

REVISTA DE ARTES VISUALES • TERCERA ÉPOCA
ENERO/JUNIO 2017
PUBLICACIÓN ARBITRADA • ISSN 1870-3429

NÚMERO

39

DISCURSO
visual

**PERSPECTIVAS ACTUALES
DEL DISCURSO ESCULTÓRICO
MEXICANO. CÁNONES
ACADÉMICOS DE IMITACIÓN
REALISTA-ABSTRACTOS-
SUBJETIVOS Y/O**

EXPERIMENTACIÓN A ULTRANZA

**CE
NI
DIAP** Centro Nacional de
Investigación, Documentación
e Información de Artes Plásticas

DIRECTORIO

SECRETARÍA DE CULTURA

■ **María Cristina García Cepeda**
SECRETARIA

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

■ **Lidia Camacho Camacho**
DIRECTORA GENERAL

■ **Sergio Rommel Alfonso Guzmán**
SUBDIRECTOR GENERAL DE EDUCACIÓN E INVESTIGACIÓN ARTÍSTICAS

CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN E INFORMACIÓN DE ARTES PLÁSTICAS • Cenidiap

■ **Carlos Guevara Meza**
DIRECTOR

■ **Loreto Alonso Atienza**
SUBDIRECTORA DE INVESTIGACIÓN

■ **Patricia Brambila Gómez**
SUBDIRECTORA DE DOCUMENTACIÓN

■ **Ricardo Delgado Herbert**
COORDINADOR DE INVESTIGACIÓN

■ **Rodrigo Bazaldúa Calvo**
COORDINADOR DE DOCUMENTACIÓN

■ **Virginia García Pérez**
COORDINADORA DE DIFUSIÓN

■ **Abraham E. Briseño Álvarez**
COORDINADOR ADMINISTRATIVO



■ **Carlos Guevara Meza**
DIRECTOR

■ **María Teresa Favela Fierro**
EDITORIA HUÉSPED

■ **Cristina Híjar**
■ **Alicia Sánchez Mejorada**
■ **María Teresa Suárez**
COMITÉ EDITORIAL

■ **Amadís Ross**
COORDINADOR EDITORIAL

■ **Carlos Martínez Gordillo**
■ **Margarita González Arredondo**
■ **Marta Hernández Rocha**
REDACCIÓN

■ **Yolanda Pérez Sandoval**
DISEÑO GENERAL

■ **Tlaoli Ramírez**
FORMACIÓN Y PROGRAMACIÓN

■ **José Luis Rojo**
FORMACIÓN DE REVISTA DESCARGABLE

© Discurso Visual • núm. 39 • enero/junio 2017 • tercera época • revista semestral arbitrada.

Publicación electrónica del Instituto Nacional de Bellas Artes • INBA.

Av. Juárez num. 101, Centro, Cuauhtémoc, 06040, Ciudad de México.

Editor responsable: Gerardo Arturo Carranza Alvarado. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo núm. 04-2016-072516544800-203, ISSN 1870-3429, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número: Carlos Martínez Gordillo, Torre de Investigación, piso 9, Av. Río Churubusco 79, col. Country Club, Coyoacán, Ciudad de México, 04220. 41.55.00.00 exts. 1127 • 1121 • 1122.

Fecha de última modificación: 1 de marzo de 2017.

El contenido de los artículos es responsabilidad de los autores, así como la autorización para publicar las imágenes proporcionadas por los mismos.

CONSEJO EDITORIAL

■ **Concepción Álvarez Casas**
Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco

■ **Alejandro Castellanos**
Cenidiap/INBA

■ **Karen Cordero**
Universidad Iberoamericana

■ **Eloísa del Alisal Sánchez**
Museo CajaGRANADA, España

■ **Eduardo Espinosa Campos**
Cenidiap/INBA

■ **Elia Espinoza**
Instituto de Investigaciones Estéticas/UNAM

■ **Pablo Estévez Kubli**
Facultad de Artes y Diseño, UNAM

■ **César G. Palomino**
Cenidiap/INBA

■ **Carlos-Blas Galindo Mendoza**
Cenidiap/INBA

■ **Laura González Flores**
Instituto de Investigaciones Estéticas/UNAM

■ **Guillermina Guadarrama Peña**
Cenidiap/INBA

■ **Blanca Gutiérrez Galindo**
Facultad de Artes y Diseño/UNAM

■ **Sol Henaro**
Curadora

■ **María Luisa Hernández Ríos**
Universidad de Granada, España

■ **Alberto Hijar Serrano**
Cenidiap/INBA

■ **Isabel Jiménez Arco**
Actividades Culturales/Junta de Andalucía, España

■ **Avelina Lésper**
Crítica de arte

■ **Andrés de Luna**
Escritor

■ **César Martínez**
Artista

■ **Alma Montero Alarcón**
Museo Nacional de Antropología e Historia/INAH

■ **Luis Gerardo Morales Moreno**
Universidad Iberoamericana

■ **Julieta Ortiz Gaitán**
Instituto de Investigaciones Estéticas/UNAM

■ **Antonio Pantoja Chaves**
Universidad de Extremadura, España

■ **Luis Rius Caso**
Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo/INBA

■ **Arturo Rodríguez Döring**
Cenidiap/INBA

■ **Graciela Schmilchuk Braun**
Cenidiap/INBA

■ **Carlos Vázquez Olvera**
Instituto Nacional de Antropología e Historia

■ **Mireida Velázquez Torres**
Instituto de Liderazgo en Museos A. C.

EDITORIAL

Hablar de escultura ■ 5
CARLOS GUEVARA MEZA

PRESENTACIÓN

Perspectivas actuales del discurso escultórico mexicano. Cánones académicos de imitación realista-abstractos-subjetivos y/o experimentación a ultranza ■ 7
MARÍA TERESA FAVELA FIERRO

TEXTOS Y CONTEXTOS

El gesto de la mano. ■ 11
La escultura de Javier del Cueto
ALICIA SÁNCHEZ MEJORADA

La escultura huastequista de Jorge Yapur, ■ 20
una propuesta estética neomexicana
ROBERTO JESÚS GONZÁLEZ ELIZALDE

La escultura de Silva Lombardo Federico. ■ 29
Sombras y proyecciones, espacios kleinianos y teselaciones
SOL ÁLVAREZ SÁNCHEZ

Lo escultórico y lo objetual: transmutación matérica y signica. ■ 38
Lucubraciones teóricas y entrevistas con Becker, Camorlinga, Perez y Zermeño
ALBERTO ARGÜELLO GRUNSTEIN

EDITORIAL • HABLAR DE ESCULTURA

CARLOS GUEVARA MEZA ■
DIRECTOR DE DISCURSO VISUAL ■
■

Han pasado casi cuarenta años de la publicación del conocido artículo de Rosalind Krauss “La escultura en el campo expandido”,¹ luego incluido en la antología sobre posmodernidad que hiciera Hal Foster y que, por lo menos en México, era lectura obligada para todo aquel interesado en las artes.² El texto de Krauss buscaba cartografiar una serie de desarrollos a partir del minimalismo que ya no podían considerarse dentro del concepto tradicional de escultura (entendida como monumento dedicado a la memoria sacra o cívica), que habían comenzado a cambiar desde el arte moderno y que habían conducido el arte de la tridimensión a una especie de espacio negativo definido sólo por oposición (“lo que no es paisaje y no es arquitectura”). La noción de “campo expandido” permitía analizar esa posición, así como otras posibles (paisaje-arquitectura, paisaje-no paisaje; arquitectura-no arquitectura) que, de hecho, se estaban explorando ya entonces. Dejando de lado las múltiples preguntas que surgían de su esquema y el aún mayor número que ella no se planteaba (entendibles por la brevedad del artículo), quedaba claro que el término “escultura” era aún pertinente.

Treinta años después (más o menos) el propio Hal Foster,³ siguiendo las obras y las ideas de Richard Serra, pensaba la escultura contemporánea (la pertinencia del término sigue) sobre la base de tres principios: el constructivista (“desarrollo expresivo de las estructuras por medio del tratamiento adecuado de los materiales”), el fenomenológico (“la escultura existe en una relación primaria con el cuerpo, no como su representación, sino como su activación”) y el situacional (“la escultura involucra la especificidad del emplazamiento, no la abstracción del espacio, el cual redefine inmanentemente en lugar de representarlo trascendentemente”). Estas ideas permitían elaborar una tipología de la obra de Serra (y no sólo de él): intervenciones en paisajes, intervenciones en galerías y estructuras urbanas, así como de las relaciones complejas con los materiales y medios (como una contradicción entre las materias y oficios propios de una sociedad artesanal, por un lado, y por el otro los de la sociedad industrial, tanto como sus intentos de reconciliación).


Entre estos dos planteamientos se puede colocar a buena parte de la escultura contemporánea, aunque algunas preguntas podrían hacerse, como la relación de la escultura con la ciudad (entendida como espacio socio-económico-cultural regido por el capitalismo y en permanente disputa por parte de los diversos grupos sociales) que va más allá de la relación con la arquitectura. Y el problema de cómo se gestiona la memoria (con sus implicaciones no sólo cívicas y sacras, sino también

¹ Rosalind Krauss, *October*, núm. 8, primavera, 1979.

