



Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo
Instituto de Artes
Licenciatura en Artes Visuales

OBJETOS RESISTENTES AL OLVIDO
ANÁLISIS DE OBRA ESCULTÓRICA REPRESENTANDO LA
MEMORIA INFANTIL.

Tesis que para obtener el título de Licenciada en Artes Visuales
Presenta:

Yoallith Moreno Martínez

Directora de tesis: Dra. Miki Yokoigawa

Cuerpo Académico Prácticas Visuales en el Arte Actual.
Grupo de Investigación Arte y Contexto.

Marzo 2016.

“Recuerdo como re-cordar como volver a pasar por el corazón, por la sensibilidad, la presencia de una ausencia, los desaparecidos. Re-cordis: memoria, lo contrario del olvido” (Giunta,2010, p18).

A MIS ABUELOS

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a cada una de las personas que me dieron el ánimo y la paciencia para culminar la investigación:

A mi familia, en especial, a mis padres y hermanas por apoyarme sin condición en todas mis locuras.

A mi compañero de aventuras por ser mi paño de fracasos y de triunfos.

A mis amigos de toda la vida por impulsarme a ser mejor cada día.

A mis compañeros y hermanos de carrera por nunca dejar la meta.

Al Centro de Arte y filosofía por abrirme las puertas para mostrar mi trabajo.

A la Universidad Autónoma de Colima y a la Dra. Patricia Ayala por ser precursora en la investigación.

A la Pontificia Universidad Católica de Chile y a la profesora Alejandra Wolff R. por brindarme conocimiento durante mi estancia en la Facultad de Artes.

Al Mtro. Eric Reyes Lamothe por brindarme su tiempo.

Al Mtro. David Pérez Becerra por ser una luz de esperanza después de tantos tropiezos.

A la Dra. Miki Yokoigawa por su comprensión, aliento y confianza.

A la Mtra. María del Sagrario León García por ser lectora y un gran apoyo que nunca podre pagar.

ÍNDICE

Introducción-----	5
Capítulo 1 El almacén de los objetos resistentes al olvido -----	9
1.1 Los índices, testimonios para ordenar los objetos resistentes al olvido:	
Archivo-----	9
1.1.1 El inconsciente referencia del archivo -----	12
1.1.2 La caja de cartón como almacén: Archivero -----	15
1.1.3 Algunos ejemplos de la caja en las Artes Visuales -----	17
Capítulo 2 Objetos resistentes al olvido manipulados en el campo de la escultura -----	21
2.1 La escultura y su desplazamiento -----	21
2.2 Análisis de la obra El monumento -----	30
2.3 Análisis de la producción Cenizas de Jardín -----	42
2.4 Análisis de la obra Caramelo en Reposo -----	53
Conclusiones -----	63
Anexos -----	67
Bibliografía -----	69
Catálogo web de referentes visuales -----	71

INTRODUCCIÓN

Cada productor visual crea la diferencia de su obra con la manera de ver, de percibir y de construir lo que busca exponer.

La investigación “*Objetos resistentes al olvido*” es la producción y análisis de tres obras escultóricas realizadas durante el periodo comprendido entre 2013-2015. El tema sobre el que están desarrolladas trata de la resistencia al olvido mediante la apropiación de objetos infantiles que captaron lapsus afectivos y pérdidas materiales.

La asociación específica de tres objetos infantiles con la pérdida tanto física y emocional, trasciende en la provocación de un episodio traumático visible en la producción. Los objetos resistentes al olvido son la evidencia artística para conmemorar una parte íntima del recuerdo infantil, empleando como apoyo referencias dentro de las artes visuales y en específico de la escultura.

Los productores visuales buscan su propia visión. La obra que aquí es objeto de análisis, evoca los recuerdos infantiles de la autora como base de su propuesta creativa y punto de partida para la estrategia de trabajo.

Dicha estrategia trata de impactar en los recuerdos más profundos del espectador: el colapso, la pérdida o la búsqueda de la identidad propia, tanto social como personal.

De ningún modo significa que la propuesta de trabajo sea en exceso subjetiva pues en la actualidad, algunas dinámicas sociales que intentan reivindicar los discursos sobre identidad y género, han orientado la esfera de la producción artística a estrechar vínculos con la vida cotidiana.

Es decir, la obra que aquí se presenta intenta establecer una metáfora de la vida desde la experiencia propia, empleando para ello los medios y las posibilidades que ya sugiere la actividad escultórica en un marco cultural más amplio como el de las artes visuales.

Por ello es necesario acompañar el análisis con referentes visuales para indagar experiencias sensibles compartidas y tratar de validar los argumentos propios.

Algunos artistas enajenan objetos cotidianos relacionados con el cuerpo... otros artistas enajenan objetos infantiles que retornan del pasado, a menudo distorsionados en escala y proporción. (Foster, 2001, p.153).

Cada distorsión tiene toques diferentes, ya sea misteriosa como las ratas enormes de Katarina Fritsch¹; melancólica, viendo los gorriones muertos con abrigos tejidos por Annette Messenger²; o monstruosa, en el caso de la creación de Gober³, cuna convertida en jaula psicológica; patética, al observar el ejército de salvación de Mike Kelley⁴ que solamente eran animales hinchados.

Específicamente se busca definir lo que podría ser el arte a través del artista, se intenta aclarar que en las artes visuales es donde se habla con los ojos, "... los ojos, esos cerebros. De cómo los ojos, al ver, a su manera piensan, establecen y crean relaciones a las que las palabras apenas pueden aproximarse" (Valdés, 2006, p.240). En este sentido, los referentes visuales que se citan son productores de finales del siglo XX y principios del siglo XXI que tienen alguna similitud con la propuesta artística de este proyecto, tanto en la manera de pensar como de resolver la obra.

En suma, las piezas que aparecen en la presente tesis, son el reflejo de la búsqueda individual de la autonomía entre la renovación de experiencias sensibles y de los deseos por palpar estrategias:

El arte es el lugar de la inminencia. Su atractivo procede, en parte, de que anuncia algo que puede suceder, promete el

¹ Escultora alemana que transforma objetos cotidianos o figuras de aspecto corriente en algo nuevo y extraño a través de la repetición y la manipulación de escala y color. Véase: <http://www.matthewmarks.com/new-york/artists/katharina-fritsch/selected-works/>. Fecha de consulta 17 de diciembre 2015.

² Francesa que trabaja con tejidos, imágenes de trozos de cuerpos que a veces resultan violentas, diciendo que el "hacer arte es tomar posesión de una vida que no se llega a vivir". Véase: http://3.bp.blogspot.com/-x1Y3pKR7sBY/UX3hSAIIY5I/AAAAAAAAALM/0_70Upc-4OI/s1600/1.jpg. Fecha de consulta 17 de diciembre de 2015.

³ Estadounidense que ha convertido sus propios traumas vitales en obra de arte, en una suerte de camino catártico para poner en evidencia el miedo humano. Ir a: <http://lavidanoimitaalarte.blogspot.mx/2010/04/robert-gober-wallindorf-connecticut.html>. Fecha de consulta 17 de diciembre de 2015.

⁴ Consultar: <http://mikekelley.com> . Fecha 17 de diciembre de 2015.

sentido o lo modifica con insinuaciones. No compromete fatalmente con hechos duros. Deja lo que dice en suspenso... (García, 2011, p.12).

Esto no significa que sea inmaterial, o que el arte busca o tiene como objetivo ser un simulacro; las nuevas tendencias crean un vínculo más cercano con la vida cotidiana y el arte, solo se busca un equilibrio, una forma de entender la imperante necesidad de permanencia.

Se intenta escribir una metáfora de la vida desde la experiencia propia; sin olvidar que siguen siendo posiblemente pequeñas suposiciones de cómo encasillarlas, o mejor dicho, es una necesidad de entender el rediseño con los demás. El rediseño trata de establecer un lugar-hogar propio donde se almacenan cosas apreciadas: recuerdos, imágenes, objetos, que logran con su producción única llegar al pretendido estilo, el cual existe y es visible en las obras en sí por el uso del material, la técnica que se ocupó, el color que se eligió, el espacio, la luz que trasmite o que aporta, la sombra y un sin fin de condiciones más.

Este espacio íntimo es el detonante que permite meditar que no hay ninguna estética feminista “correcta”, sino que cada persona se expresa de diferente manera, considerando en este caso a la experiencia misma el punto focal de cualquier explicación u opinión, que se da sobre la intuición y la memoria.

Si bien, la manera de organizar el mundo a través del pensamiento de un individuo, no depende de situaciones biológicas, sexuales, racionales o de género sino del inconsciente que trata, de cierta manera, de entender la mente. Entonces los recuerdos infantiles son el recurso para resolver conflictos existenciales, teóricos o técnicos en el desarrollo de un análisis de tres piezas escultóricas llamadas “Objetos resistentes al olvido”.

Para la presentación de esta investigación se recurre a la metodología de tipo cualitativa, que mediante la observación de los procesos técnicos implicados en el desarrollo de las obras escultóricas, permite el registro ordenado y lógico de la información para el desarrollo de las fases inductiva y deductiva.

La aplicación de las técnicas, los materiales y la forma de la expresión en la producción artística, avala la concepción de Fernández, Hernández y Baptista (2006) cuando dicen que el resultado de la observación (en este trabajo se agrega: la captación sensorial) permite asirse a una percepción holística. La tendencia es la utilización de diferentes materiales como testimonios afectivos que se entregan a los demás con apropiaciones de algunos objetos, contraponiendo su material original, a la vez, sufriendo cambios, atacando sus componentes con cincel, saliva y fuego.

Los objetos resistentes al olvido son piezas que representan objetos del recuerdo infantil que resultan posiblemente familiares pero que transmiten sentimientos, recuerdos, asociaciones personales y relaciones arquetípicas sobre la vida y la pérdida de manera directa o indirecta con el cuerpo. De aquí surge la importancia de hablar desde los recuerdos y la tendencia femenina de buscar nuevas posibilidades de exponer lo que vale la pena ser visto.

En el primer capítulo se presentan definiciones, conceptos de archivero información referente al uso del archivo, todo con la finalidad de dar claridad, apoyar y validar al archivero como un objeto-sujeto, el órgano de la vida psicológica secreta del individuo que permite entre ver una parte de su intimidad, de su espacio íntimo para el desarrollo de las piezas escultóricas en el orden teórico-conceptual.

En este apartado se cita al inconsciente como fundamento para apoyar la posibilidad de rebatir y transformar las ceñidas definiciones de orden y poder.

Para hablar del objeto-sujeto se explica el uso de la caja de cartón y se hace mención de algunos ejemplos como antítesis de los que es la caja para esta investigación. En resumen, el primer capítulo es el cimiento teórico para explicar el uso de los recuerdos y la manera de cómo se organizan.

En el segundo capítulo se aborda de manera panorámica el término Escultura y su desplazamiento histórico, así como ejemplos para expresar su campo expandido para dar pie al análisis de las obras: *El monumento*, *Cenizas de Jardín* y *Caramelo en Reposo*; piezas que conmemoran y, a la vez, narran la transición de la propia escultura y anuncian la necesidad de un método para analizar el trabajo.

CAPÍTULO 1

EL ALMACÉN DE LOS OBJETOS RESISTENTES AL OLVIDO

Para poder interpretar las transformaciones del arte se necesita denominar los “índices” como apoyo en el análisis de la obra. Los “índices” son aspectos que se deben reconocer con facilidad, puesto que han marcado la experiencia del narrador, con los cuales se plantean las interrogantes relativas a su significación.

Los índices es lo que entregan los artistas a los demás, ya sea en sus imágenes, objetos, o piezas; testimoniando los afectos de cada una de sus épocas, desde los casos más diminutos e íntimos, pero no menos importantes, hasta los que abarcan extenuantes años de historia.

1.1 LOS ÍNDICES, TESTIMONIOS PARA ORDENAR LOS OBJETOS RESISTENTES AL OLVIDO: ARCHIVO

La memoria es la capacidad mental que tiene el cerebro de registrar, conservar y procesar acontecimientos, de las ideas e imágenes para evocar una experiencia.

Las experiencias se almacenan en una especie de archivero facilitando su ubicación, lo que vale como evento relevante en la memoria, lo que se escribirá como historia. El archivo es una forma de construir el pasado, que ayuda a determinar el presente que se experimenta e imaginar el futuro.

El archivo no es un simple depósito de documentos del pasado, que los historiadores recopilan para armar la historia. Este archivero es el método para organizar los eventos, la forma que tiene cada archivero depende del individuo; en algunos casos son armarios, habitaciones, cofres o simples cajones que sirven para clasificar los conocimientos. En su libro *La poética del espacio*, Bachelard Gaston considera a los conceptos como una vestimenta, trajes que desindividualizan los conocimientos vividos, los hacen

ser más públicos, catalogándolos en apartamentos, clasificando así el pensamiento.⁵

El archivero es entonces un objeto-sujeto, el órgano de la vida psicológica secreta del individuo que permite entre ver una parte de su intimidad, de su espacio íntimo.

El espacio íntimo ocupa un lugar neutro, almacenando registros y documentos que ayudan al usuario a regresar a las condiciones y medios en que fueron creados, a los contextos de los cuales formaban parte y a las técnicas claves para su emergencia; entonces, cada archivo funciona gracias a la presencia de su intimidad, teniendo dos modos para entenderlo: uno es el énfasis en el principio regulador de la ley y del conjunto de características que presenta el archivo; y el otro, es su contrario, sin reglas, acentuando los procesos derivados de las acciones contradictorias de guardar y almacenar, a la vez, de olvidar y destruir huellas del pasado en manera discontinua guiada con principios anómicos, sin ley.

Cada modo de archivo necesita de un carácter físico para su comprensión, ya sea que este ligado a lo objetual o a la lógica de los sistemas de memoria material.

Los sistemas referidos dependen de la interpretación del individuo, en “el apartado, el enunciado y el archivo”, Michel Foucault (Foucault, 2006, p.130-223) menciona que su pensamiento en cuestiones del término archivo no se refiere ni al conjunto de datos, registros o documentos que una cultura guarda como testimonio de su pasado o memoria, ni mucho menos a la institución encargada de resguardarlos; para Foucault, el archivo es lo que autoriza establecer la ley de lo que puede ser dicho, es el sistema que rige la aparición de los acontecimientos en oraciones que conectan; en otras palabras, es un conjunto de reglas propias del archivo, ajenas al exterior.

En cambio, para Jaques Derrida, la noción de archivo es más que un simple depósito neutral de documentos del pasado que reconstruyen con ayuda de un teórico los tesoros de la historia; cada archivo está impregnado de poder, aunque también está definido por nuestros deseos, fantasías y ansiedades que predeterminan el sentido del pasado, y si los sentimientos no

⁵ Véase: Bachelard, G. (1975). La poética del espacio. D.f. : Fondo de cultura económica.

es algo cuantitativo y no contribuyen a lo real, entonces se puede considerar que se padece el mal de archivo.

Al inicio de su libro titulado: *Mal d'archive. Une impression freudienne*, (Derrida,1995) Jaques Derrida comenta una de sus principales preocupaciones del termino archivo, puesto que el significado de la palabra surge del griego *arkhé*, que puede significar tanto origen/comienzo, o mandato/norma, estas dos opciones crean un conflicto en el uso del archivo. El origen visto desde Derrida puede ser el génesis, un principio materno y la norma es el principio de la autoridad paterna. El problema es que el mandato prevalece sobre el comienzo, puesto que este comienzo parece ser originario de los documentos que el mandato reúne y custodia en un lugar específico, que proviene de una tercera variación de la raíz griega *arkhon*, que significa arconte, “guardián municipal de la ley”, siendo así un aspecto de localización, arrestando los documentos en un sitio con autoridad.

Derrida, sugiere considerar al archivo como una topo-nomología, una autoridad que surge y se sujeta a partir de la espacialización de un lugar “*topos*”, mientras que para la ley “*nomos*”, es un modo de establecer principios a los documentos convirtiéndolos en interpretaciones, siendo así el archivo un lugar-hogar de los *arcontes*, intérpretes de su contenido.

El archivo funciona como consignación; es decir: recopila, colecciona y relaciona sus signos, teniendo así la capacidad de interpretarlos en virtud de su autoridad.

Resumido lo dicho, el valor del archivo no debe estar depositado sólo en algún lugar, sino que debe de existir en un lugar de autoridad, así como una técnica que permita al usuario la habilidad de ejecutar su aplicación. Para que esto ocurra la palabra archivo se dota de un significado, en este caso es el representar el ahora, visto desde cualquier tipo de poder ejercido en una época o lugar. Ante todo, Jaques Derrida plantea la necesidad de un lugar físico para el archivo, convirtiéndolo en un artefacto material, metafóricamente hablando, el museo será el lugar para conservar el artefacto como obra de arte.

1.1.1 EL INCONSCIENTE REFERENCIA DEL ARCHIVO

El archivo, ese lugar-hogar que conserva tanto los recuerdos como los objetos, para su mejor comprensión debe partir de un pequeño acercamiento al modelo que construyó el psicoanálisis de Freud, es decir, teoría que parte de la relación directa del sujeto donde se fija y constituye “el yo”.⁶

Con “el yo”, viene a la memoria la clase de la profesora Alejandra Wolff⁷; donde explicó brevemente el psicoanálisis, exponiendo como fundamento principal “la cosa”, que es algo que pasa, un suceso, una experiencia. Hablando del proceso creativo es algo que se escapa; el escapar es referible a la “cosa”, a esa experiencia que sin buscarla da principio a la obra.

Freud, con su teoría trata de entender estas experiencias que se convierten en recuerdos y a su vez en la memoria, que es igual al “inconsciente”.

El inconsciente, en un inicio, para Freud era el depósito de lo reprimido, todo aquello que desalojaba la conciencia, y por tanto su acceso sólo podía pasar a través de sus efectos indirectos tales como los sueños, los lapsus y los síntomas.

Enseguida, Freud establece el esquema tripartito con las instancias: “el súper yo”, “el yo” y “el ello”, las cuales se ubican en el sujeto y parten del inconsciente.

Aquí el analizador, examina con un pensamiento claro el descontrol del cuerpo del paciente, ve de una manera metafórica el fondo de la persona, la importancia de la huella (mnémica); busca un análisis de su personalidad donde “el ello” es lo más primitivo del sujeto, es su origen, el motor del pensamiento y del comportamiento. Después, viene el estímulo que activa la primera relación “el yo”, el lugar de tránsito entre “el ello” y “el súper yo” que lidia con el espacio cultural.

⁶ Para el presente apartado fue fundamental la lectura de: Freud, S. (1972). The ego and the id: el yo y el ello, en obras completas, vol.VII. España: Biblioteca Nueva.

