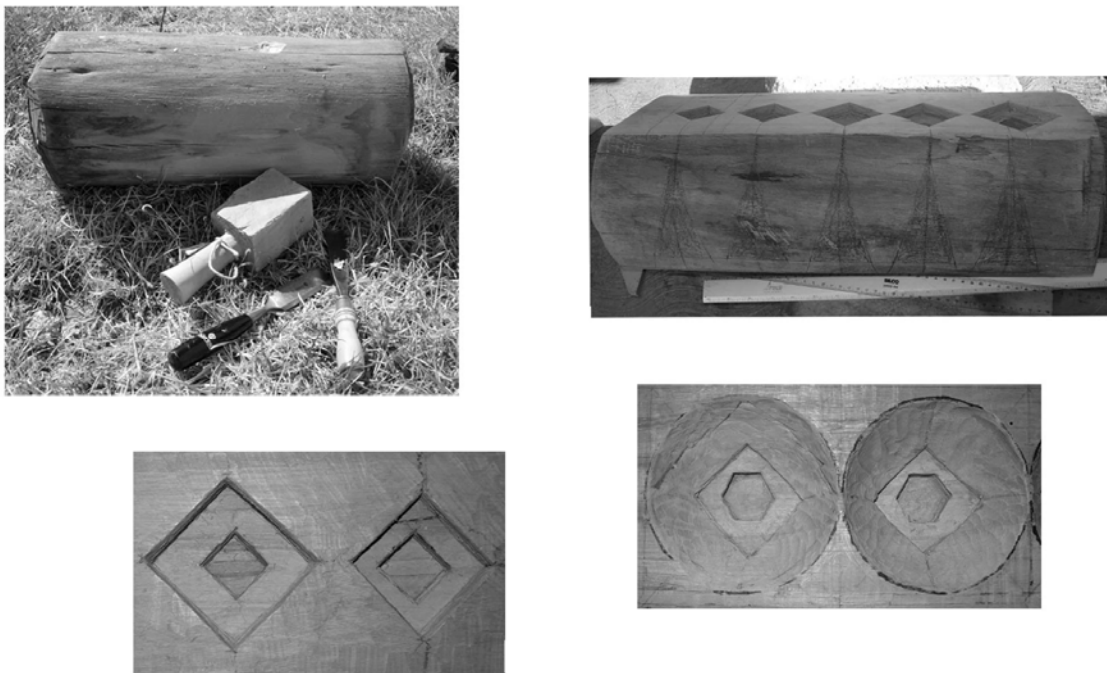


Figura 22. De izquierda a derecha: tronco en bruto y tronco en proceso de desbaste. Las imágenes inferiores muestran detalles de la talla en madera.

7. Ocho huevos en mesa para cuatro (Figura 37 y 38)

Erika Adriana Alonzo González
Escultura en yeso con semillas
100 x 80 x 12cm
2008

Descripción conceptual. Cada uno de estos ocho huevos representa organismos nonatos, es decir, entes que viven dentro de estructuras de protección que aprovechan la calidez del interior sin imaginar, que al romperse el cascarón se hallarán a la merced del primer postor sobre la mesa. Aunque sean solo cuatro los comensales es probable que la población de esos ocho individuos se reduzca a cuatro o incluso menos, destruyendo el gremio que al ser creado, fue pensado para desarrollar una sociedad funcional. Por tradición, las semillas han representado abundancia. Las semillas han sido una de las causas del desarrollo de pueblos enteros a través de su cultivo; sin embargo, hay núcleos sociales poderosos que no se conforman con tener mucho de algo. Su abundancia no los satisface, al grado que incrementan su opulencia a partir de la absorción de nuevas estructuras susceptibles como los huevos, realizando una selección previa en la que toman los huevos sanos y relegan los aparentemente enfermos, como es el caso de los ovoides del centro de la mesa.

Descripción formal. Es una base rectangular cubierta de semillas blancas y negras; el negro del frijol y la tela contrasta con el blanco de las alubias y los huevos, dejando ver círculos negros y perímetros pintos formados con frijoles blancos moteados. La escena es bicolor; los ocho huevos blancos, sobresalen del mantel de semillas. Cuatro de los huevos son lisos, la superficie de los cuatro restantes está un tanto accidentada con orificios, grietas y tumores. Al centro de la escena permanecen los cuatro ásperos; los últimos cuatro yacen en círculos negros que parecen formar los vértices de un cuadrado, pero en realidad simulan platos sobre los que está posado el alimento a ingerir: los huevos.