⁷ La clase que se describe fue impartida por esta catedrática en el marco del seminario de memorias en la Facultad de Artes en la Pontificia Universidad Católica de Chile, durante una estancia de investigación realizada de septiembre a diciembre de 2013.

Por último, “el súper yo” lo que se pretende llegar a ser, representa los principios morales y éticos recibidos de la cultura; donde se manifiesta la conciencia, la crítica y la culpa.

En el arte, la incidencia del uso del psicoanálisis proporciona el lenguaje, de decir las cosas, sin decirlas, sin hablarlas, se manifiesta sin querer un algo, representando la “cosa” en dos formas: lo visual o la palabra.

Los efectos indirectos (sueños, lapsus y síntomas) no solo son el modo en el cual el inconsciente se hace presente, sino que son los principales responsables de estructurarlo de manera similar al lenguaje mismo. De ahí el aforismo que dicta Lacan:

El inconsciente está estructurado como un lenguaje [...] El inconsciente son los efectos del significante sobre el sujeto, en el sentido de que los significantes reprimidos retornan en las formaciones del inconsciente. Debido a este efecto del significante sobre el sujeto, que lo afecta como desde fuera, <<el inconsciente es el discurso del Otro>>. (Wright, 2004, p. 80) .

La desnudez comienza a través de los deseos, como representaciones de un signo, cuando se desea es porque algo falta, y esa falta se expresa en sensaciones difíciles de exteriorizar con palabras.

Sería fácil leer aquellos momentos de intensidad que se experimentan todos con sistemas o aparatos que faciliten su reproducción, entonces sería mucho más fácil el entendimiento, que con sustantivos y verbos.

La intensidad es ese momento donde el quejido, el susurro o el grito son más claros que cualquier ecuación o libro. Cualquier individuo que haya sentido lo mismo entenderá con solo mirar el rostro, y el reflejo del ojo para sentir escalofrío en su cuerpo. Spinoza⁸ decía que los afectos son momentos

⁸ Spinoza puede ser un gran racionalista. Puede haber comprendido como nadie que la razón está habitada por afectos, que el devenir racional —y el devenir libre en un Estado— es un camino a partir de las pasiones; que el entendimiento es un problema del cuerpo. Confróntese en: <https://gnoseologia1.files.wordpress.com/2011/03/en-medio-de-spinoza.pdf>. Fecha de consulta 25 de noviembre de 2015.

de intensidad, producida por el efecto que otro cuerpo tiene sobre el nuestro. Y es cierto, al hablar de afectos se tocan los sentimientos y los sentidos en la superficie del cuerpo, como una especie de mapa sensible escapando de las ideas organizadas que tiene el conocimiento.

Los afectos en su totalidad no pueden ser leídos, sólo experimentados; aunque el ser humano todo lo quiere racionalizar, el territorio de la emoción es el promotor de nuevas posibilidades estéticas. Los afectos van de la mano con el psicoanálisis, es el único discurso que actualmente dedica su interés a la teoría del inconsciente. Por ello es de especial interés para las feministas, y no solo para ellas, sino para todo aquel que desee centrarse fuera de una definición rígida de la diferencia sexual.

El inconsciente, como quiera que se le teorice, es el pilar que apoya la posibilidad de rebatir y transformar las ceñidas definiciones.

Es la teoría que rechaza la validez de la rígida idea entre mujer y hombre. Para Freud, lo que produce la diferencia sexual es el significado asignado por la anatomía de los órganos sexuales, masculinos y femeninos, interpretados en términos de presencia y ausencia. Como secuela, ninguno de los dos sexos es netamente completo, las mujeres sufren de “envidia del pene” y los hombres de “angustia de castración”. En este sentido se puede referir que se habla de una sexuación⁹, siendo el fundamento principal del psicoanálisis para el feminismo, de que la anatomía no determina una identidad sexual, y del mismo modo, que la diferencia sexual no debe ser restringida por lo cultural.

Ana Martínez-Collado habla, de los múltiples significados de “ser feminista”, de lo que depende serlo ya sea por su contexto social o político; pero, también cita “la constitución performativa del género, la hibridación, el mestizaje, o la construcción cyborg de la identidad contemporánea [...] vivimos confrontados en un dialogo entre lo local y lo global” (Arakistain,2008,p.101).

En estos conceptos se trata de impregnar la complejidad de no tener limitaciones ni mucho menos fronteras; profundizando la aparición de una

⁹ Contribución de Lacan, que no es otra cosa que el proceso por el cual el individuo inconscientemente elige el modo de ser como femenino o masculino. Consultar: Wrigth, E. (2004). Lacan y posfeminismo.

experiencia híbrida, plural y compleja sobre la subjetividad, por lo tanto, de la identidad del género.

Relacionando la cuestión del género con lo anterior, Jacques–Alain Miller, heredero intelectual de Lacan, cita el hecho de que a los hombres siempre les ha encantado el disfraz que cubre a las mujeres, porque no pueden descubrir a la mujer, lo único que les queda es inventarla, el semblante imaginario que adopta la mujer no es una realidad fija, sino que su cuerpo es un lugar abierto a las posibilidades.

Entendemos que el feminismo, dentro del campo de las artes visuales nace de la búsqueda de desafiar las formas existentes de conocimiento e interpretaciones institucionalizadas de una historia autoritaria del arte; al hablar de la historia del arte se habla de la guardiana del archivo que presenta la autoridad, aquélla que custodia la selecta colección de relatos y documentos, siendo la que excluye o reprime la historia. Esta disciplina funciona intelectual y políticamente como un archivo, y más concretamente como un patriarchivo heterosexualizador.¹⁰

Con esto no se pretende producir un contra-archivo de las obras femeninas porque se repetiría el gesto edípico del patriarchivo, simplemente se busca recopilar el trabajo basado en la intervención de las estructuras de distinción sexual, como se verá más adelante, así como de sus interconexiones con otras historias y posiciones no escritas o habladas, citando la historia del arte del siglo XX, en adelante.

1.1.2 LA CAJA DE CARTON COMO ALMACÉN: ARCHIVERO

Para armar un juguete, artefacto o aparato se necesita de un instructivo; el instructivo es en sí, una serie de pasos que permiten explicar a detalle, como colocarlo, qué herramienta ocupar y cómo se debe ver. Entonces, se puede decir que el instructivo es el inicio de un análisis para obtener un supuesto desarrollo o crecimiento, para llegar a ello es necesario contemplar cada paso. Una investigación es, por lo tanto, un texto que contiene una serie de

¹⁰ Con patriarchivo heterosexualizador me refiero al patriarcado como autoridad con poder para elegir el orden de analizar las cosas, y en este caso de forma heterosexualizador, donde solo puedes pensar de una sola manera. Confróntese en: Grosenick, Uta. (2002). *Women Artists, Mujeres artistas de los siglos XX Y XXI*. Italia: Taschen.

instrucciones de cómo se puede solucionar algo, considerando que, todo lo que hace funcional una investigación es la manera en que va guiando el instructivo. En este proyecto el instructivo; la caja de cartón como metodología y método de investigación.

Para tener en cuenta la experiencia como el principio de una indagación, la caja de cartón desarmada será el cuerpo de la memoria; conforme se escriban los capítulos ésta logrará armarse, y formar un cuerpo tridimensional¹¹, un objeto que con el simple hecho de nombrarlo haga recordar la infancia y el cúmulo de recuerdos que hacen que el creador interactúe con su pasado y el futuro próximo.

La caja logra hacer su transición de un juguete imaginativo, por referir la facilidad que tiene la caja de transformarse en una casa, nave espacial, auto de carreras, dormitorio y, en especial, en un lugar completamente íntimo, que con el paso del tiempo se convirtió en el contenedor de los recuerdos, en el archivo de una vivencia infantil.

El uso de la caja se utilizará como esquema para comprender la forma de trabajar o explicar el problema de oponerse a un discurso organizado, racional; de cierta manera se manifiesta la posibilidad de presentar otro modo de relacionarse, reconociendo la diferencia.

La caja de cartón es práctica, fácil de conseguir, flexible y volátil, similar a la que se puede encontrar en las tiendas, bodegas o en un cuarto. El cartón, material con que está hecha la caja es una mezcla de varias capas de papel superpuestas que la hacen ser resistente, gruesa y dura. En ocasiones sirve para transportar objetos de un lugar a otro, para almacenar artículos, para embalajes, envases de productos, equipajes, para guardar sorpresas o simplemente para jugar, en otras palabras es una caja ordinaria de cartón. Las cajas de cartón pueden ser de diversas formas y tamaños, sólo se debe tener en cuenta que lo que contenga no haga que pierda su forma.

La caja de esta investigación es rectangular y gruesa, un poco maltratada por el uso, con un tono marrón, de dimensiones variables, capaz de resguardar la información en sus diferentes tapas, caras o divisiones.

¹¹ Véase Anexo III

Pero no guarda cualquier hecho sino protege y acoge los recuerdos más importantes de la infancia. Esta caja es significativa por ser el puente para llegar a la memoria y así poder hablar desde una forma intuitiva y experimental de la obra artística.

Por ser el primer contacto con el pasado deja de ser un objeto común y se convierte en la estrategia para hablar de los trabajos escultóricos en esta tesis.

Esta caja se presenta desarmada para su manipulación, es un esquema que ayuda a organizar y guiar tanto la teoría como la obra.

La idea del uso de la caja requiere de un usuario propio para detonar su orden, su presentación es abierta a las posibilidades, funciona de manera desplegable, es en si “ un modo de representación[...] maneras de ver y pensar, modos de la fantasía plástica “ (Pöcht, 1986, p.13). En esta propuesta la caja se considera como una escultura transitoria que se puede manipular para crear un discurso artístico.

La caja de cartón, al desarmarla, se utiliza su esqueleto para analizar e identificar los índices de la infancia archivada, como núcleo narrativo desde una visión femenina; desde la cual se plantean interrogantes con la fluidez de la lectura y con la capacidad de volverse a armar para contestar y dar significado a las piezas artísticas inscritas en esta memoria.

En este proyecto se averigua con el manejo de la caja la construcción del propio yo, las obras, las imágenes que se crean y salen de ellas, al igual que las palabras que surgen son un aporte de los trabajos propios de un duelo, mediante ejercicios de mente se logran conocer puntos que no se sabía que existieran. El arte, la acción de teorizar, la praxis determinan, con riesgos, la posible naturaleza del autor.

1.1.3 ALGUNOS EJEMPLOS DE LA CAJA EN LAS ARTES VISUALES

La caja no es un tema ajeno a las artes visuales, existen distintos casos en que los artistas utilizaron la caja; un ejemplo de referencia en el siglo XX, es Joseph Cornell, quien utiliza las cajas como un escenario poético de la memoria con toques de nostalgia y misterio, pertenecientes al surrealismo.

Su obra muestra construcciones cerradas de conjuntos de objetos, de piezas que se encuentran en la casa, en la calle, colecciones de artefactos que hacen la función simbólica de referencias obvias de la ciudad, como si congelará la experiencia de tal o cual lugar.

Existe también la famosa caja de Gabriel Orozco, titulada: *La caja de zapatos vacía* (1993), pieza que se burla de lo vacío que llega a ser la práctica y política artística en la Institución, desde la idea y principios conceptuales.

Para otros artistas, al hablar de cajas se piensa en las acumulaciones como parte de un archivo; un ejemplo claro de esta idea es la obra de Andy Warhol, realizada en los años 1974 -1987 titulada: *Time Capsules*, consiste en una colección de tamaño monumental conformada con 612 cápsulas del tiempo, donde cada cápsula es representada en una caja de cartón de tamaño y color estándar, que eran clausuradas y fechadas por ayudantes del artista, cuando Warhol las daba por completas. Conteniendo la más diversa variedad de objetos cotidianos; desde notas, facturas, libros, revistas, correspondencia, cartas, fotografías, pinturas, periódicos, bocetos, anuncios, carteles, invitaciones, ropa, cintas grabadas, pelucas, accesorios, etc. Warhol lo que hizo con las cajas fue compilar la cantidad asombrosa de material que habitualmente pasaba por sus manos y por lo tanto en su vida, siendo estas cápsulas una especie de diario íntimo, creativo y social del hombre, del personaje y del artista, pero también de la sociedad de su época. La idea de las cápsulas del tiempo desde las primeras civilizaciones hasta las misiones espaciales actuales, se conciben como recipientes herméticos, elaborados con la finalidad de guardar objetos y mensajes del presente, es un intento de capturar un momento específico de la historia para ser encontrado por generaciones futuras. En el caso de Andy, su obra no funcionaba propiamente así, sino como un registro, una enciclopedia de pasiones, una bitácora del día a día de la vida de un individuo y del mundo que lo rodea; en si las *Time capsules* es la proyección de Warhol, en su concepto de archivo y museo, la última versión de los gabinetes de curiosidades.

En el libro: *The philosophy of Andy Warhol: from A to Band back again* (1975), Warhol habla sobre la economía del tiempo y del espacio, afirmando que todo debería tener una fecha de caducidad, hacer temporales lo que se

encuentra en los armarios y closets, como sucede con los alimentos, después de pasar su fecha, caducan y se tiran. Esta fecha límite de uso o consumo se puede traducir como una metáfora del tiempo que debería ocupar un objeto. Como solución a los objetos de desecho el artista propone el uso de una caja por mes, donde se depositará todo y después de acabar el mes cerrarla y fecharla; y si se llegará a perder algo no importaría porque sería una cosa menos en qué pensar y así, liberar la mente de un recuerdo más.

La teoría de Warhol es que los objetos deben de ocupar el mínimo del espacio y del tiempo, y con tiempo se refiere al espacio de la memoria. En realidad Warhol, no le fue fiel a su idea, puesto que, en el último año antes de morir agregó a su colección 456 cápsulas extras.

Puede parecer una coincidencia pero Ronald Jones, sostiene que un año antes de que Warhol comenzará a crear su colección de cajas, el arqueólogo y profesor de antropología William Rathje propuso la teoría de la "garbology", llegando a la conclusión de que la basura, cualquier tipo de basura contemporánea, puede lograr hablar más de la civilización contemporánea que los objetos que preservan los museos.

No es casualidad que Andy, optara por una caja de cartón como almacén en lugar de otro objeto, tal es el caso de Tennessee Williams que optó por un baúl para archivar su mundo, ya que la caja en sí no implica algo sólido y permanente sino algo más frágil, inestable y flexible para guardar y transportar, pero también algo más fácil de perder.

En este sentido Warhol, marca a la caja de cartón como algo físico y tangible de la memoria, al mismo tiempo algo que fluye y es inestable; materializa la memoria, siendo intangible, la convierte en una caja frágil y a la vez móvil:

El acto de guardar la memoria de la realidad dentro de una caja define el deseo del artista de salvaguardar el tiempo y, simultáneamente, su deseo de borrarlo, y la colección de cajas delimita un microcosmos dentro del cual el sujeto se consume y se recicla. (Guash, 2011, p.161).

Se dice entonces, que para el ser humano, aquél que tiene la capacidad de almacenar recuerdos en la memoria encuentra en ciertos objetos una seguridad de vivir en lo sucesivo, un modo cíclico y controlado, el proceso de su propia existencia y rebasa así, simbólicamente, la existencia real.

Se intenta vivir el hecho pasado a través de los objetos, no se pretende sobrevivir sino hacer presente lo ya pasado, como si los objetos tuvieran un cierto mecanismo que tele trasporta a ese hecho-recuerdo pero que se escapa, porque jamás, tal evento, se volverá a vivir.

La obra *Time capsules* es la antítesis de la idea de la caja de cartón plasmada en esta investigación, pues si es cierto que se busca guardar y almacenar algunas teorías y conceptos, por el contrario no se persigue coleccionar y guardar con fecha de caducidad los objetos o los textos, como si fueran transitorios y sin contenido afectivo. Parece ser que para Warhol, es mejor desechar lo más posible y así tener mayor espacio en la memoria. La caja, tanto para Warhol como en este trabajo, tiene la cualidad de ser efímera, flexible, inestable, frágil, práctica y de color marrón, en un intento de materializar la memoria, o más bien de hacer visible el archivero de esta memoria.

Para Warhol, la memoria se almacena en diferentes cajas con un tiempo y espacio temporal, después se llevan y se arrumban, pues tienen una fecha de caducidad al igual que el pan o la leche; pero para el presente proyecto sólo será una caja de cartón capaz de resguardar atemporalmente y de manera metafórica la memoria, donde no hay objetos u obras guardadas en su espacio, porque la caja es la metodología para llegar a entender las piezas escultóricas. La principal diferencia entre la propuesta de Warhol y la de este proyecto, radica la pieza de exhibición en el Andy Warhol Museum Pittsburgh, mientras que, la propuesta de esta tesis, es el mapa o guía para poder acceder a la obra.

CAPÍTULO 2

OBJETOS RESISTENTES AL OLVIDO MANIPULADOS EN EL CAMPO DE LA ESCULTURA

Los objetos resistentes al olvido son artefactos que se retoman del pasado, del recuerdo y de los lapsus; almacenados metafóricamente en una caja de cartón, la caja contiene los índices, testimonios afectivos que exhibe el productor visual en sus obras.

Como se menciona en el capítulo 1, para algunos su objeto-sujeto son cofres, cajones, habitaciones, pero en este caso la caja de cartón es el lugar íntimo que resguarda la memoria, en otras palabras es el almacén como archivero y los recuerdos son el material del archivo.

Se habla del término de escultura como algo volátil que se desliza al igual que otros términos en un campo expandido en el que se encuentran diversas posibilidades; citando entonces que en la práctica contemporánea la escultura expone su propia autonomía a través de la representación de sus propios materiales, ya sea la aparición de un zapato de charol roto, exponiendo la capacidad que tiene el mármol para conmemorar, o las cenizas de un rompecabezas que hacen posible la aparición de la abstracción y del absorbimiento del pedestal o la cocción de una carriola en caramelo distinguiendo lo efímero, abriendo así una nueva posibilidad en la época actual.

Estos ejemplos son la obra que se analiza en este capítulo y que habla de objetos del pasado infantil, que fracturan el presente y pierden su fiel existencia al instante de ser nombrados.

2.1 LA ESCULTURA Y SU DESPLAZAMIENTO

Objetos en el suelo, brechas en los pasillos, habitaciones con espejos, distintas situaciones hacen que el término de escultura se expanda de manera exagerada. La categoría de escultura deja entrar de una forma u otra a lo nuevo logrando su aceptación, pretendiendo quizás, familiarizar sus contenidos como una evolución paulatina de la misma escultura.

Sin embargo, se considera que la “escultura” como término según Krauss (Krauss, 2009) es una categoría delimitada por la historia y no es universal, al decir esto, es que cada pieza que llegue a considerarse como escultura se limita a su época. Esto hace que la escultura no sea universal sólo temporal; así no permite crear confusión en el término sino que ciñe el tiempo a la escultura.