Descripción técnica. Se modeló en plastilina la mitad de un huevo (sección longitudinal) de 15cm de largo que funcionó como el original para obtener 16 vaciados en yeso. El molde se fabricó con alginato, como se explicó anteriormente, los moldes de alginato son efímeros, por lo que de un molde se obtuvieron sólo cuatro vaciados (Fig.23). Para aprovechar la humedad del yeso y hacer más fácil su unión, después de obtener dos mitades, se procedía a juntarlas añadiendo solución de yeso blanco y agua. Una vez que el huevo estaba formado y bien seco, continuó el proceso de lijado y modelado utilizando estiques miniatura y lijas de agua. Para los cuatro huevos que presentan alguna aspereza, se siguió el mismo proceso, pero esta vez en vez de lijar, se experimentó con texturas. En cuanto a la selección de las semillas, se tomó en cuenta que el blanco de los huevos tenía que contrastar con el negro de una semilla, por lo que se eligió el frijol. La búsqueda de las otras semillas continuó basándose en el uso de los colores neutros, con el fin de crear un contraste perfectamente definido; así, el claro de la alubia, se enfrentaría con el oscuro del frijol y el frijol “vaquita”, cuyo color no es más que una combinación de blanco y negro, funcionaría como un conciliador entre los dos.

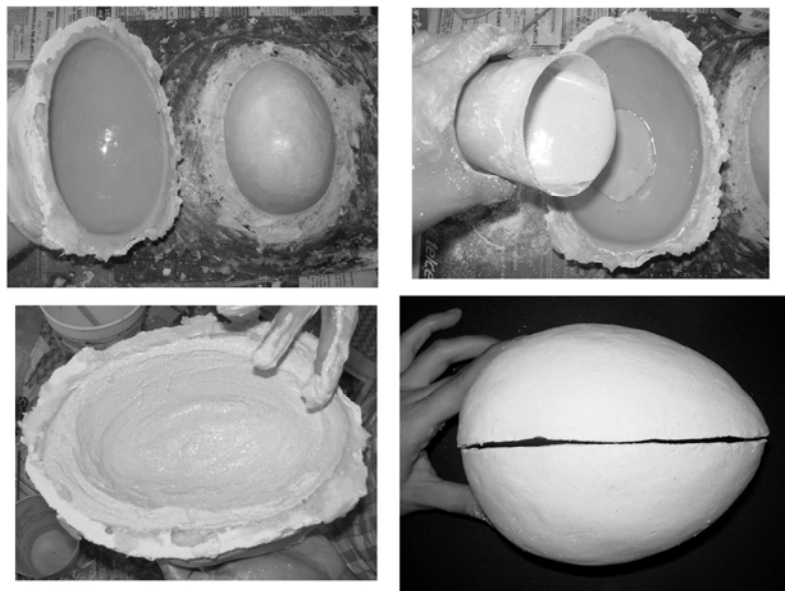


Figura 23. Proceso para la elaboración de los vaciados en yeso.

GALERÍA DE IMÁGENES



Figura 24. *Máscara Anekke*, vaciados en yeso cerámico con pátina, semillas, cajón y manta, 50 x 128 x 11cm, 2004.



Figura 25. *Máscara Anekke*, detalles.



Figura 26. *Fontana*, escultura en madera, 51 x 32 x 25cm, 2005.



Figura 27. *Fontana*, detalles.



Figura 28. *Trípode*, escultura en metal (hojalata, varillas, alambre y lámina de hierro), 90 x 50 x 17cm, 2006.



Figura 29. *Trípode*, detalles.



Figura 30. *Fuga*, escultura en metal (hojalata, varillas, alambre y remaches),
147 x 73 x 55cm, 2006.