En tal contexto, para entender la escultura probablemente se debe hablar de ella desde su propio razonamiento, desde su lógica para acceder a sus reglas internas, y de alguna manera utilizarlas para otras circunstancias similares, pero sin modificarla demasiado. En este sentido la lógica de la escultura debe de conversar, desde el inicio, con el estudio que valida lo que es o no un monumento; al considerar este principio, la escultura funciona como la representación conmemorativa de un algo que habla claramente de cualquier época. La escultura en uso en todos sus tiempos tendrá este razonamiento interno, solo con pequeñas modificaciones. No obstante cabe el atrevimiento de decir que será conmemorativa.

Al exhibirse una obra escultórica se coloca sobre un lugar específico, ya sea un museo, galería, plaza cívica, entre otras. Dependiendo de la ubicación se define el conjunto de signos simbólicos que denota en el significado de dicho lugar y la finalidad de su uso. Con lo cual se intenta decir que la idea de escultura es inseparable de la idea de monumento.

Por ejemplo: el comúnmente llamado “Ángel” es el monumento que conmemora el centenario de la independencia de México, se localiza en la principal glorieta del Paseo de la Reforma, consta de una columna que mide 45 metros de alto; en su basamento se encuentra un conjunto escultórico que habla de la ley, la justicia, la guerra y la paz, así como, las figuras de los principales personajes de la independencia que dieron, según la historia, libertad al país. Conforme se recorre la columna se observan algunos de los nombres de los héroes de la independencia, en su capitel se distinguen águilas del escudo nacional y en la cúspide de la columna se encuentra la

figura de bronce bañada en oro, de una Victoria Alada¹² elaborada por el escultor italiano Enrique Alciati¹³.

El proyecto de este monumento estuvo a cargo del arquitecto Antonio Rivas Mercado, fue inaugurado el 16 de septiembre de 1910 por Porfirio Díaz, en ese entonces presidente de la República mexicana. El monumento de la Independencia es un ejemplo que señala un lugar concreto y un acontecimiento específico que lleva a un significado colectivo de una conmemoración.

Es fácil decir que la lógica de la escultura y del monumento es completamente entendible con el ejemplo anterior, pero el ajuste no es fijo y llega el momento en que tal lógica comienza a fallar. El estudio y el razonamiento del monumento decimonónico se desvanece frente a la escultura del siglo XX, que traspasa el acceso a la lógica del monumento, deslizándose al espacio de lo que podría llamarse su condición negativa, una especie de desubicación, ausencia de hogar, una total pérdida de lugar, la llegada del arte moderno.

Para comprender el cambio se debe mencionar que la originalidad parte de la vanguardia; y refiriendo por originalidad el caso típico de revuelta en contra de la tradición implícita o en la pretensión futura de destruir los museos y así concebir la originalidad de la vanguardia como un comienzo literal, un nacimiento. La originalidad queda a salvo de la tradición, puesto que posee una especie de ingenuidad primitiva.

¹² La Victoria de Samotracia o también llamada Victoria Alada se encuentra en el museo del Louvre en París; elaborada aproximadamente en el año 190 a.c., es una escultura griega famosa del periodo helenístico, hecha en mármol y mide 2.4 metros. La escultura se creó con la finalidad de representar a la diosa de la victoria sobre la proa de un barco de guerra que a su vez pertenece a un conjunto escultórico.

Véase: http://vereda.saber.ula.ve/historia_arte/gris_liquido/grisliquido6/cuerpos/ceg001.htm. Fecha de consulta 4 de septiembre de 2015.

¹³Según el escrito "El escultor Enrique Alciati" por Elisa García Barragán, menciona que el escultor es un artista nacido en Marsella en donde trabajó en el siglo XIX. Pertenece a la "Escuela Francesa"; obtuvo en 1868 mención honorífica en el Salón de los Artistas Franceses, a su llegada a México él se presentó como italiano por su ascendencia italiana, fue docente en la Escuela Nacional de Bellas Artes para ocupar la cátedra de Escultura, Ornato y Modelado en 1895. Su obra más vasta es el monumento a la independencia donde se muestran conjuntos escultóricos, denotando la influencia de Rodin en su trabajo. Se considera un artista hábil, con buena técnica y fecundo con gran calidad como escultor. Confróntese: <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/914/901>. Fecha de consulta 4 de septiembre de 2015.

Según Rosalind Krauss (Krauss, 1996), una tarde de 1909, conduciendo su auto, Marinetti cayó en un desagüe completamente inundado, al salir, metafóricamente, salía del líquido interior del amnios, cuya misión es proteger al embrión y al feto, convertido así en futurista, sin antepasados. Esta metáfora de autocreación inicia con el primer *Manifiesto Futurista*, siendo modelo de lo que se considera como originalidad entre los vanguardistas del siglo XX.

Entonces, se podría decir que las proclamaciones vanguardistas son precisamente convocatorias a la originalidad, la entidad original hace visible la distinción entre el presente experimentado y el pasado cargado de la tradición academicista. Pero la práctica de la vanguardia revela que la originalidad es una aceptación acelerada de la repetición y la recurrencia.

Tal es el caso de Rodin, quien siendo posiblemente el primer artista que introduce en la materia, tanto por la fama y la popularidad que gozó como por lo rápido que se vio empujado a cooperar en la transformación de su propia obra en kitsch¹⁴.

*La puerta del Infierno*¹⁵ es la obra que desata el análisis sobre el arte de vanguardia, el uso de los vaciados y los derechos de reproducción.

Tras la muerte de Rodin, *La puerta del Infierno* permaneció en su estudio como un enorme rompecabezas de moldes de yeso, cubiertos de polvo, siendo éstos la columna vertebral de su obra, en sí, los vaciados, por lo tanto, un potencial complejo para ejecutar la producción masiva de Rodin.

Las tres sombras, composición que corona *La puerta del Infierno* es un producto múltiple de tres figuras idénticas, un vaciado triple frente al cual el espectador se pregunta ¿cuál de las tres figuras es la original?. La propia puerta es otro ejemplo del funcionamiento modular de la imaginación¹⁶ de Rodin, con el mismo motivo repetitivo.

¹⁴ Me refiero a kitsch desde la noción de Rosalind Krauss: Corrupción del gusto, siendo posiblemente un simulacro de la alta cultura genuina. Confróntese: Krauss, R. (1996). La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos. Madrid: Alianza editorial.

¹⁵ Véase obra en: <http://www.musee-rodin.fr/es/colecciones/esculturas/la-puerta-del-infierno>. Fecha de consulta 4 de septiembre de 2015.

¹⁶ Strawson (1995) asigna a la imaginación tres áreas semánticas fundamentales: 1) la imagen mental (y quizá también acústica); 2) la imaginación como invención; 3) la imaginación como creencia o ilusión. Consultar Ferraris,1999, p.11.

Rodin dejó todo su legado al Estado francés: sus pertenencias, obras y los derechos para realizar ediciones de bronce a partir de los yesos calcinados.

En el año de 1978 se presenta un video del vaciado de *La puerta*, siendo imposible que Rodin atestiguará tal hecho, puesto que murió en 1918. Entonces la reproducción de *La puerta* da la sensación que se ha violado el concepto de estilo¹⁷ de un período y abre el debate de las intenciones de las vanguardias.

Desde este sentido, la verdadera condición de uno de los principales vehículos de la práctica estética moderna se aprecia como una consecuencia, no del término valorado en la condición dual de originalidad repetición, sino de la parte desacreditada, esa mitad no contada por la crítica moderna que intenta reprimir frente a diversos términos de lo múltiple a lo singular; lo reproducible a lo único; lo fraudulento a lo auténtico de la copia al original y del lugar al no lugar. Desde esta perspectiva el arte moderno y la vanguardia se pueden admirar como una función para debatir los discursos y términos antes mencionados.

Se dice que *La puerta del infierno* es un proyecto del período que opera en relación con esta falta o ausencia de lugar, haciendo como abstracción al monumento, es decir, el monumento separa sus cualidades quedando de un lado como un simple señalamiento o base, funcionalmente apartado y esencialmente autorreferencial, propiciando a la escultura tener una condición fundamentalmente nómada. Mediante esta condición la escultura tiene como consecuencia su significado y función. Por lo tanto la devoción que se da a la base hace que la escultura absorba el pedestal, y con la representación de sus propios materiales, su proceso de construcción logre su autonomía.

Un ejemplo bastante claro es la obra de Brancusi¹⁸, en especial la del *Gallo*¹⁹, muestra la base como productor de la parte figurativa del objeto. La

¹⁷El estilo de un período es una modalidad específica de coherencia que no se puede quebrar fraudulentamente. La autenticidad implica en la idea de estilo ser un producto del modo en que se concibe la generación de dicho estilo, esto es colectiva e inconscientemente. Véase la originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos, Krauss, 1996, p.170.

¹⁸ Escultor francés de origen rumano. Figura destacada del arte moderno, instruyó de manera innovadora y definitiva el desarrollo de la escultura del siglo XX. Desde 1910, se

base puede ser transportable, mostrando la ausencia de localización, de un no hogar.

La escultura moderna al ser la condición negativa se convirtió en un espacio idealista, que permitía la exploración durante un delimitado tiempo; a mitad del siglo XX comenzó a dar muestras de agotamiento. La escultura modernista se convirtió, metafóricamente, en un agujero negro, en el espacio del conocimiento, en algo que exclusivamente se podía caracterizar en el empleo de lo que no era. Para entender más la idea de tal fallo se habla de las obras de los sesentas como una manera de categorizar a la escultura como tierra de nadie. La escultura era esto u aquello que se encontraba encima o frente a una edificación y que no era la edificación ni lo que estaba en el paisaje ni mucho menos era el paisaje.

Concepto que permite hablar de las Torres de Satélite en la Ciudad de México, un trabajo colectivo entre el escultor Mathias Goeritz²⁰ y el arquitecto Luis Barragán²¹. La obra consta de cinco torres de concreto completamente huecas y sin techo, de planta triangular que llegan a medir más de 50 metros de altura. La obra se consideró como un experimento entre arquitectura y escultura: un proyecto conceptual con enormes volúmenes ciegos, un ejercicio estético del paisaje contemplando el movimiento desde la carretera. Los prismas de tamaño monumental consiguen modificar la percepción de su geometría a medida del movimiento; el uso de los colores brillantes, la

preocupó por la relación entre el pedestal y la escultura, empezando a considerar rápidamente al pedestal como otra escultura más que establecer relaciones específicas de material, forma, color y de aspecto de aquello que lo soporta. Ir a:

https://books.google.com.mx/books?id=y6709Jr7JD0C&pg=PA91&lpg=PA91&dq=gallo+brancusi&source=bl&ots=U6ydQ1i5hS&sig=IBo8cVFFGLe9UDsSrBlmO_a2MU&hl=es&sa=X&ved=0CB0Q6AEwAGoVChMI1fGDuMTxwIVAg6SCh2nkwmN#v=onepage&q=gallo%20brancusi&f=false. Fecha de consulta 4 de septiembre de 2015

¹⁹ Ver: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/artetn/artetn4b.htm>. Fecha de consulta 4 de septiembre de 2015.

²⁰ Mathias Goeritz (Danzig, Alemania 1915)escultor que muere en México en 1990, entre sus obras se destaca las Torres de Satélite, la promoción de la creación de un circuito escultórico urbano conocido como La ruta de la amistad en el anillo periférico de la Ciudad de México durante los juegos olímpicos de 1968 y una pieza colectiva en el Espacio escultórico en colaboración con los artistas Helen Escobedo, Manuel Ferguárez, Hersúa, Sebastián y Federico Silva dentro de la Ciudad Universitaria UNAM en 1978 a 1980. Véase: <http://eleco.unam.mx/eleco/inicio/el-eco/history/>. Fecha de consulta 4 de septiembre de 2015.

²¹ Luis Barragán nace en 1902 en Guadalajara, Jalisco y muere en 1988. El único arquitecto mexicano en recibir el premio Pritzker en 1980. La arquitectura emocional era su fuente de inspiración, realizó varios fraccionamientos residenciales y jardines, fu encargado junto a Goeritz del proyecto de las Torres de Satélite. Ir a: <http://www.casaluisbarragan.org/luisbarragan.html>. Fecha de consulta 4 de septiembre de 2015.

disposición de su textura y escala hacen que se integre lo mexicano con la devoción cosmopolita. Sus colores originales fueron blanco, amarillo y ocre, años después fueron anaranjadas para contrastar con el cielo y por último su color actual, dos torres blancas, una azul, una amarilla y una roja. El año del proyecto fue en 1958, dando así un ejemplo de la escultura como tierra de nadie, que no puede ser arquitectura ni paisaje, pero se encuentra hablando de lo emocional.

En este sentido, la escultura asume absolutamente la condición opuesta de su lógica y se convierte en mera negatividad, una combinación donde la escultura se define, aventurando a decir, por el no paisaje y la no arquitectura. A finales de los sesentas, los artistas, en especial, los escultores, comenzaron a tener cierto interés en los límites externos de dos términos que excluyen o separan algunas de las características de lo que no es la escultura. Dichos términos son: el testimonio de una oposición lógica por medio de una alteración que permite transformarlos a la misma oposición polar, pero expresando positividad. Entonces la no-arquitectura de acuerdo con la expansión en su razonamiento se puede expresar como otra forma del término paisaje, y el no-paisaje es simplemente arquitectura.

La idea de expansión se refiere a la denominada como “grupo de Klein”, cuando se emplea matemáticamente. Lo que hacen es crear un esquema cuaternario que revela la oposición inicial y la extienden. De este modo si se habla de la escultura como no-paisaje y no-arquitectura de forma neutral, por lo que se puede decir que existe otro término que se encuentra entre el paisaje y la arquitectura convirtiéndose en lo complejo. Los laberintos, así como los jardines japoneses, los campos de juego para rituales o procesiones de las culturas antiguas son indudablemente tanto paisaje como arquitectura, abriendo así el espacio de lo complejo.

Con esta conversión se piensa que no es sólo la escultura la que se ubica en medio de dos términos ajenos, sino que se revela que la escultura es otro término en la periferia de un campo en el que existen otras opciones estructuradas de maneras diferentes.

En los años setentas, algunos artistas pensaron en la idea del campo expandido, asumieron principios e ideas que no se pueden considerar como modernas, se nombró a esta ruptura histórica y transformación estructural

como la llegada de la posmodernidad²². Fuese el caso que sea del término, las pruebas de Robert Smithson²³ hacían presente la evidencia. En 1970 este artista comenzó a ocupar la noción “construcción localizada” para referirse a una leñera semienterrada, obra a la que le siguió Robert Morris²⁴ creando un observatorio en madera y césped, piezas que abrieron la posibilidad de explorar esta parte desconocida y que posiblemente podrían ser denominadas Land art.

El término sitio específico se utilizó para apuntar a obras como *Malecón en espiral* de Robert Smithson, también para remitir otras maneras de señalamientos, además de la manipulación física de lugares, estas maneras podrían ser señalamientos permanentes como los son dibujos, líneas o en su defecto la fotografía.

Los artista que exploraron el término “estructuras axiomáticas” como Sol Le Witt²⁵, de cierto modo, intervinieron en el espacio real de la

²² El término posmodernidad en palabras de Hal Foster se utiliza en crítica de arte de un modo un tanto promiscuo, a menudo como una mera indicación de lo no-moderno o como sinónimo de pluralismo. En este sentido sus pretensiones son modestas- se limita a expresar que nos encontramos en un período reaccionario en el que la modernidad parece algo distante, y la recuperación de modas pasadas demasiado próxima. Por una parte, esa distancia constituye la condición de posibilidad de la posmodernidad: por otra, la tendencia a recuperar elementos del pasado hace necesario concebirla como algo más que mera antimodernidad... Según los posmodernos, son piezas que forman parte de una práctica agotada, cuyo convencionalismo ya no puede recibir nuevas inflexiones. La apuesta por la pureza ha concluido en una cosificación de los medios- el arte posmoderno se da entre, a través o al margen de los medios, o bien emplea materiales nuevos o abandonados...- de ahí que el arte posmoderno se de en espacios alternativos y adopte múltiples formas, a menudo dispersas, textuales o efímeras. Al igual que se re-forma el lugar del arte, también el papel del artista se transforma, los valores que hasta ahora autentificaban el arte se ponen en entredicho. En pocas palabras el campo cultural se transforma, la significación estética se despliega.(Wallis, 2001m p. 189 y 191).

²³ Artista estadounidense, conocido por su movimiento de tierras provocativa, Malecón en espiral en 1970; tiene el reconocimiento internacional por su arte innovador que no se limitaba por su género o materiales, así como por sus escritos que desafiaban las categorías tradicionales del arte en los años 1964 a 1973. Ir a : <http://www.robertsmithson.com/introduction/introduction.htm>. Fecha de consulta 18 de octubre de 2015.

²⁴ Podría considerarse como uno de los precursores del arte minimalista por recurrir en la utilización de formas simples, aunque tenía una especial atención al proceso mismo de creación de la obra, en el que los espacios y los materiales se transfiguraban poéticamente como es el caso de los Observatorios en 1971. Ver: http://www.biografiasyvidas.com/biografia/m/morris_robert.htm. Fecha de consulta 18 de octubre de 2015.

²⁵ Considerado el máximo exponente del minimalismo y arte conceptual. La obra mas conocida son sus esculturas realizadas con cubos abiertos y sus dibujos sobre pared; ambos reflejan la noción de LeWitt de que la esencia del arte radica en el concepto y no en el objeto. Véase : <http://www.epdip.com/pintor.php?id=2952>. Fecha de consulta 18 de octubre de 2015.

arquitectura a través del dibujo incluso utilizando espejos para obtener una reconstrucción parcial, consiguiendo experiencias abstractas que sirven para ilustrar lo poderosa que llega a ser la razón humana y su capacidad de entendimiento.

Un ejemplo, es la obra *Variaciones de cubos abiertos incompletos*, de 1974, obra en la que Le Witt, identifica la idea de la posible aparición del pensamiento deductivo. Se trata de una estructura modulada por 122 unidades cuadradas, parece una serie infinita donde no se logra distinguir a simple vista la cantidad exacta de unidades, pero se observa la división de las serie ordenadas de acuerdo a una progresión numérica.

El campo expandido engloba todos estos conceptos o nociones que se describieron anteriormente y que caracterizan la posmodernidad; entonces, la práctica no se define en correlación de un determinado término, más bien funciona sobre un cúmulo de términos culturales relacionados con operaciones lógicas, lo que proporciona al artista un conjunto finito de exploración e implementación.²⁶ Se deduce, por lo tanto, que en cualquier posición, gracias al espacio lógico, se podría utilizar cualquier medio artístico. El mapa hace visible este cambio histórico del término escultura, advirtiéndole que es un término que flota y se desliza al igual que otros en un campo expandido en el que se encuentran diversas posibilidades organizadas de diferente forma.