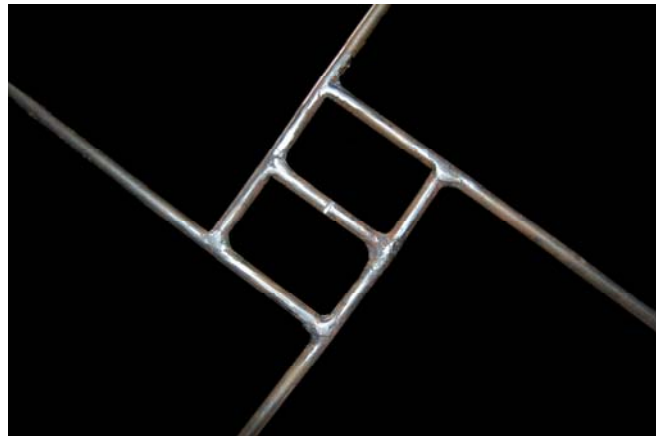


Figura 31. *Fuga*, detalles.



Figura 32. *Ensamblés (1)*, ensambles de fierro, medidas variables, 2006-2007.



Figura 33. *Ensambls (2)*, ensambles de fierro, medidas variables, 2006-2007.



Figura 34. *Ensamblés (3)*, ensambles de fierro, medidas variables, 2006-2007.



Figura 35. *El Arca*, escultura en madera, 88 x 50 x 25cm, 2007.



Figura 36. *El Arca*, detalles.



Figura 37. *Ocho huevos en mesa para cuatro*, escultura en yeso con semillas, 100 x 80 x 12cm, 2008.



Figura 38. Ocho huevos en mesa para cuatro, detalles.

CONCLUSIONES GENERALES

El artista traduce mediante la obra su idea o concepto acerca de un tema, ocupa su propio lenguaje para manifestar circunstancias que él analiza y filtra a través de su estado consciente e inconsciente. El productor explora y explota sus experiencias en pro de su obra; manipula sus medios, los aprovecha y se adapta a sus posibilidades. La obra de arte se convierte en la respuesta del artista a determinada circunstancia. El autor proyecta sus metáforas desde la elección del material para su elaboración, como puede verse en este trabajo, en donde se eligieron materiales que de una u otra manera manifiestan su composición natural: el tronco de un árbol, la semilla que lo crea y los minerales del yeso y el hierro.

El desgaste es la manifestación del rastro de la vida, del proceso de las cosas, de su camino por el tiempo y el espacio a través de la erosión, el óxido, el envejecimiento, el desprendimiento y el desgarre. Las transformaciones de la materia están entonces sujetas a procesos naturales y principios de acción-reacción. Un cambio o un movimiento en la forma es el efecto de determinada energía, de una fuerza exterior a la que reacciona un cuerpo. El estado de la materia es relativo a la acción del tiempo; la materia es susceptible a los mecanismos externos de acuerdo a su composición y resistencia. El cascarón de un huevo puede quebrarse o puede adaptarse haciéndose más fuerte, las piezas de hierro pueden oxidarse y desgastarse perdiendo el motivo para el que fueron hechos; sin embargo, el óxido no es más que una “arruga” en su piel, es la revelación de su calidad de útil. Refiriendo a la cita previa de David Lynch “una cosa totalmente nueva surge de la enfermedad”⁵⁹, esa enfermedad que relega a las cosas al olvido les otorga un nuevo giro, una nueva aplicación, una nueva posibilidad de vida.

⁵⁹ LYNCH, David, *An Interview with David Lynch* (Una Entrevista con David Lynch), *op. cit.*, p. 24.

Las formas ovoides, las masas oxidadas y desgastadas presentes en este proyecto de escultura, son representaciones de algunas transformaciones de los cuerpos orgánicos. La obra en sí, es metáfora de la susceptibilidad de los entes, de la exposición de su trayecto a través del tiempo y el espacio modificando en ocasiones su apariencia original y sus características inherentes.

El arte, sus formas y procesos han ido evolucionando a través de las épocas. Las obras de arte son fragmentos desprendidos de la naturaleza y la realidad que percibe cada individuo en determinado tiempo y espacio. La relación arte – naturaleza es estrecha y se distingue al momento que el artista decide participar e involucrarse en su universo inmediato, comenzando a desarrollar el proceso creativo en el que elige una porción de la naturaleza y, a través de su realidad subjetiva (ideas, asociaciones, conocimientos, evocaciones personales) crea conceptos y discursos que se traducen en una obra plástica.