En la práctica contemporánea, la escultura representa su autonomía a través de la representación de sus propios materiales, ya sea la aparición de un zapato de charol roto, exponiendo la capacidad que tiene el mármol para conmemorar, al mismo tiempo da la sobriedad de un acto de ruptura, de olvido, lo que podría considerarse un ejemplo de la lógica inseparable de escultura como monumento y su desvanecimiento, o las cenizas de un rompecabezas que trata de reafirmarse con la existencia de la única pieza sin ser atacada por el fuego, siendo el principio y el fin de la metamorfosis de la madera, que es el agujero negro, la aparición de la abstracción y del absorbimiento del pedestal o la cocción de una carriola en caramelo, que con el ambiente cambia su condición física y química, pues el material comienza

²⁶ Véase el Anexo I, estructura cartografiada del campo expandido de Rosalind Krauss.

a perder su forma, deformándose de tal manera que se puede distinguir lo efímero, abriendo así una nueva posibilidad en la época actual.

Estos tres ejemplos, parte de la producción escultórica personal, no son más que objetos del pasado infantil, que fracturan el presente y pierden su fiel existencia al instante de ser nombrados, pues la escultura es autorreferencia encajada de lo que sólo ella misma tiene la voluntad : de construir y destruir su propia alma.

2.2 ANÁLISIS DE LA OBRA EL MONUMENTO

El nombre de este apartado es el título de la primera pieza artística que engloba esta tesis. ~~El monumento~~ es una talla en mármol negro con dimensiones de 30 x 60 x 40 centímetros, culminada en mayo del 2014 por Yoallith Moreno Martínez.

El bulto escultórico puede describirse de la siguiente manera: es una talla directa en formato horizontal, cuya composición en la parte extrema derecha se puede visualizar un zapato ortopédico infantil femenino no exento, porque pareciera surgir del material pétreo; en la extremidad derecha donde termina el tacón del zapato, la roca tiene una consistencia porosa y trozada; mientras en la extremidad izquierda se encuentra la correa del zapato desatada, elementos que dan forma a la primera parte de la pieza. La segunda, incluye pequeños trozos de mármol irregulares ubicados al lado derecho, que van de 5 mm³ hasta los 10 cm³ aproximadamente. Cada trozo está colocado uno sobre otro para formar una abertura alargada con muy poca separación entre los bordes que abarca de manera vertical la roca.

La parte más alta del total de la pieza, considerando las dos partes, es de 29 cm y la más baja de 10 cm, su ancho es de aproximadamente 24 cm. Y su largo va de los 58 cm a los 60 cm. El conjunto de los trozos de la roca, así como los dos fragmentos más grandes, pesan en su totalidad un promedio de 69 kilogramos, de manera independiente el equivalente a cada una de las piezas más grandes es de 34.300 kg cada una, el resto corresponde a los trozos de la grieta con 400 grs.

El aspecto es distinto en cada uno de los lados de la roca, por ejemplo: en la parte inferior considerada la base de la pieza es de tono, textura y forma

natural; sin embargo, los laterales en la parte superior, excepto el espacio del zapato de charol, es negro mate con huecos tipo ondas y curvas que pertenecen a la naturaleza de la roca; el zapato es negro brillante, pulido y grabado con dos flores de seis pétalos; cada pétalo está formado con líneas continuas para unir la flor, a su vez se unen con una línea segmentada hacia ambas flores con una ruta semicircular en la punta. La misma línea segmentada continúa, se muestra en los detalles de la costura de la suela y del costado del zapato, al mismo tiempo en la suela se observan dos líneas tipo serpentina de un grosor aproximado de 3 mm de ancho y 3 cm de largo; al lado de la suela se localiza el tacón, dividido por una pequeña abertura recta y con una altura más elevada de aproximadamente medio milímetro.

La posición del zapato es recostado, el perfil sólo deja ver tres cuartos del zapato.

La superficie del zapato va de los 23 cm de largo a los casi 9 cm de ancho y de altura cerca de los 10 cm. Lo asombroso de la talla del zapato es que es completamente hueco con un grosor de alrededor de 1 cm.

El zapato es infantil, tipo botín ortopédico, de uso femenino. En su diseño se ubican dos ojuelos en forma de gota larga unidos en el empeine con una correa, sostenida en uno de sus extremos por una hebilla y el pasador; en el otro extremo de la correa comienza la fragmentación de la grieta que divide la pieza en dos grandes trozos. El zapato tiene grabadas líneas que representan el antiderrapante, de la suela así como las que simulan la costura en el zapato tanto en la suela como en el cuerpo del mismo.

También está tallado el contrafuerte, parte curva del zapato, y el collarín, parte que rodea el contorno del hueco donde entraría el pie.

El zapato es una prenda que recubre y protege el pie, su confección depende del uso que se le da, en este caso el diseño contiene una suela, plantilla, tacón, empeine y laterales, también tiene un sistema de ajuste llamado hebilla con correa rota, en el sentido contrario de la misma.

El zapato en sí es un accesorio, el charol es un material tipo barniz, lustroso y fácil de adherirse al cuero para poder ser el forro de un zapato con permanente brillo. El calzado femenino se diferencia del masculino por su amplia selección de detalles y colores, aunque también por tener tacón y por

su forma; el zapato de mármol negro es la representación de lo que podría ser un zapato infantil de tamaño adulto, para ser exacto del número 23.

El objeto se desenvuelve en un contexto social e histórico, con histórico refiere al pasado inmediato; situando en la década de los años noventa donde las niñas por lo regular usaban zapatos de charol tipo botín por ser novedad o moda. La mayor parte de dicho calzado era de color negro y de uso cotidiano, el zapato en el mármol sale de su tiempo y pertenece ahora a la imaginería de la producción visual de la escultura.

El zapato de charol surge de la intimidad de un recuerdo infantil, ligado a un episodio traumático, siendo esta primera obra al igual que las demás, testigo y prueba de un accidente y pérdida significativa.

La roca tallada es la culminación de un proceso creativo, propio. El proceso inicia con pequeños recuerdos infantiles almacenados en una especie de archivero; siendo este objeto el protector de antecedentes. La memoria los dibuja para esclarecer la obra antes de ejecutarla.

Todos los dibujos comienzan con posibles posiciones o formas de resolver la pieza, visiones, ángulos y proporciones, son algunas de las características que se modifican en cada idea del boceto. (En la clase de escultura en piedra, el catedrático recomendó bocetar hasta dos semanas, un dibujo tras otro del zapato de charol, terminado dicho tiempo se inició el bosquejo tridimensional.)

Para realizar el zapato primero se presentaron los dibujos del objeto, después la solución tridimensional en un material más dócil que la roca y que tuviera la capacidad de ser tallado y poder observar en su composición la gran cantidad de detalles, más aún el desafío técnico de hacer el zapato completamente hueco.

Teniendo el boceto, lo que siguió fue encontrar la roca correcta para la obra; en uno de los rincones del taller de escultura, atrás de dos piezas inconclusas de cantera, esperaba una roca de mármol negro, con el tamaño ideal para comenzar a tallar.

Se analizó la roca, sus dimensiones, rasgos más significativos, se nombró a una de las caras como base, después se comenzó a dibujar la roca y su descomposición hasta llegar a la forma final; el esbozo tridimensional se concretó en el momento de comenzar a tallar el boceto a partir de las

dimensiones similares a la roca que se desbastaba. Teniendo ya el boceto final se trazó con gis la ubicación del zapato y se señaló lo que se iba a quitar y lo que permanecería; al principio se utilizó un maso con picos, que permitió fragmentar la roca en pequeños trozos, posteriormente se remarcó con el cincel de punta de diamante la superficie que no se debía retirar, con cinceles planos y de punta y un maso de 2 kg, se logró desbastar el volumen excedente de la pieza. Tal volumen se convirtió en polvo y la roca comenzó a tener forma.

La pieza inició siendo un abultamiento tipo óvalo, conforme se iba tallando se dividió en planos para respetar cada espacio de los componentes del zapato de charol.

Se cinceló y se lijó con máquina para esmerilar la forma, al tener un aproximado del volumen del zapato se comenzó a perforar la roca con rectificadora, después cuando el hueco fue más frágil se atacó con un *moto tool*, se mojó la roca con agua y se taladró, así sucesivamente hasta tener una capa promedio de un centímetro de grosor entre el agujero mayor y los ojuelos de la parte del empeine, cuando se llegó a ese punto, lo que siguió fue darle con uno de los cinceles más fino, y por último cuando sólo quedó un grosor de pocos milímetros, se tomó un clavo y un maso especial para sacar los detalles y se golpeó lentamente hasta traspasar, cuando se logró terminar el hueco, las lijas de agua estaban listas para suavizar la forma.

El uso de las lijas fue del grano más duro al más delicado, se empezó con la lija de 80 para quitar bordes grandes, se intercaló el uso de la lija con la del *moto tool*, concluyendo con la parte gruesa para continuar con lijas de 120 y 220, que favorecieron la aplicación de mayor detalle. Para ayudar el tallado de las lijas de agua se diseñaron pequeños instrumentos que facilitaron su uso para llegar hasta los lugares más recónditos de la pieza. Las lijas 320, 400, 500 y 600, fueron las últimas llamadas de uso grueso, con ellas se observó un proceso paulatino de pulido; si se deja ver en esta etapa un rayón o mancha se regresa al número anterior de lija y así sucesivamente hasta tener un acabado pulcro; las lijas 1000, 2000 y 2500 se ocuparon para dar el brillo de charol al zapato, terminando con las lijas, se utilizó un estique para grabar los detalles de las flores y las líneas segmentadas.

Aparte de todas las lijas y el grabado, el zapato fue pulido con una crema. En cambio, toda la demás superficie ajena al zapato, se requirió hasta la lija 320 y para concluir se atacó con ácido muriático, protegiendo el zapato ya pulido con una capa de goma arábica para obtener los tonos distintos de la roca.

Como se mencionó antes, ~~El monumento~~ es una escultura con tonos mates y brillantes, con dimensiones de 30 x 60 x 40 cm, dividida en dos partes similares por una grieta, en una de esas partes se ubica la talla de un zapato de charol infantil completamente hueco.

El zapato es un elemento testimonial de un accidente físico y emocional, un lapsus de la vida propia del autor, un recuerdo conmemorado a través de la escultura.

La posición del zapato, su formato de presentación hace que la elección del mármol negro sea visiblemente obvia; el mármol tiene la cualidad de lograr un brillo que llega a imitar el resplandor del charol, al mismo tiempo lo mate o neutral de una banquetta o superficie cualquiera.

La escena expuesta en el mármol es la de un zapato infantil arrojado en el suelo, revelando la correa rota.

En la pieza se percibe una grieta que divide al mármol en dos, siendo la correa del zapato el punto de ruptura.

El uso de los mármoles, roca que desborda delicadeza en sus acabados, más aún si los tonos son claros, se vuelve el símbolo de la alegría pura y de la pureza inmaculada de la feminidad; también existen mármoles de colores oscuros que proporcionan otra visión.

En la pieza del zapato de charol, se utilizó el color negro de la roca; el negro es el color por excelencia de la sobriedad, del silencio sin posibilidades, capaz de anular la esperanza, quizás sería la pausa definitiva del ciclo cromático, el negro probablemente es inmóvil, similar a un cadáver, no siente absolutamente nada y le da igual lo que pasa a su alrededor:

Es como el silencio del cuerpo después de la muerte, el final de la vida, exteriormente es el color más insonoro; junto a cualquier color, incluso el de menor resonancia, suena con fuerza y precisión (Kandinsky, 2012,p.75) .

El mármol negro es el mineral ideal para la realización del zapato como primera pieza de esta tesis. El color negro es la prueba fiel de la elegancia de un adiós, es la idea de la despedida, de la ruptura.

El objeto que se realizó en tal material es la concepción de un zapato de charol, en específico de una niña, la idea de contraponer el valor simbólico de lo femenino con la idea del color negro hace crear el diálogo de un cambio significativo.

El color negro es posiblemente la manera más sencilla y obvia de hablar de un accidente, la pausa que hace en su conmemoración, en la escena que evoca pérdida.

La pérdida del recuerdo, ese que marca el trauma y hace palpable la fragilidad de la infancia, que se rompe o en este caso se martilla para no olvidar. Una vez dijo Cristina Lucas²⁷: “martillar a pedazos la tradición y la herencia patriarcal [...] impregnadas biopolíticamente en las instituciones de la modernidad”. En este sentido la cita destaca la obra *Habla*²⁸ (2008) de Lucas, la cual trata de una idea posiblemente freudiana, pero que relata a la vez un performance de Miguel Ángel, quien cuando acabó la obra de *Moisés*, le dio un golpe en la rodilla de la estatua y le dijo “habla”. Con esta acción de Miguel Ángel, Cristina Lucas decide enfrentar nuevamente a Moisés, pidiéndole explicaciones. Moisés es el gran padre de las tres religiones monoteístas que son patriarcales. Y el patriarcado es algo que se debe de romper. Con patriarcado se alude al predominio o mayor autoridad del hombre. En este rubro la distinción entre mujer y hombre se expresa de forma explícita en los estilos de vestimenta, modos de conducta, tipos de actividades o tareas económicos, donde se requiere de un esfuerzo corporal y de algunas funciones sociales y religiosas. Cada grupo social asigna tareas específicas dependiendo del género; hecho que contradice la aseveración de que la psicología del inconsciente son innatas y, por lo tanto responden a

²⁷ Cristina Lucas, artista española con una gran repercusión en el circuito internacional del arte, plasmando en su trabajo la relación entre poder y género. Ir a: <http://www.revistadearte.com/2009/09/16/cristina-lucas-inaugura-la-temporada-de-exposiciones-en-el-ca2m/>. Fecha de consulta 22 de octubre de 2015.

²⁸ La obra “habla”, consta de una réplica del Moisés que hizo Miguel Ángel donde la artista pide explicaciones y lo martilla hasta destruir. Véase <http://oralmemories.com/en/cristina-lucas/>. Fecha de consulta 22 de octubre de 2015.

diferencias sexuales y biológicas; por lo que las ideas generales de “lo femenino” y “lo masculino” son fabricaciones culturales variables en cada sociedad. Cabe subrayar que esta problemática se presenta en la segunda mitad del siglo XX, lo que ha generado una constante búsqueda de identificación. Actualmente, la mujer busca una imagen para poder lograr reapropiarse de sus propios arquetipos.

En la cultura de Occidente se manifiesta una vasta producción de imágenes y mitologías que adjuntan al hombre en todas las actividades del hacer y del quehacer, mismas que funcionaban como modelos religiosos y sociales. Junto al arquetipo del “creador del mundo” se destacan las figuras de héroes, maestros, magos, etc. Siguiendo con el juego de lo binario, al hacer masculino el entorno se opone lo femenino asociado con la naturaleza, en especial a la tierra y al agua, elementos primordiales de la fertilidad en su función biológica de la maternidad.

Esta estructura no sólo ha restringido la participación de la mujer en el devenir histórico, sino que gracias a su sistema de distribución de tareas ha devaluado el modo de acercarse a la realidad desde la intuición y la imaginación, razón por la cual se plantea como antítesis; siendo el modo de conocer y saber que permanece en los márgenes del poder.

Existe en el modelo masculino una obsesión por clasificar, sistematizar y jerarquizar, manifestando el impulso de querer poseer y dominar en una sociedad donde la propiedad privada, los bienes materiales y el dinero otorgan el poder y el prestigio.

Este modelo cambia cuando personas que deciden pensar de manera opuesta a este sistema, buscan definirse, logrando entender lo que no son y, buscando lo que desean llegar a hacer. En el caso de esta investigación las ideas se sostienen gracias a la aparición del posfeminismo²⁹, donde no solo por las cualidades físicas, biológicas y sexuales se determina como femenino o masculino sino por una decisión tomada inconscientemente.

²⁹ Me refiero a la aportación de Lacan desde la postura psicoanalítica, donde se determina inconscientemente lo femenino y masculino; a esta postura se le conoce como sexuación, y trabaja directamente con los sueños, síntomas y lapsus siendo los responsables de estructura su naturaleza. Consultar: Wrigth, E. (2004).Lacan y posfeminismo. Barcelona: Gedisa.

El texto que se presenta compila las palabras de una mujer que consiguió citarse gracias al discurso femenino. Un modelo intuitivo, inconsciente e irracional corresponde a la esencia de lo femenino, la narrativa llega a ser la visión al aprehender la realidad, en este sentido “si existe algo ‘propio’ de la mujer, paradójicamente, es su capacidad para desapropiarse sin egoísmo” (Guerra, 2012,p.169).

Esta idea hace que el feminismo sea un proyecto en marcha constante y sujeto a un mismo proceso de autocritica y provocación interna. Arraigada en la historia la teoría femenina lleva inscrita la huella de sus múltiples historias reales en el tiempo, lugar y cultura.

La teoría ha sufrido y enfrentado desafíos derivados de la apertura de sus propios problemas así como del trabajo, a la par con otros movimientos radicales y tendencias críticas, de la capacidad, la clase social, la sexualidad, la raza y el poder. El feminismo es dinámico, creativo y poético fomenta nuevas formas de pensar y resolver. Griselda Pollock³⁰ propone que el feminismo implica la reconsideración de nuevos conceptos de historia, del tiempo histórico, del uso del archivo. El feminismo aporta su vitalidad y empuje autocrítico para formar parte de una promesa de dignidad, seguridad y pluralidad para todos. Sus historias están ahí para sustentar el futuro, siendo la narración un discurso biográfico, un relato de una experiencia que se vive, que se escribe, que se recuerda, que se produce y que se construye o deconstruye³¹ en imágenes y objetos.

La grieta de la obra *El monumento* es un recurso para explicar la evidente posibilidad de un olvido consciente, de una forma de abrirse a las posibilidades del discurso, de la perdida, de la fractura que es el pasado. La grieta es un elemento intencional, pero que a simple vista pareciera un accidente. La grieta fue planeada desde su inicio; el acto de fragmentación

³⁰ Profesora de Historia Social y Crítica de Arte, y Directora del Centro de Análisis, Teoría e Historia Cultural (centreCATH) . Es autora de más de 20 libros sobre diferentes aspectos de la historia del arte, la teoría cultural y el análisis feminista, y en estos momentos su investigación se centra en temas como el trauma y la estética en el arte contemporáneo. Ir a: <http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?article6719>. Fecha de consulta 23 de noviembre de 2015.

³¹ Deconstrucción modo de interpretacion que no considera la obra como una entidad cerrada sino como un sistema abierto de elementos formales y contenidos de gran variedad. Esos elementos, sus funciones y contradicciones, se revelan en este modo. Consultar Werner, 2008, p.578.

resultaba ser un albur entre lo que puede desaparecer y ser sólo trozos y polvo de la roca, o ser sólo el testimonio de algo que está perdido, perteneciente al pasado, pero con la importancia para ser conmemorado.

El monumento responde a ser una de las piezas de mayor impacto en su exhibición, para esto, fue necesario apostar su identidad en el XXXV Encuentro Nacional de Arte Joven Aguascalientes 2015, donde después de pasar por una previa selección, fue elegida como pieza ganadora en el certamen. La muestra de la obra se llevó a cabo en la ciudad de Aguascalientes, en una base blanca, su montaje dependió de la galería de la Casa de Cultura "Víctor Sandoval", del Instituto Cultural de Aguascalientes, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, la Coordinación Nacional de Artes Plásticas del INBA y el Patronato de la Feria Nacional de San Marcos. *El monumento*, actualmente pertenece al acervo del Museo de Arte Contemporáneo de Aguascalientes.

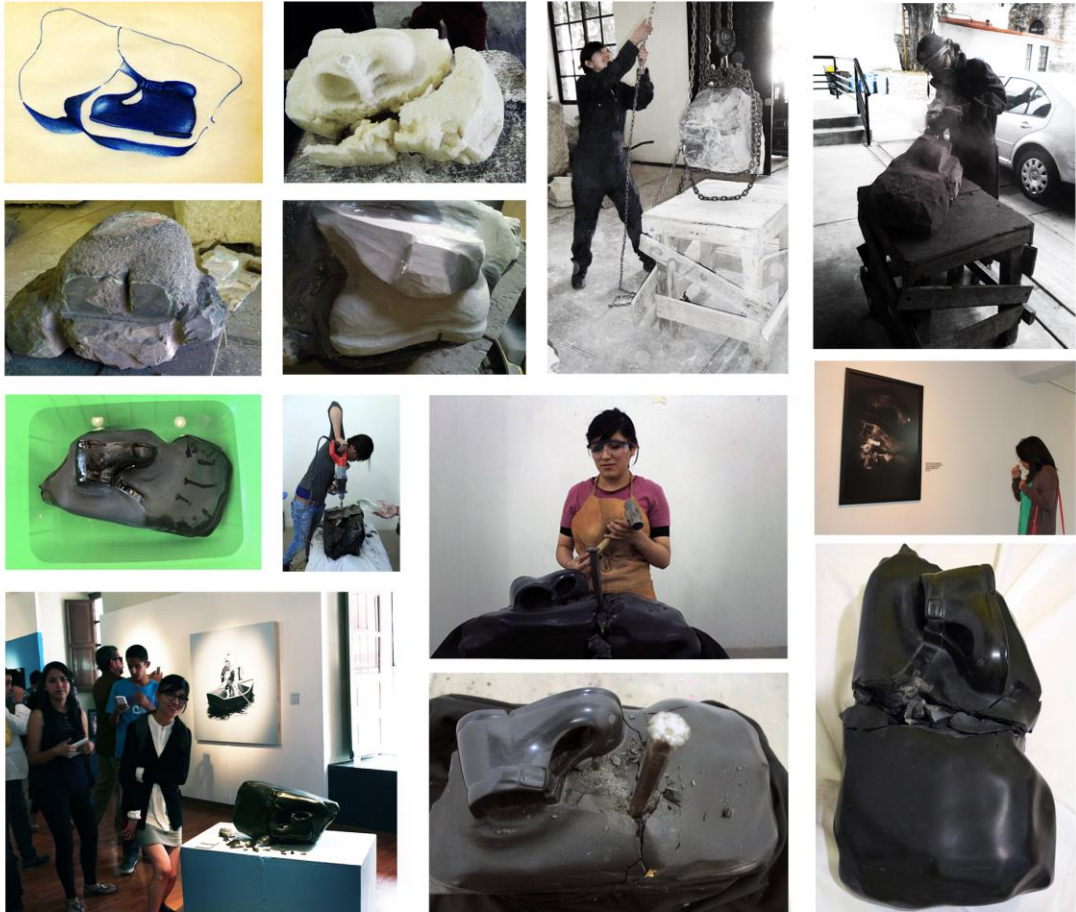
Esta primer obra es el inicio de la narración de la historia, de la autora del presente proyecto, liga al mismo tiempo el desplazamiento que ha sufrido la escultura. Probablemente, *El monumento* responde a la lógica de la escultura que se habla en el capítulo anterior, pero a la vez entra en su condición negativa por la ausencia de lugar; en otras palabras, la obra transmite reconocimiento del objeto, que limita el tiempo en que fue recordado traspasándolo a la época actual con modificaciones y fracturas del pasado. De cierta manera corresponde la reinterpretación de los hechos y una crítica hacia los propios recuerdos. En sentido crítico es referible al hecho de hablar o exponer de manera juiciosa una parte de una historia personal con objetos específicos que restringen la demás historia y hace posible la narrativa propia.

El monumento, al igual que las siguientes dos obras, transmiten en su proceso el trabajo que, más que el objeto o la parte creativa, pretende evidenciar el quehacer netamente pragmático del arte. Reflejando una identidad entre pensamiento y acción para obtener un conocimiento del mundo, lo que las hace únicas con un toque destructivo en su elaboración.



Título: El monumento
Autor: Yoallith Moreno Martínez
Técnica: Talla en mármol negro
Dimensiones: 30cm x 40cm x 60 cm
Año: 2014.





32

32 Compilación de imágenes del proceso creativo: mostrando bocetos, talla, muestra y exposición de la obra *El monumento*.

2.3 ANÁLISIS DE LA PRODUCCIÓN CENIZAS DE JARDÍN

El título de este apartado es el nominativo de una pieza de madera de pino, realizada en febrero de 2015 de 70 x 70 x 70 cm, ensamblada y quemada en la mayoría de sus caras, siendo un conjunto de tablas aproximadamente de 1.7 cm de grosor, enlazadas con clavos y pegamento, que forma una cruz de tres direcciones; la pieza en si, son 6 prismas rectangulares de distintas medidas. (para facilitar su descripción cada prisma se les asigna una letra mayúscula):

El prisma A mide 20 x 70 x 20 centímetros, está armado con dos tablas de 20 x 70 cm y dos tablas de 16.5 cm x 70 cm, el aspecto de tres de las cuatro tablas es cenizo pues fueron quemadas; la tabla que se ubica en la parte superior es la única que conserva su condición natural, también es la única que está tallada con módulos de espirales tipo "S", se observan en pares uno enfrente de otro, en un total de tres pares de módulos, a su vez dividido por líneas que simulan flechas al igual que postes. Para respetar el color de la tabla, la cara se trató con aceite de linaza.

La pieza B mide 20 x 70 x 20 cm, con un grosor de 1.7 centímetros en los bordes, dividida en cuatro caras. La primer cara está conformada por dos patrones similares, encontrados uno enfrente del otro, cada patrón mide de base inferior 24.5 cm de alto, la suma del grosor de las tablas es de 3.4 cm más los 16.6 cm de la superficie de la tabla, da un total de 20 cm; 15 cm en la parte superior paralela a la base inferior, en el filo de los 15 cm en paralelo a los 20 cm en perpendicular a los 15 cm se baja a 9.3 cm, pero con el grosor de la tabla que es de 1.7 cm se convierten en 11 cm; en el límite de los 11 cm paralelos a los 15 cm se crea un segmento de 10 cm que permite la aparición de un corte de 90 grados y por último en el borde donde termina los 10 cm se baja el corte a 9 cm, logrando que el borde de los 9 se una con los 24.5 cm de un inicio. Estas medidas corresponde al patrón derecho mirando de frente; el izquierdo son las mismas medidas encontrándose los segmentos de 9 centímetros frente a frente.

La segunda cara corresponde a una longitud de 70 cm de largo x 20 cm de ancho, en la parte superior que corresponde a los 70 cm se ubica un corte de 21 cm de largo con un fondo de 9.5 cm exactamente a la mitad,

midiendo cada extremo 24.5 cm. Girando nuevamente la pieza hacia enfrente se encuentra la tercera cara que mide 70 cm en la parte superior, de ancho 16.6 más 3.4 cm del grosor de las tablas que da un total de 20 cm. En la parte inferior que corresponde a 70 cm, a la mitad se observa un corte recto que mide 9.3 cm más 1.7 cm del grosor dando una distancia de 11 cm de profundidad por 40 cm, cada extremo de la tabla tiene 15 cm extra, sumando los dos extremos más los 40 cm da una superficie total de 70 cm. La cuarta cara consta de sólo dos trozos de tabla ubicados en ambos límites de los 70 cm, midiendo 15 cm de largo por 20 de ancho.

Prisma C, a diferencia de las dos piezas anteriores que están en posición horizontal, ésta se ubica en vertical, sus dimensiones son de 20 x 70 x 20 cm, su primer cara mide de un costado 70 cm, de ancho 16.6 más 3.4 cm el grosor de la tabla da un total de 20 cm, paralelo a los 70, en un corte de 21 cm de largo por 10.5 cm de profundidad se forma gracias a los 8.8 cm de la tabla y al grosor de 1.7 cm, este corte se ubica entre los 15 cm de la altura máxima desde el suelo y del suelo hacia arriba 34 cm. Girando la pieza a la izquierda, la cara dos mide 20 cm de ancho, mirando de frente del lado derecho la altura de la cara es de 70 cm, y del lado izquierdo entre los 24.5 cm de la parte más alta y los 24.5 cm de la más baja se ubica un corte de 21 cm de largo x 10 cm de profundidad; girando nuevamente hacia la izquierda se localiza la cara tres, que consta de dos trozos de tabla, el primer trozo mide 16.6 cm más 3.4 centímetros del grosor de la tabla da un total de 20 cm de ancho; del lado derecho mide de largo 24.5 cm, perpendicular a la anterior medida, el segmento mide 7.8 cm más 1.7 cm que es igual a 9.5 cm; perpendicular a los 9.5 cm formando el ángulo de 90 grados en la parte superior se encuentra un segmento de 10 cm de largo y de ancho 8.8 cm más 1.7 cm que es lo mismo que 10.5 centímetros; formando un supuesto escalón el nivel que sigue mide 15 cm cerrando así la primer tabla. La segunda tabla se ubica en la parte baja y mide 16.6 cm más 3.4 centímetros dando un total de 20 cm de ancho por 24.5 cm de largo. La última cara de la pieza C al igual que la tercera cara son dos trozos de tabla; la primera, ubicada en los límites de los 70 cm de altura mide 20 cm de ancho x 15 cm de largo; el segundo trozo mide de la parte más baja a nivel del suelo 20 cm, la parte más larga mide 34 centímetros, perpendicular a esa medida se

encuentra un segmento de 10 cm, bajando la mirada se ubica un corte vertical que tiene de largo 9.5 cm por 10 cm de ancho, en el límite de este corte para cerrar la pieza se tiene un largo de 24.5 cm que conecta a la base de 20 cm con el corte de 10 cm.

La pieza D va en posición horizontal y mide 20 x 70 x 20 cm, al igual que todas las piezas tiene 4 caras conformadas con tablas de pino. La primer cara tiene dos pedazos de madera uno mide de ancho 20 cm y de largo 24.5 cm, separados por el espacio se ubica el otro trozo que de frente con el primero se encuentran con un ancho de 9.5 cm, en el filo de los 9.5 cm se observa un corte recto que de profundidad tiene 9.8 x 10.5 cm de ancho y con 15 cm de largo que se unen con el ancho de 20 cm, teniendo del lado contrario de los 15, los 24.5 cm de largo. La cara dos es la que se ubica a la izquierda con un giro de 90 grados, dividida en dos pedazos, en la parte derecha el primer pedazo mide 20 cm de ancho x 15 cm de largo, en la parte izquierda se encuentra el segundo trozo que tiene 34 cm de la parte más larga del lado izquierdo x 20 cm de ancho, y del derecho mide 10 cm de ancho; paralelo a los 34 cm se ubica un segmento de 9.7 cm y perpendicular a otro de 9.7 cm, para cerrar la pieza en uno paralelo a la base que mide 24.5 cm que se encuentra en el límite de los 20 cm de ancho y los 9.7 cm de alto. La cara tres está conformada x 20 cm de ancho dividida en 16.6 cm de la tabla y 3.4 cm del grosor, mide de largo 70 cm; en la parte superior de la cara se encuentra un corte recto que tiene de profundidad 8.8 cm pero con el grosor de la tabla mide 10.5 cm con un largo de 21 cm, quedando el espacio del límite izquierdo a los 34 cm y del límite derecho a los 15 cm. La cara cuatro mide del largo superior 70 cm de ancho x 20 cm, a diferencia de la cara anterior esta tiene el corte en la parte baja, ubicado perfectamente a la mitad teniendo 24.5 cm de cada extremo, y con una profundidad de 10 cm y un largo de 21 cm.

La pieza E, en particular es el prisma más complicado, pues tiene más cortes y trozos en cada una de sus caras. Esta pieza se analiza de forma horizontal. La primer cara consta de tres trozos de tabla, dos son idénticas, cada uno mide 20 cm de ancho por 15 de largo, ubicadas en cada extremo de los 70 cm, mientras que en medio se ubica el tercer trozo que mide 18.5 de largo x 9 cm de ancho, los tres trozos se alinean en la parte superior. La

segunda cara, girando la pieza a la izquierda mide 70 de largo y 20 cm de ancho, la cual se forma con 16.6 cm de la tabla más 3.4 cm del grosor, en la parte baja de esta cara se ubican dos secciones profundas, haciendo parecer en la cara como tres dientes, teniendo de profundidad estas dos secciones 9.3 cm más 1.7 cm que dan 11 cm de ancho x 11 cm de largo, localizados en el extremo izquierdo a 15 cm, después se encuentra el primer hueco, y en seguida se encuentra un segmento de 18.5 cm e inmediatamente otro hueco, quedando la distancia restante al extremo derecho de 15 centímetros. La tercera cara mide 20 de ancho y de largo 70 cm, a la mitad de la cara a 24.5 cm de distancia entre ambos extremos, se ubica en la parte superior un corte de 10 cm de profundidad x 21 cm de largo. En la cuarta cara se visualizan dos trozos idénticos, encontrados de frente con su ancho más angosto, los trozos miden 24.5 cm de base, mientras que su ancho, ubicado en cada extremo que ayuda a delimitar la distancia de 70 cm, mide 16.6 más 3.4 cm del grosor de las tablas dando un total de 20 centímetros de ancho. La parte superior de la cara paralelo a los 24.5 cm mide 15 cm y en este límite se observa un corte tipo escalón que mide 8.8 cm más 1.7 del grosor de la tabla sumando 10.5 de profundidad x 9.5 cm de largo, quedando perpendicular a 7.8 cm más 1.7 cm que da los 9.5 centímetros que se conectan con la base de 24.5 centímetros.

La última pieza es la F, siendo una de las dos piezas que se describen en forma vertical. Al igual que las anteriores, la pieza F tiene cuatro caras: la cara uno y la cara tres son idénticas, miden 70 cm de largo x 16.6 más 3.4 cm del grosor conjuntando 20 centímetros de ancho. En la parte izquierda de la tabla se distingue un corte que mide 9.3 más 1.7 cm que da 11 de ancho por 40 cm de largo, teniendo una distancia del límite de cada extremo al corte de 15 centímetros. Girando la pieza a la izquierda la cara dos se divide en dos trozos de 20 de ancho por 15 cm de largo, situados en cada extremo de un segmento imaginario que mide 70 cm mientras que la cara cuatro es una tabla que mide 20 cm de ancho x 70 cm de largo.

Todas las piezas, a excepción de la cara uno de la pieza A son de color negro, con un aspecto agrietado, esas pequeñas grietas se dirigen según la forma de las vetas de cada tabla, la mayoría son lineales. La textura es lisa y frágil en las orillas.

El rompecabezas *Cenizas de Jardín* se forma al armar las piezas de la A a la F, mediante un orden posible: primero se coloca la pieza E en el centro, teniendo la cara 1 en vista superior y la cara 4 a la izquierda, después se sujeta la pieza D y se coloca encima de la pieza E, en una posición perpendicular, observando el diseño de una cruz latina, en el cual la cara 3 de la pieza D junto con la cara 1 de la pieza E se empatan, quedando la cara 2 de la pieza D hacia abajo; enseguida se toma la pieza C y de manera vertical se adhiere a las piezas D y E, en la pieza C se puede observar un corte en las caras 3 y 4, este corte al momento de ensamblarse con las otras piezas queda empotrado por debajo de la pieza D y del costado izquierdo con la pieza E. En el movimiento que sigue se toma la pieza F y se coloca de frente a la pieza C, formando una especie de ovoide, en el que la pieza F queda en posición vertical y su cara 4 toca la pieza D por su mitad; después se coloca la pieza B en el hueco que sobra de la pieza E de manera horizontal quedando paralela a la pieza D y teniendo su cara 1 con vista superior. Por último, se agrega la pieza A, la cual queda justamente en el hueco de en medio, que se forma con las anteriores piezas. El resultado es una figura que se puede llamar *cruz de tres direcciones* pues se forma con 3 pares de piezas que están diseñadas para encajar una detrás de otra.

Las piezas de la A a la F fueron alineadas de tal manera que se logró atacar de manera simultánea con fuego, a través de un soplete, la mayoría de las piezas a excepción de una de las caras de la pieza A, porque se colocó después de que las demás caras fueran quemadas.

El objetivo de tal ataque es para referenciar una posible pérdida de la materia, un medio entre lo perdurable y lo que se queda en el camino. La obra se percibe como un objeto abstracto, donde sólo se observan prismas geométricos y formas exactas. La idea de quemar la madera fue con la intención de que al momento de transportar la pieza dejará un rastro, como una huella y a la vez una idea de olvido. Esta idea de rastro se complementa dejando solamente una de sus caras integras connotando así la información, al tener inscrita patrones de repetición en un ejercicio de memoria. Entonces, lo único que se puede distinguir son estos patrones en tono natural y por lo tanto son los que visualmente se recuerdan con facilidad a diferencia del

resto de los prismas, que se distinguen por su aspecto cenizo y son más fáciles de olvidar con el tiempo.

La obra en si es una reinterpretación de un objeto cotidiano, renunciando en cierta medida a su representación real³³, mostrando una escena no reconocible. *Cenizas de jardín* es una pieza que va acompañada de tres bases blancas que ayudan a integrar la idea de un pasado y una huella. La primera base mide 70 cm x 70 cm con un espesor de 3 mm, en ella se encuentran las primeras huellas de la pieza: trozos finos de la madera quemada, con la idea de marcar el contorno de algo que pasó por el lugar. Después, está la segunda base con las mismas medidas, pero con un espesor de 5 cm; en ella se observan más rastros de los contornos de cenizas; por último, en la tercera base blanca que tiene un espesor de 12 cm, se posa la pieza final de *Cenizas de Jardín*.