ANEXO

Proyectos a futuro

A partir de las formas y conceptos desarrollados en este proyecto de tesis, surgieron inquietudes respecto al uso de materiales alternativos o no tradicionales en la escultura. El uso por ejemplo de gelatina o grenetina, en cuanto a su estado coloidal, equiparable a la consistencia real de algunos organismos de la naturaleza, principalmente los desintegradores de la materia. Además del manejo de piel y corteza de árbol, ya que estas estructuras están compuestas por tejidos en los que se manifiesta la transformación y la susceptibilidad de los cuerpos orgánicos a partir del nacimiento, desarrollo, envejecimiento y muerte de las células, proceso incluso visible en semillas germinadas. Las formas continuarán desarrollándose en torno a la naturaleza y la línea orgánica.

Además, este concepto de transformación de la materia irá más allá de la simple representación formal. Es decir, que el efecto de factores ambientales y contextuales sobre el material de escultura será radical, al exponer directamente las esculturas a situaciones específicas donde el agua, el fuego, el viento y la mano del hombre intervengan directamente sobre su apariencia.

It is a mistake for a sculptor or a painter to speak or write very often about his job. It releases tension needed for his work.⁶⁰

—Henry Moore—

⁶⁰ “Es un error para un escultor o un pintor hablar o escribir muy a menudo sobre su trabajo. Esto libera tensión necesaria para su obra.” -Henry Moore- Traducción personal.

BIBLIOGRAFÍA

ARRECHEA, Miguel J.; SOTO Caba, Victoria, *Pintores del siglo XX, Diccionario de Arte*, Diana, 2003, México.

BOLLNOW, Friedrich, *Hombre y Espacio*, Labor, 1969, Barcelona.

CONACULTA, INBA, *Escultura Mexicana: De la Academia a la Instalación*, Landucci Editores, Segunda edición, 2001, México.

COLECCIÓN IMAGEN, *David Lynch*, Sala Parpalló- Palau Dels Scala, Editions Alfons El Magnànim, Diputació Provincial de Valencia, 1992, Valencia.

FRUTIGER, Adrian, *Signos, símbolos, marcas, señales*, Gustavo Gili, 2002, Barcelona.

G. CORTÉS, José Miguel, *Orden y Caos: Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Anagrama, Colección Argumentos, 1997, Barcelona.

GUASCH, Ana María, *El Arte Ultimo del Siglo XX. Del Post Minimalismo a lo Multicultural*, Alianza Forma, 2000, Madrid.

GUASH, Ana María, *Los manifiestos del arte posmoderno, Textos de exposiciones 1980-1995*, Akal, 2000, Madrid.

HEARD HAMILTON, George, *Painting and Sculpture in Europe 1880-1940*, Penguin Books Ltd., 1990, England.

HEIDEGGER, Martin, *Arte y poesía*, Breviarios, Fondo de Cultura Económica, 2001, México.

KANDINSKY, Wassily, *De lo Espiritual en el Arte*, Ediciones Coyoacán, 2002, Novena edición, México.

KRAUSS, Rosalind, *Pasajes de la Escultura Moderna*, Akal, 2002, Madrid.

LARRALDE, Jacqueline, *Crónicas en Barro y Piedra; Arte prehispánico de México en la Colección Sáenz*, UNAM, 1986, México.

MANCA, Joseph, *et al.*, *1000 Esculturas de los Grandes Maestros*, Numen, 2007, México.

MARCHÁN FIZ, Simon, *Del Arte Objetual al Arte de Concepto (1960-1974) Epílogo sobre la sensibilidad postmoderna*, Akal, 2001, Madrid.

MICHELI, Mario, *Las Vanguardias Artísticas del siglo XX*, Alianza Forma, 2004, Madrid.

Museo Dolores Olmedo, *Henry Moore y México*, TATE, British Council, 2005, México.

OLEA, Oscar, *El Arte Urbano*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1980, México.

PIRSON, Jean-François, *La Estructura y el Objeto (Ensayos, experiencias y aproximaciones)*, PPU, 1988, Barcelona.

RILKE, Rainer María, *Cartas a un joven poeta*, La nave de los locos, Premiá, 1989, México.

RUHRBERG, SCHNECKENBURGER, FRICKE, et al, *Arte del Siglo XX*, Taschen.

XIRAU, Ramón, *Introducción a la Historia de la Filosofía*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990, México.