En este ejercicio de memoria el espectador puede jugar con la pieza, moverla si es necesario, puesto que la obra va acompañada de un instructivo que señala paso a paso cómo fue armada. El montaje de *Cenizas de Jardín* depende de cada pieza del rompecabezas contempladas individualmente, desde sus tres bases blancas y de su instructivo.

Para su exhibición se necesitó armar la pieza, colocarla en cada base para quemarla un poco y tener restos de la madera hasta llegar a su base final, pieza que por si sola abarca un espacio cúbico de 3 mts, en la que, para mayor énfasis se iluminó la pieza final para remate con el cuatro del instructivo en una de las paredes de la galería.

Visualmente la pieza hace recordar la obra del artista mexicano-chileno Hugo Leonello Núñez³⁴ llamada: *Mobiliario de Batalla*³⁵ donde Leonello exhibe diferentes muebles y objetos cotidianos sometidos de una manera u otra a torturas, quedando apresados, quemados y en ocasiones comprimidos, condenándolos a la prisión del status de arte, lugar del que

³³ Lacan define lo traumático como un encuentro fallido con lo real. En cuanto fallido, lo real no puede ser representado; únicamente puede ser repetido, de hecho debe ser repetido. Consultar Foster, 2001, p.136.

³⁴ Hugo Leonello Núñez (1977), estudió en la facultad de Artes de la Universidad de Chile y ha expuesto principalmente en Chile, México, Argentina y USA, individual y colectivamente. Beneficiado con diferentes becas y reconocimientos importantes tanto en Chile como en el extranjero. Actualmente vive y trabaja en Cuernavaca, México.

³⁵ Véase <http://www.artishock.cl/2012/09/07/zona-comun/> . Fecha de consulta 24 de noviembre de 2015.

nunca escaparán. Al mismo tiempo que los tortura y apresa, los ridiculiza haciéndolos inservibles a la función para lo que fueron diseñados, reduciendo su identidad a esculturas minimalistas³⁶. Esta obra comienza con el registro fotográfico de los objetos y la recolección de los mismos, los cuales provienen de la basura, de las cosas que le regalaron o que simplemente arrumbaron en su hogar, para luego reproducirlos y transformarlos en obras desde su oficio de escultor. Acerca de estos muebles se llegó a comentar desde un punto de vista crítico que la obra de Leonello se inserta en la corriente actual de la post-escultura, obras que no necesitan reclamar un pedestal tradicional de materiales comúnmente usados en la escultura, sino que luchan y limitan con fundamentos quizás jamás observados en la práctica convencional artística, aunque los materiales si sean convencionales.

De alguna manera, *Cenizas de Jardín* es una pieza geométrica y repetitiva que es atacada con fuego para hablar de una pérdida de su alma, una huella que posiblemente llegue a olvidarse. La obra surge de las espirales, de las formas inorgánicas de las verjas que limitan los jardines, aquellas que no pertenecen al paisaje, pero que interactúa con él; en esta pieza el cuerpo interfiere en el proceso, impregnado el afecto como en las obras *El monumento* y *Caramelo en Reposo*.

La definición de afecto que se emplea es la de Spinoza (Olivares, 2011), quien hablaba del cuerpo en términos de su capacidad de afectar y ser afectado; cuando algo afecta, se expone a su vez a ser afectado de una manera distinta. En el momento en que el afecto retorna a nosotros es porque ha dejado huella; la huella constituye un recuerdo de una serie de repeticiones, que va aumentando en medida que el cuerpo tiene más pasado.

Cuando esta capacidad afectiva se prepara para avanzar hacia un futuro, a la vez, retrocede a un pasado vivido sin orden, con escalas y desniveles, este tiempo intermedio es el de la experiencia de un

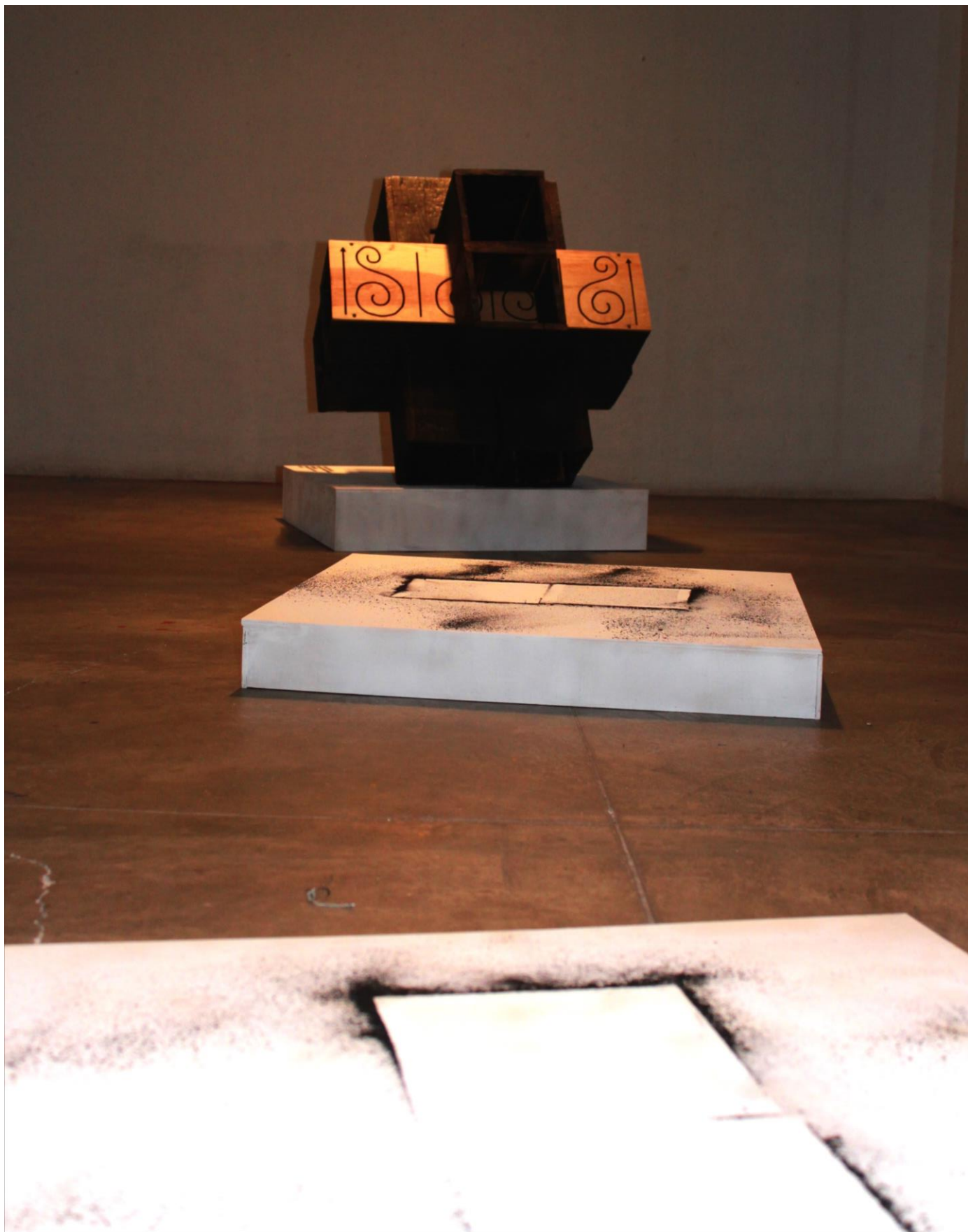
³⁶ El término <<minimalismo>>(o <<arte minimalista>>) denota un estilo vanguardista que emergió en Nueva York y en los Ángeles durante los años sesenta... Basado principalmente en la escultura, el arte minimalista suele estar compuesto de formas geométricas únicas o repetidas. Producidas industrialmente o construidas por obreros cualificados siguiendo las instrucciones del artista, las piezas minimalistas erradican todo vestigio de emoción o de decisión intuitiva... La obra minimalista no alude a nada más allá de su presencia literal o de su existencia en el mundo empírico. Los materiales se muestran como materiales, y el color, cuando se utiliza, no encierra referencias implícitas. Consultar Meyer,2005, p.15.

acontecimiento, que incluye elementos que se hacen hábitos, habilidades adquiridas, identificadas por inclinaciones, ideales, incluso pueden ser un deseo o la misma voluntad, reflejados en la repetición de patrones, por la herencia que tiene carga tanto física genética como psíquica, este acontecimiento es el que hace que funcione y se designe una relación mecánica con los otros. Se fabrica una reactivación del pasado en el tráfico hacia un futuro alterado, interfiriendo en dimensiones temporales del pasado en distinto orden al futuro. Brian Massumi dice: “*Esta temporalidad permite y requiere replantear todos estos términos (capacitación corporal, transición sentida, calidad de experiencia vivida, recuerdo, repetición, mecanización y tendencia) en una relación dinámica del uno respecto al otro.*”(Olivares, 2011, p.23).

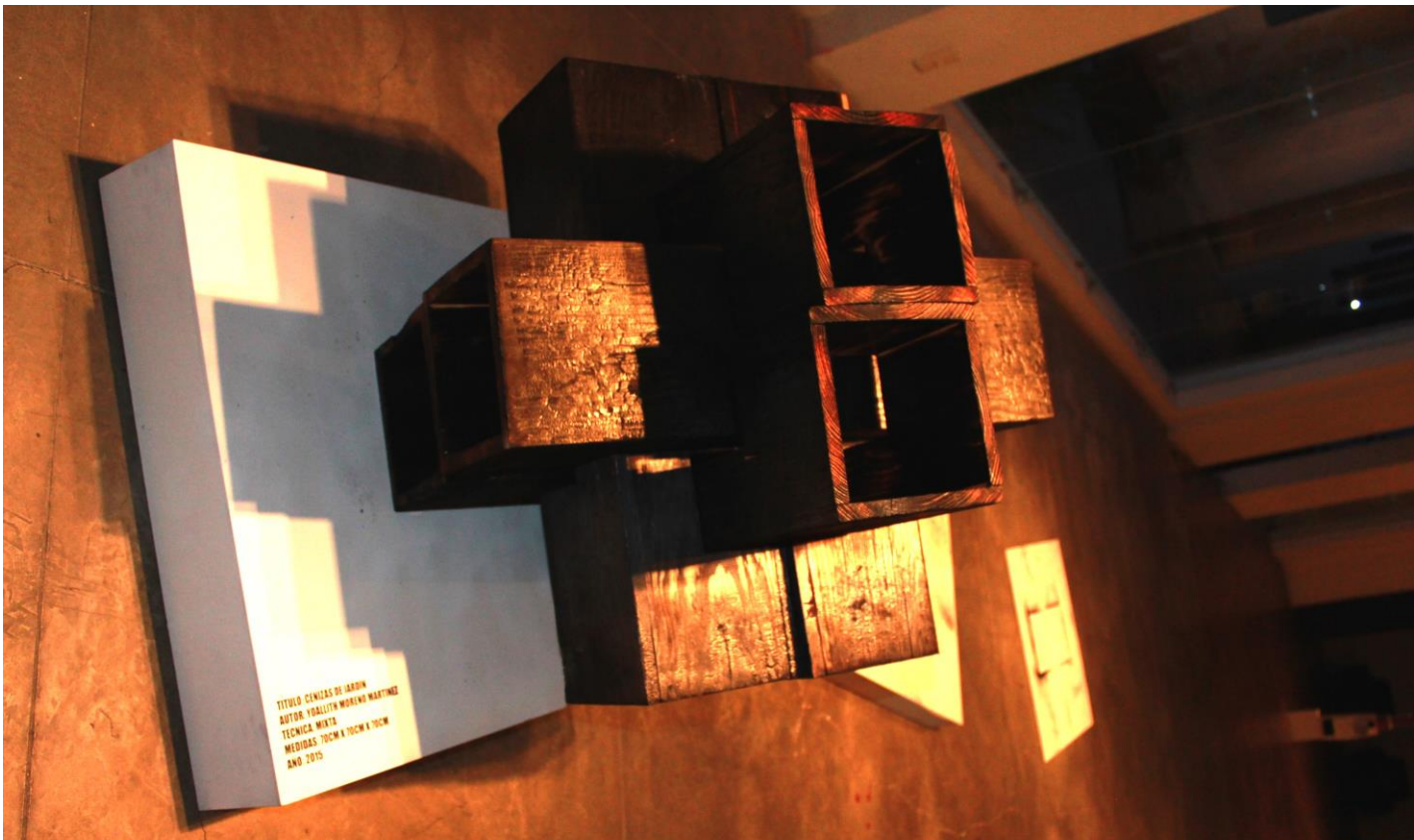
Hablando de piezas abstractas y objetos reinterpretados como testigos de realidades distintas con múltiples relaciones, la pieza *Cenizas de Jardín* es el ejemplo que hace el puente entre la tradicional escultura hacia la absorción del pedestal, siendo la base la que define a la pieza como transitoria y transportable, notando el uso de repeticiones y formas geométricas; explorando en cierta medida el agotamiento para representar la escultura.

La elaboración de la pieza *Cenizas de Jardín* tuvo al igual que ~~El monumento~~ y *Caramelo en Reposo* un acto performativo: “en la performance, las situaciones biográficas, como la memoria y la identidad individual y colectiva, pueden explorarse más íntimamente que en otros medios” (Dempsey, 2008, p.225). Situando a los afectos y la interacción del cuerpo de forma directa e indirecta como partes fundamentales en la producción.

En este sentido la obra y no sólo la escultórica, es también un cuerpo, y su presencia afecta al cuerpo del espectador cuanto existe el primer contacto, por lo tanto el arte es el reflejo de los deseos; el arte es la experiencia del cuerpo con otros cuerpos. El afecto direccionado como obra de arte se convierte un poco en transhumano y da lugar a su propia estética, llegando a tal grado en que el arte se convierte en peligro, accediendo al mundo experimental de otras formas, inestable y con una cantidad enorme de interpretaciones, un mundo de transformaciones.



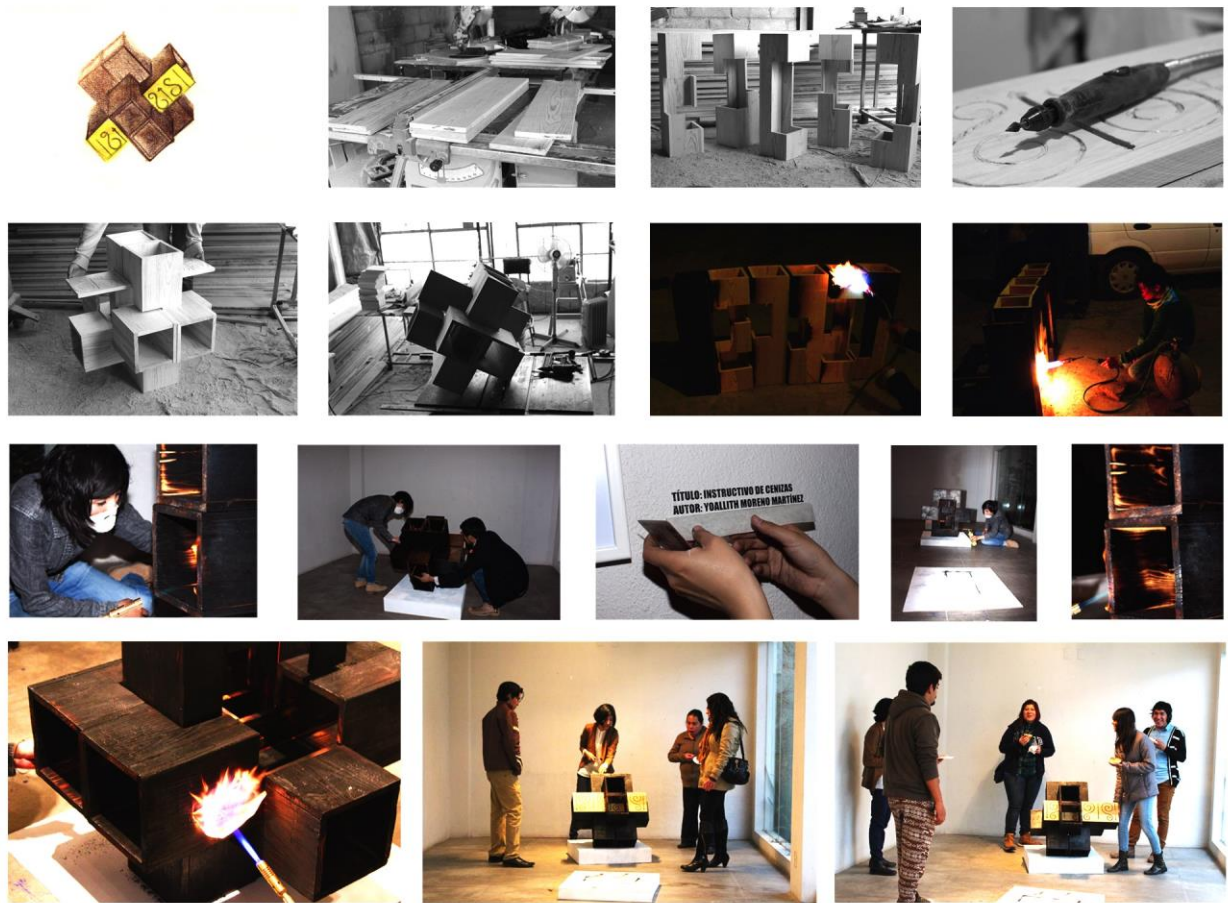
Título: Cenizas de Jardín
Autor: Yoallith Moreno Martínez
Técnica: Ensamblaje madera
Dimensiones: 70cm x 70cm x 70cm
Año: 2015.



37

37 Detalle de la pieza *Cenizas de Jardín*.

51



38

³⁸ Registro fotográfico del proceso, del montaje y muestra de la pieza *Cenizas de Jardín*.

2.4 ANÁLISIS DE LA OBRA CAMELO EN REPOSO

La obra de caramelo rojo que aparenta un juguete infantil llamado carriola o coche para niño es la pieza que cierra la trilogía de este proyecto. Fue facturada con azúcar quemada siguiendo los moldes tomados del juguete mencionado, en posición de descanso o plegado. Consta de cuatro cajas de acrílico transparente de diferentes medidas, cada caja contiene partes de dicha carriola de 67 cm de alto x 15 cm de largo x 11 cm de ancho, fue elaborada en el 2015. La pieza de caramelo como se menciona anteriormente, se divide en cuatro cajas de acrílico transparente de tres milímetros de espesor, cada caja va colocada una sobre otra formando una especie de torre que llega a medir los 67 centímetros de altura.

La primera caja de acrílico transparente está considerada como el cimiento de la torre y mide 14 cm de largo x 14 cm de ancho x 11 cm de alto, esta caja contiene en su interior las primeras cuatro llantas de la carriola, con un diámetro de 7 cm, alrededor de la circunferencia se notan de manera proporcional 8 marcas circulares que se distinguen exclusivamente en la parte delantera, mientras en la parte trasera se ubican 16 divisiones. Las llantas están colocadas en pares, cada par se forma con las partes traseras de las llantas, encontradas una con la otra de manera simétrica y paralela, logrando distinguir las llantas completas, según la visibilidad de la caja. Si se observa de costado o de frente sólo se percibe el perfil de las llantas. En esta primera caja, aparte de las llantas de la carriola, se encuentra el inicio de los soportes tubulares que hacen posible armar el cuerpo de la carriola, que en esta pieza son de azúcar.

La segunda caja es la más grande, almacena en gran medida el cuerpo de la carriola de caramelo, mide 15 cm de largo x 10 cm de ancho x 41 de alto. En ella se ubican los soportes tubulares que hacen funcionar la carriola. Se observan varios tubos con medidas de 1.5 cm de grosor x 20 cm, colocados de forma vertical a los costados del cuerpo, dos en cada lado sobrepuestos escalonadamente. En el centro, para unir cada tubo sobresalen dos estructuras que forman una especie de tijera, midiendo cada tubo 33 cm de largo x 1.5 cm de diámetro de grosor. La tijera se muestra cerrada midiendo de alto 38 cm y de largo 11 cm. Sobre esta tijera se

distingue otra pequeña tijera que mide cada tubo 20 cm de largo por 1.5 cm de grosor. Entre los tubos verticales para unirlos entre sí, se distingue un triángulo que funciona como agarradera o de guía para poder doblar los tubos cuando la carriola se despliega, aparte de los dos triángulos que van en cada lado, se ve una unión cilíndrica que ayuda de apoyo para el despliegue. Todos los tubos van unidos con calor, saliva y caramelo caliente. El color del caramelo es rojo, en la mayoría de las partes de la caja, aunque las tonalidades varían y también el aspecto, ya que en algunos dan la impresión de un caramelo macizo, en otras piezas se observa paulatinamente derretido.

La tercera caja se coloca encima de la segunda y mide 10 cm de largo x 11 de ancho y 7.5 cm de alto. En esta caja se almacenan las otras cuatro llantas de la carriola de caramelo, cada llanta mide 7 cm de diámetro con un grosor de 0.5 cm, y entre cada par de llantas hay una separación de 4 centímetros. La ubicación de este par de llantas es debido al repliegue de la carriola en posición de descanso. Cuando la carriola de juguete se compacta, las ruedas que por lo regular van en el suelo suben para mejorar la composición de la carriola, proporcionando un espacio más reducido para poder guardarla o posicionarla en formato vertical.

Por último, la cuarta caja que va encima de la tercera, formando la punta de la torre, mide 10 cm de largo x 11 cm de ancho x 7.5 cm de alto. En esta caja de acrílico transparente se contienen las manijas de la carriola. Son dos piezas similares de caramelo rojo con forma parecida a la de un gancho, primero es un tubo completamente vertical que a partir de los 4 cm de alto comienza a curvarse para así lograr el diseño de las agarraderas, donde se logran distinguir los tornillos de unión con el resto del cuerpo de la carriola y las puntas chatas en cada manija.

La torre hace visible la composición y la forma de la carriola de caramelo en posición de descanso. Cada pieza de la obra fue elaborada a base de moldes de caucho y de azúcar isomalt³⁹. Para lograr el punto del caramelo, el azúcar debió estar a fuego sobre una olla de cobre, que ayudó a mantener el calor hasta llegar a los 120 °C, llegando a esta temperatura se

³⁹ Es un sustituto del azúcar, y es una mezcla de glucosa con manitol (compuesto orgánico derivado del azúcar).

agregó el colorante rojo y se mezcló, para dejar enfriar pocos segundos y vaciarlo en los diferentes moldes. Para lograr terminar cada parte de la carriola de juguete, se planeó comenzar con los moldes de las llantas y con los tubulares, haciendo el triple de piezas para contar con repuestos por cualquier contratiempo que pudiera surgir. El proceso de la construcción de la pieza de caramelo comenzó desde mentalizar una carriola de juguete, conocer la piezas, fragmentarlas, medirlas, hacer replicas con otros materiales, hacer los moldes de caucho, realizar las pruebas con diferentes recetas para lograr obtener el caramelo y la consistencia adecuada, lo que implicó quemaduras en las manos y los dedos hasta obtener la pieza.

Con el previo proceso, esta pieza se realizó con 5 horas antes de la exhibición⁴⁰, proceso que implicó la elaboración del caramelo con el azúcar isomalt, vaciando en moldes de caucho, dejando enfriar y comenzar a armar; para poder unir una pieza con otra se optó por usar saliva, el calor del fuego y el mismo caramelo rojo que se vació en los moldes, con el resultado ya descrito anteriormente.

La utilización de las cajas de acrílico transparente, aparte de resguardar las partes y accesorios de la carriola de caramelo, fue para evitar posibles escurrimientos y darle un toque pulcro al caramelo, con lo cual se obtuvo la apariencia de un juguete nuevo en su empaque, listo para abrir o ser admirado.

El uso del caramelo como materia prima para la obra es la metáfora de cómo a través de objetos infantiles se puede llegar a representar no solo la forma, sino también saborear parte de esta etapa de la vida.

El caramelo es un producto que contiene azúcar, que se convierte en energía para el cuerpo, al metabolizar dicho consumo de energía el cuerpo posee una cantidad excesiva de azúcar y puede causar daños a la salud, metáfora por la que en esta pieza se jugó con el caramelo y sus límites. Representado de alguna manera lo efímero del caramelo. En referencia a lo siguiente:

⁴⁰ La exhibición de las tres obras se llevo a cabo en el mes de octubre de 2015 siendo sede el Centro de Arte y Filosofía en la ciudad de Pachuca de Soto, hidalgo con una duración temporal de 5 días.

El arte adopta una capacidad de asociación de los materiales más dispares, obedeciendo a la exigencia de apropiarse, con feliz cleptomanía, de la materia de lo real, captada en sus aspectos energéticos y míticos. El arte instaura un territorio mágico, un lugar de la totalidad contrapuesto a la parcialidad de un mundo falsamente opulento. El artista consigue captar la reducción de todos sus decoros formales y con su actitud abierta se apodera de las cosas con independencia de cualquier exigencia de fidelidad y de poética, en lo que a materiales e imágenes se refiere. (Guasch, 2000, p.44).

En este sentido lo efímero del caramelo centra su representación en el motivo de expresar un objeto del pasado adecuado a nuevos contextos e inquietudes o posiblemente despojado de su significado convencional.

La posición de la carriola en descanso se transforma en la idea de un reposo, en una muerte parcial de la memoria infantil, simulando o comparándola con un cuerpo que a la hora de morir se congela y se queda completamente en reposo. Así la carriola se convierte en un cuerpo que muere con el tiempo. El color rojo de la carriola de caramelo connota el duelo. El rojo se considera según Kandinsky como un color cálido, que transmite inquietud, poder y fuerza para realizar actividades y sobre todo impulsar con empeño los actos. El rojo en este caso funciona como inquietud hacia la idea de reposo de la pieza. Al estar haciendo el caramelo surgió la evocación de la obra de Janine Antoni ⁴¹ que emplea su propio cuerpo o partes del mismo como modificadores de los procesos y cambios de sus piezas, dando lugar a documentar los procesos de experimentación vividos en objetos e imágenes

⁴¹ Escultora bahameña (1962) situada en el límite de la manifestación artística y la provocación. Aunque formalmente son piezas escultóricas, y por tanto artísticas, los objetos elaborados por Antoni deben su existencia a otros motivos. Se componen de elementos tan atípicos como el chocolate, la manteca, el jabón o el tinte de pelo y son el resultado de un personal proceso de exploración de la feminidad, de los conceptos socialmente femeninos y de los patrones habituales de consumo asignados a la mujer. Ir a: <http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=antoni-janine>. Fecha de consulta 19 de noviembre de 2015.

memorables que representan una alteración radical de las propuestas habituales en el panorama artístico.

El trabajo de Antoni implica una representación compulsiva de actividades estereotipadas del sexo femenino, armando un discurso con los rituales diarios (trabajo doméstico, maquillaje, coser, problemas alimenticios, etc.) convirtiéndolos en objetos que aspiran a ser considerados esculturas. Janine Antoni dice que le interesan "... los rituales corporales diarios, para convertir las actividades más básicas -comer, bañarse, lavarse- en procesos esculturales"⁴².

La actividad que se retoma de la obra de Janine Antoni es la parte donde el cuerpo es el proceso, en específico en *Gnaw*⁴³, un trabajo con el que intenta identificar el miedo por la obesidad y las dietas compulsivas en las mujeres. Janine durante varias semanas realizó la acción de morder sucesivamente dos cubos grandes, uno de chocolate y otro de manteca de cerdo, desgastando con sus dientes las esquinas, recogiendo los bocados que escupió de cada cubo y reutilizó los restos para crear nuevas piezas. La materia se derritió y tiñó la grasa con pigmento rojo para fabricar lápices de labios y dulces de chocolates que se presentan en cajas con forma de corazón, que quizás pueden relacionarse como símbolos estereotipados de sensualidad femenina. Estas piezas fueron exhibidas en vitrinas junto a la documentación fotográfica de los cubos mordidos:

Refiriéndose a las asociaciones feministas de las propiedades reconfortantes y afrodisíacas del chocolate y la calidad extrema de manteca de cerdo, este trabajo también participan en curso con la crítica histórica del arte de Antoni. (Reckitt, 2003, p. 163).

Su proceso creativo está impregnado de profundos significados, su trabajo requiere simplemente de alguno de aquellos comportamientos compulsivos; en el caso del *Gnaw* se trata de un cubo minimalista devorado y convertido en un gesto salvaje-oral, destructivo e impregnado de

⁴² Véase *Art At The Turn Of The Millennium, Arte Para El Siglo XXI De Taschen*, 1999, p.30.

⁴³ *GNAW* pieza de 600 libras (270 kg) de chocolate desgastado o mordisqueado por la productora visual que mide 54x54x54 cm en 1992. Consultar Reckitt,2003,p. 163.

sentimiento, como crítica feminista. Ofreciendo tal vez un escape para vencer la inseguridad y desvanecer los modelos sociales que en determinado momento victimizan a la mujer.

Entonces *Gnaw* pieza expuesta en la bienal celebrada en el Whitney Museum of American Art de Nueva York en 1993, “tematizaba las obsesiones de la mujer actual con la comida y la dieta, con la belleza y la delgadez”(Meyer, 2005, p. 42).

En la pieza de Janine Antoni como en la de *Caramelo en Reposo* se percibe a simple vista el uso de materiales no convencionales como lo es el chocolate, la manteca de cerdo y el caramelo. Su uso los hace ser piezas efímeras y dotadas de información relacionada a sus procesos.

En la pieza *Caramelo en Reposo* se habla de cocinar caramelo, de unirlo con saliva, modelarlos con las chupadas y el calor, evidenciando la intuición como una cualidad femenina en el trabajo, que permite tener en el cuerpo la capacidad afectiva para desenvolver ideas con materiales domésticos. Con esto se dice que las obras que se exponen en la investigación son el ejemplo, desde una postura femenina, el trabajo de la escultura. Destacando en palabras de Hilary Robinson que:

Aunque la experiencia de lo femenino es la experiencia del cuerpo, al mismo tiempo lo femenino no pertenece esencialmente al cuerpo: el cuerpo y la representación son sus intermediarios. Con las obras de arte; esto puede ser sugerido a menos por cuatro cuerpos diferentes: por el cuerpo de la artista, ya sea mediante su presencia o mediante la huella de su gesto; por el cuerpo del espectador o el público y su experiencia en su encuentro con la obra de arte; por el cuerpo de la propia obra de arte, su materialidad, o por la representación del cuerpo dentro de la obra de arte, su tema visible, o posiblemente (aunque de manera mas superficial) su contenido propuesto. (Deepwell,1998,p.242).

Lo femenino trata de sacar la histeria en la representación de un cuerpo, ya sea de forma directa en los performances, en las acciones, en los

procesos creativos, en el uso de su cuerpo o de forma indirecta en los elementos que constituyen la obra.

Lo femenino se analiza a través de la producción, de su misma obra, del público que la contempla y de la imagen que surge en un dialogo desde su narcisismo, conversando la inquietud de cómo quiere que la vean los demás, y más aún si el ojo que la observa tiene la referencia de provocar.

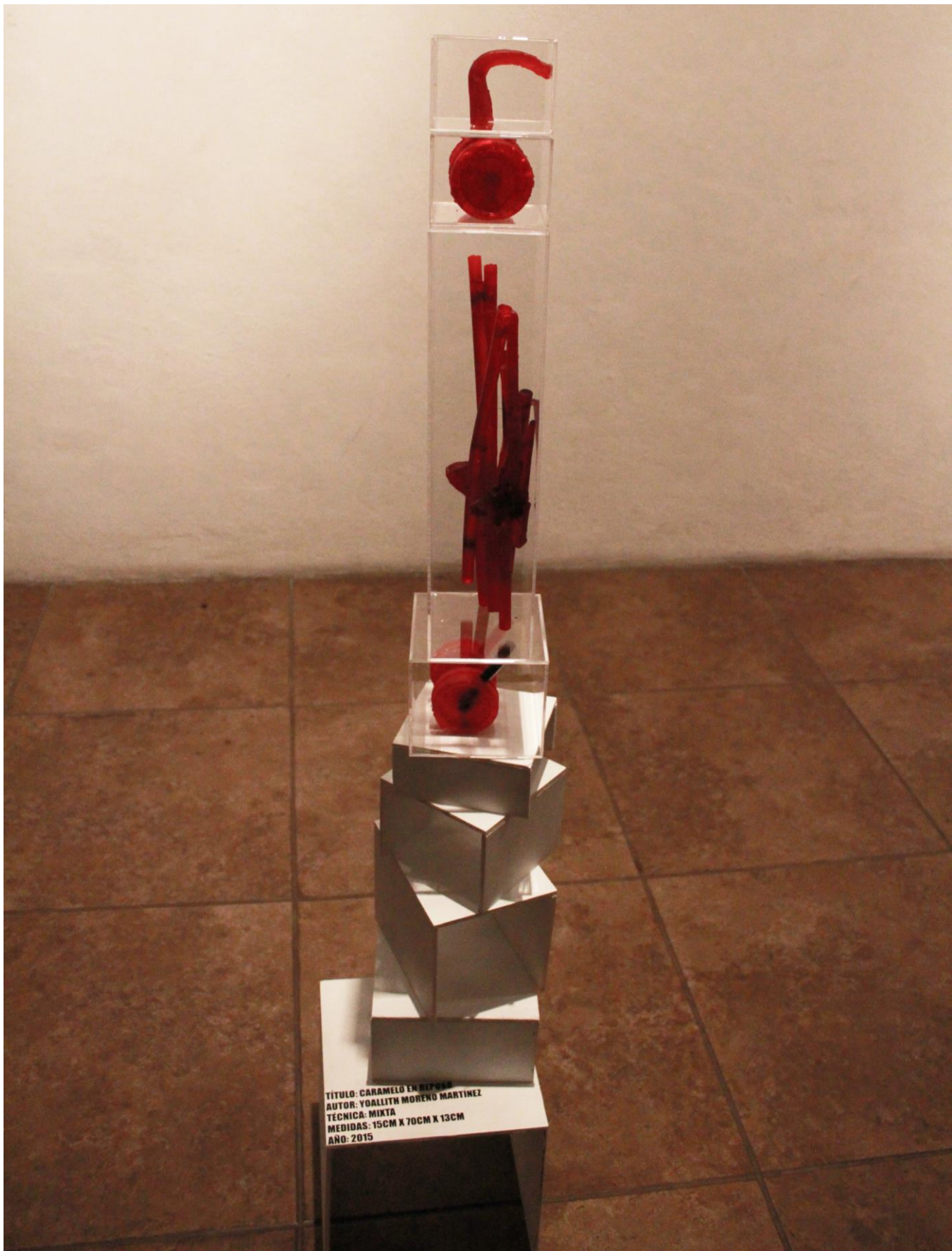
La obra *Caramelo en Reposo* es una representación de las alteraciones emocionales de manera indirecta en el proceso creativo. Por otro lado, al utilizar caramelo como materia prima se cita que la pieza podría ser un posible caso de la escultura en el campo expandido.

Al hacer referencia a la expansión se habla de la existencia de lo complejo como término que flota alrededor de la periferia de un campo en las que coexisten otras opciones, como las construcciones localizadas, los lugares señalados y en especial las estructuras axiomáticas⁴⁴. En las últimas estructuras de referencia se pudiera decir que es el término donde se ubica *Caramelo en Reposo*, como una posible estructura no-axiomática; pues se trabaja con la idea de claridad en la representación de una carriola, pero dividida en partes, simulando un proceso prefabricado con formas suaves, pasivas y un material efímero que hace cuestionar las formas rígidas y frías de las estructuras axiomáticas.

Entonces, esta pieza es el claro ejemplo en que el término de escultura flota y se desliza al igual que los demás términos en el campo expandido en el que se hallan diversas posibilidades reguladas de diferente forma.

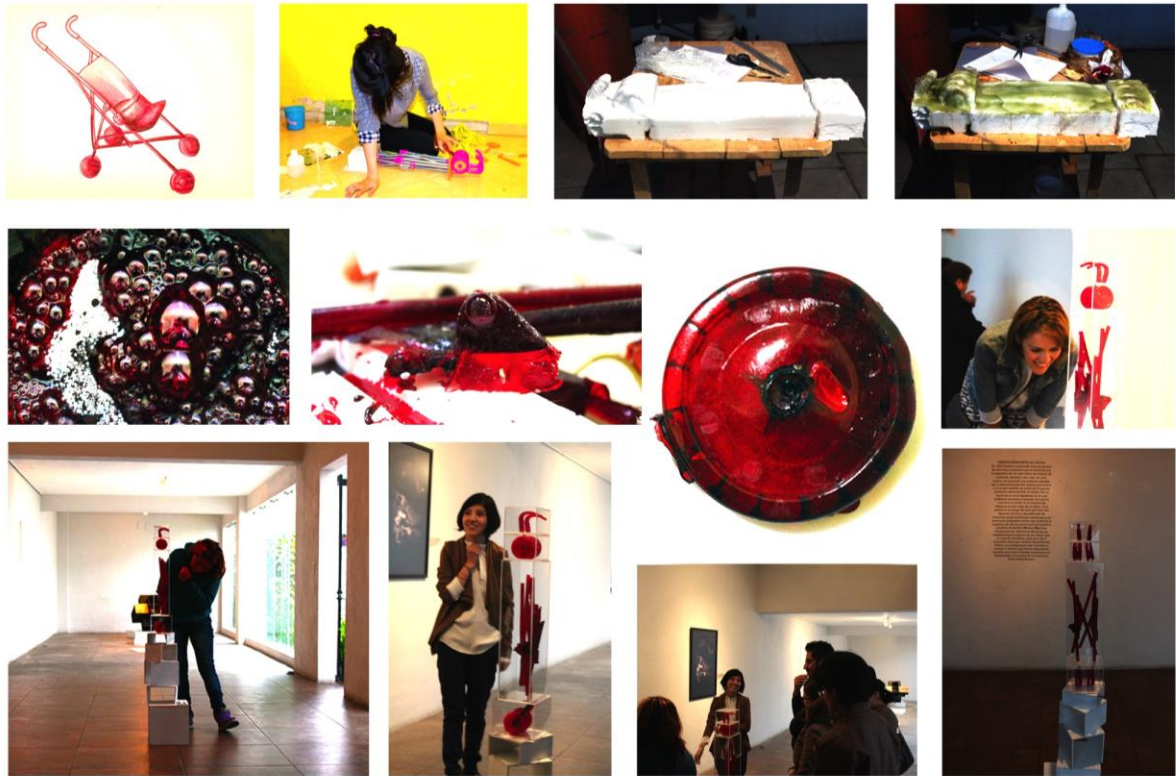
Caramelo en Reposo es la pieza que, con luces que intersectan su forma, paredes blancas, base escalonada y con la oscuridad del atardecer hace que tenga un aspecto cálido y se reconozca su forma como un conjunto de partes que forman un todo, en este caso una carriola de juguete infantil, pieza que al igual que las anteriores habla de un episodio traumático de la etapa infantil y que a través de la escultura se expone lo que se quiere que sea visto.

⁴⁴ Ir al apartado la escultura y su desplazamiento; o en su defecto checar Capítulo II Hacia la Posmodernidad de Rosalind Krauss de su libro *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, 1996, p. 293- 297.



Título: Caramelo en Reposo
Autor: Yoallith Moreno Martínez
Técnica: mixta
Dimensiones: 15cm x 70cm x 13cm
Año:2015.





45

⁴⁵ Collage de la obra *Caramelo en Reposo*.

CONCLUSIONES

Las piezas escultóricas: *El monumento*, *Cenizas de Jardín* y *Caramelo en Reposo* son objetos reinterpretados de episodios traumáticos infantiles propios, notándose en el aspecto de cada pieza un toque volátil y de destrucción.

Cada pieza es autónoma y nómada, al ser la escultura un campo que tiene la voluntad de construir y destruir su propia alma.

Los conceptos que giran alrededor de la actual escultura, por así decirlo, hablan de un desprendimiento de la idea tradicional. Se dice que la escultura se define en los años setentas entre el no paisaje y la no arquitectura, advirtiendo la posible caída de un campo cerrado de la escultura que abre las puertas y los ojos al campo expandido en el que se desliza la escultura actual. Pero eso sí, la escultura en todos sus tiempos tiene su razonamiento interno, lógica que aunque según el tiempo tiene algunas modificaciones, se puede decir que es conmemorativa.

Un ejemplo de esta lógica es la trilogía escultórica de esta investigación, donde se conmemora de manera íntima recuerdos infantiles que a la hora de ser nombrados, y en este caso expuestos, se convierten en la conmemoración de un pasado temporal infantil que deja ser propio para volverse un discurso de recuerdos entre el observador, el productor visual y la obra.

Cada una de las obras representa una etapa del desplazamiento de la escultura, pero con la capacidad de tener su propia autonomía y dirigirse de un lugar a otro sin establecerse en un sitio de forma permanente; con no establecerse en un lugar sedentario significa que puede ir de aquí para allá y que su único lugar es el emocional, ése donde nace de un episodio infantil y se queda en el recuerdo.

El monumento, *Cenizas de Jardín* y *Caramelo en Reposo*, evocan claramente la huella del pasado y remite a ese lapsus del recuerdo, haciendo posible la recuperación de la memoria. El conjunto escultórico se establece en el museo como el lugar para conservar los artefactos como obras de artes. El museo se estima como la colección de material artístico,

abierta al público para su deleite, permitiendo la interpretación, especulación y admiración de la colección. Esto significa que el museo no es necesariamente una sala de exhibición o una Institución, sino que puede ser cualquier espacio tangible o intangible que cumpla con ciertas demandas. Y al referir las obras como arte, se habla de que el arte es la experiencia del cuerpo con otros cuerpos; esta noción transmite que hay un vínculo fuerte entre la obra de arte como cuerpo, la intervención del productor visual con la obra, del productor mismo y la relación con el espectador. En las esculturas de esta tesis el cuerpo está relacionado de manera indirecta en el proceso creativo.

El cuerpo funciona como una alternativa azarosa, diferente, que trata de plasmar con nuevos procesos su forma de ser, desafiando de alguna manera las formas existentes de conocimiento o interpretaciones institucionalizadas de una historia del arte autoritaria, que excluye o reprime la historia dentro de las artes visuales, llamándose feminismo.

El feminismo cuestiona la idea de un “patriarchivo” “heterosexualizador” proponiendo provocar a la autoridad que trabaja con un orden que discrimina lo que no entra entre sus estándares. Esto no significa que la tesis hable de un contra-archivo heterosexualizador, sino que defiende las diferencias y busca nuevas maneras de narrar la historia de las artes visuales desde una postura femenina. Esta postura cuenta desde mi propia experiencia y recordará lo que alguna vez estuvo a punto de olvidarse.

Al recordar memoria, recuerdos o lapsus, de afectos, refiriendo claramente que la manera en que se cuentan las cosas explica el modo de ser. Esta investigación destaca la narración como táctica para poder llegar a la fémina, distinguiendo que necesita reapropiarse de arquetipos propios para poder exponer a través de la escultura lo que se quiere que sea visto; se narra a través de la caja de cartón la historia infantil y al mismo tiempo la historia de la escultura y su desplazamiento, cada pieza conmemora a los desaparecidos, a los que se fueron y que ya no están, a esos recuerdos que se quieren olvidar pero que regresan como polvo, regresan como la huella de que existieron y existirán en la memoria, en el esculpido recuerdo infantil.

Esta tesis es el resultado asertivo de la hipótesis manifestada como la influencia de los recuerdos infantiles en la construcción de un almacén como medio para resguardar el proceso creativo y la producción artística.

Se argumenta en la tesis la necesidad de tener un espacio íntimo para ordenar lo que se quiere exhibir.

Para algunos, los cajones, cofres, armarios o habitaciones como la de Virginia Woolf, son lugares para guardar y almacenar secretos. La caja de cartón funciona como el archivo y al mismo tiempo, de manera metafórica, como el archivero que resguarda en su interior las memorias de mayor intimidad. La caja de cartón es el dispositivo que contiene los recuerdos y objetos propios de la infancia; es entonces la caja, el método y su forma de armar, desarmar, abrir o cerrar su metodología, aquella que permite acceder a las piezas escultóricas.

Con la investigación se abre nuevas posibilidades escultóricas, se explora nuevos materiales y se habla de nuevos conflictos a resolver tanto teóricos como técnicos.

Una de esas posibilidades, es el comienzo de una nueva serie llamada: *Interiores de Juguete*, que busca reinterpretar algunos juguetes infantiles de la década de los noventa, intentando buscar de forma metafórica y tal vez literal el alma del juguete, las capas que lo arman y lo hacen ser único y divertido.

Los juguetes seleccionados son en su mayoría los que interviene la cooperación, ya sea un juego de té o de “comidita”, la bicicleta familiar, el triciclo heredado o el tenis-móvil. Juguetes que a mi parecer tienen más que solo plástico, tienen alma, piel y posiblemente un aspecto más sensible que lo liso.

En este trabajo el proceso creativo constará en su primera fase en elaborar moldes de algunos de los juguetes con escalas diferentes a las cotidianas, se manipulara con fibra de vidrio y resina, obteniendo como mínimo dos capas de estos juguetes.

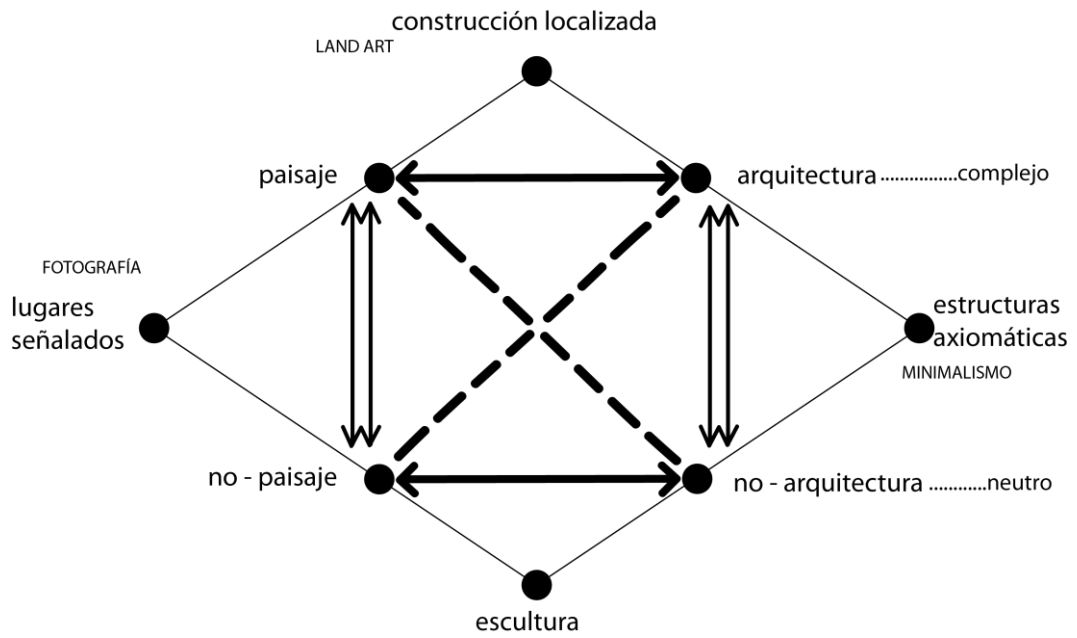
Una de las capas la piel, la otra, su posible composición física, consistencia y aspecto que se obtendrá con la utilización de materiales no convencionales como lo es la goma comestible, el chocolate o en su defecto

material deteriorado por el tiempo como el metal oxidado o la madera apolillada.

En este proyecto se arriesga la técnica; se busca la reinterpretación del cómo es que se ven esos objetos que dejaron de ser juguetes a la hora de ser nombrados, y pasan a ser conmemoración de su pasado.

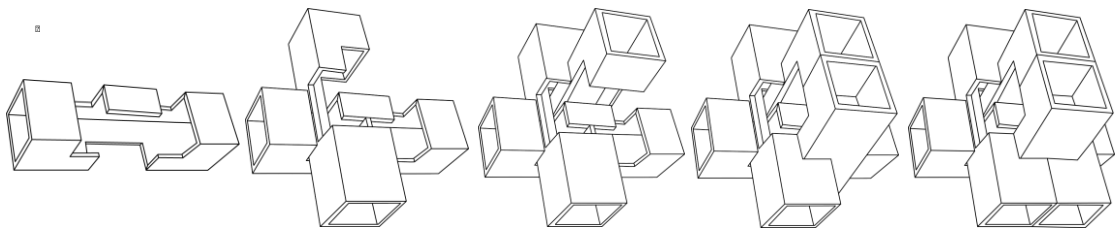
ANEXOS

ANEXO I



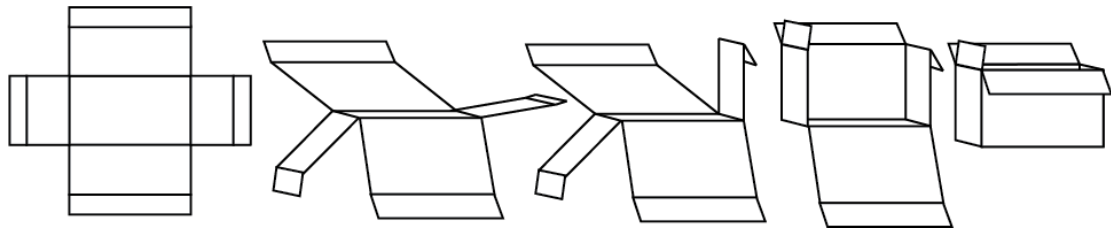
ESTRUCTURA CARTOGRAFIADA DE LA ESCULTURA EN EL CAMPO EXPANDIDO DE KRAUSS

ANEXO II



ANEXO III

La caja de cartón permite almacenar los antecedentes tanto teóricos como prácticos para que el observador pueda mirar, sentir y hablar del encuentro con la obra y el contexto que la invade. Esta es la innovación de la caja de cartón como el nacimiento de un archivo propio, permisible al dialogo con otras obras que pudieran llegar.



BIBLIOGRAFÍA

Arakistain, X. et al. (2008). Producción artística y teoría feminista del arte: nuevos debates. Motehermoso Kulturunea: proyectos actas.

Bachelard, G. (1975). La poética del espacio. D.f. : Fondo de cultura económica.

Deepwell, K. (1998). Nueva crítica feminista de arte, estrategias críticas. Madrid: Ediciones cátedra universitat de valència, instituto de la mujer.

Dempsey, A. (2008). Estilos, Escuelas y Movimientos, Guía enciclopédica del arte moderno. Singapur: Blume.

Derrida, J. (1995). Mal d'archive. París: Galilée.

Ferraris, M. (1999). La imaginación. Madrid: Visor.

Foster, H. (2001). El retorno de lo real, la vanguardia a finales del siglo. Madrid: Akal.

Foucault, M. (2006). La arqueología del saber. México: Siglo veintiuno editores.

Freeland, C. (2010). Pero ¿esto es arte?, una introducción a la teoría del arte. Madrid: Cátedra.

Freud, S. (1972). The ego and the id: el yo y el ello, en obras completas, vol.VII. España: Biblioteca Nueva.

García, N. (2011). La sociedad sin relato, antropología y estética de la inminencia. Ciudad de México: Katz.

Giunta, A. (2010). Objetos mutantes sobre arte contemporáneo. Santiago: Palinodia.

GROSENICK, UTA. (2002). Women Artists, Mujeres artistas de los siglos XX Y XXI. Italia: Taschen.

Guash, A. (2011). Arte y archivo, 1920-2010, genealogías, tipologías y discontinuidades. Madrid: Akal.

Guash, A.(2000). Los manifiestos del arte Posmoderno 1980- 1995, textos de exposiciones. Madrid: Akal.

Guerra, L. (2012). Mujer, cuerpo y escritura en la narrativa de María Luisa Bombal. Santiago: UC. Universidad Católica de Chile.

Jaccard, R. (1984). Historia del psicoanálisis vol.1. Buenos aires: Juan García, S.A.

Jodorowky, A. (2009). Manual de psicomagia. Ciudad de México: Grijalbo.

Kandinsky, W. (2012). De lo espiritual en el arte. D.F. : Coyoacán, S.A. de C.V.

Kornblit, A. et al. (2007). Metodologías cualitativas en ciencias sociales, modelos y procedimientos de análisis. Buenos aires: biblos mitologías.

Krauss, R. (2009). Pasajes de la escultura moderna. Madrid: Akal.

Krauss, R. (1996). La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos. Madrid: Alianza editorial.

Laddaga, R. (2010). Estéticas de laboratorio, estrategias de las artes del presente. Buenos aires: Adriana hidalgo.

Lucas, C. (2009). Light Years. Ciudad de México: CA2M.

Martínez, A. (2008). Tendencias perspectivas feministas en el arte actual. Murcia: Centro de documentación y estudios avanzados de arte contemporáneo.

Meyer, J. (2005). Arte minimalista. Hong Kong: Phaidon.

Olivares, R. (2011). Exit book, revista semestral de libros de arte y cultura visual no.15, un mundo de afectos. Madrid: Olivares y asociados, s.l.

Olivares, R. (2008). Exit book, revista semestral de libros de arte y cultura visual no.9, feminismo y arte de genero. Madrid: Olivares y asociados, s.l.

Pérez, F. (2002). Arte minimal, objeto y sentido. Madrid: la balsa de la medusa.

Pöcht, O. (1986). Historia del arte y metodología. Madrid: Alianza.

Reckitt, H. (2003). Art and feminism. Hong Kong: Phaidos.

Valdés, A. (2006). Memorias visuales. Arte contemporáneo en Chile. Santiago: ediciones metales pasados.

Werner, H. et al. (2008). Art now/vol.3. Italia: Taschen.

Wright, E. (2004). Lacan y posfeminismo. Barcelona: Gedisa.

CATÁLOGO WEB DE REFERENTES VISUALES

<http://www.matthewmarks.com/new-york/artists/katharina-fritsch/selected-works/>

http://3.bp.blogspot.com/-x1Y3pKR7sBY/UX3hSAIY5I/AAAAAAAAALM/0_70Upc-4OI/s1600/1.jpg

<http://lavidanoimitaalarte.blogspot.mx/2010/04/robert-gober-wallindorf-connecticut.html>

<http://mikekelley.com>

<https://gnoseologia1.files.wordpress.com/2011/03/en-medio-de-spinoza.pdf>

http://vereda.saber.ula.ve/historia_arte/gris_liquido/grisliquido6/cuerpos/ceg001.htm

<http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/914/901>

<http://www.musee-rodin.fr/es/colecciones/esculturas/la-puerta-del-infierno>

https://books.google.com.mx/books?id=y6709Jr7JD0C&pg=PA91&lpg=PA91&dq=gallo+brancusi&source=bl&ots=U6ydQ1i5hS&sig=IBo8cVFFGLe9UDsSrBlmO_a2MU&hl=es&sa=X&ved=0CB0Q6AEwAGoVChMI1fGDuMTxwIVAg6SCh2nkwmN#v=onepage&q=gallo%20brancusi&f=false

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/artetn/artetn4b.htm>

<http://eleco.unam.mx/eleco/inicio/el-eco/history/>

<http://www.casaluisbarragan.org/luisbarragan.html>

<http://www.robertsmithson.com/introduction/introduction.htm>

http://www.biografiasyvidas.com/biografia/m/morris_robert.htm

<http://www.epdlp.com/pintor.php?id=2952>

<http://www.revistadearte.com/2009/09/16/cristina-lucas-inaugura-la-temporada-de-exposiciones-en-el-ca2m/>

<http://oralmemories.com/en/cristina-lucas/>

<http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?article6719>

<http://www.artishock.cl/2012/09/07/zona-comun/>

<http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=antoni-janine>