² Hal Foster, *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Seattle, Bay Press, 1983. La versión castellana fue publicada con el sencillo título de *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985.

³ Hal Foster, *The Art-Architecture Complex*, Verso, 2011. Publicado en español por Turner en 2013.

identitarias y políticas) en un mundo que ya ha derribado muchos monumentos y no parece querer construir nuevos. El mismo Serra pone el dedo en la llaga en una de sus reflexiones cuando habla de “el peso de la historia” por contraste con “el parpadeo de la imagen” que se vuelve hegemónico en nuestros días y que él quiere combatir evocando “el peso de la experiencia”.⁴

Claramente la escultura mexicana contemporánea puede pensarse bajo estas tipologías generales, lo que muestra su vitalidad y su actualidad. Aunque es necesario comenzar a hacer recuentos y registros, tarea a la que quiere contribuir este número de *Discurso Visual*. 

⁴Richard Serra, “Weight”, en *Writings/Interviews*, 1994. Citado en Hal Foster, *The Art-Architecture Complex*, *op. cit.*

PRESENTACIÓN • PERSPECTIVAS
ACTUALES DEL DISCURSO ESCULTÓRICO
MEXICANO. CÁNONES ACADÉMICOS
DE IMITACIÓN REALISTA-ABSTRACTOS-
SUBJETIVOS Y/O EXPERIMENTACIÓN
A ULTRANZA

MARÍA TERESA FAVELA FIERRO ■
EDITORA HUÉSPED ■

Con referencia a la escultura realizada en las últimas décadas del siglo XX, el crítico Edward Lucie-Smith afirma:

Tal como están las cosas hoy en día (en el mundo de las artes visuales), sólo podemos decir que virtualmente cualquier cosa puede ser descrita como “escultura”, dentro de un enorme rango de formatos que abarca desde las más variadas formas tridimensionales hechas con materiales tradicionales —madera, piedra o metal— hasta fotografías, diagramas, formulaciones verbales o las acciones y los gestos del autor.

A lo largo del devenir de la escultura mexicana el término “escultor”, la actividad escultórica y la manera de concebirla —es decir, las obras figurativas orientadas por reglas académicas de imitación de lo real— dejaron de tener sentido. Para este número de *Discurso Visual* nos propusimos reflexionar sobre esta problemática y su impacto en la vida cultural contemporánea, que se ha globalizado bajo la influencia de los avances tecnológicos.

Hemos sido testigos de la heterogeneidad de los discursos visuales escultóricos en México, a veces híbridos, influidos por el constructivismo, minimalismo, conceptualismo, arte *povera*, hiperrealismo, geometrismo, arte *op*, escultura vegetal, montajes escultóricos, entre otros.

La variedad de producciones escultóricas actuales dificultan la definición, reconocimiento y valoración de lo que es la escultura, pero gracias a estudios serios y académicos se ha logrado colocar al arte de la tercera dimensión en toda la dimensión plástica.

En la década de 1960, se hablaba acerca de la herencia de la escultura prehispánica que supuestamente nos aseguraba conservar tradiciones artísticas y culturales propias, que junto con la cultura occidental (hispánica) se asimilaran con los estilos de vida finiseculares. Los artistas buscaron así producir una obra que trascendiera en el tiempo, que respetara la experimentación y las riesgosas incursiones hacia lo desconocido. En este sentido, el trabajo escultórico tuvo que dar zancadas más largas que la pintura para tener la posibilidad de emparejarse con otras latitudes. Algunos escultores trataron de provocar al medio cultural, o por lo menos a las autoridades de la cultura. ¿De qué otra forma hubieran podido imponerse con sus nuevos lenguajes?

Las nuevas expresiones se formaron en un espacio de oposición contra un nacionalismo dogmático, convirtiéndose en un arte de batalla, pero adolecieron de un antecedente formativo más académico como lo tuvo la pintura. Los años sesenta del siglo XX marcaron para la escultura mexicana una apertura hacia gran variedad de discursos y la desacralización de los materiales tradicionales, del objeto artístico y del artista. Los lenguajes plásticos de Estados Unidos y Europa influyeron a los nuestros: cubismo, constructivismo, abstracción geométrica, nueva figuración, expresionismo, cinetismo, ensamblado, surrealismo, neoplasticismo y abstracción, entre otros.

En ciertos casos, la escultura se volvió abstracta y en el transcurso de esos años se abandonaron cada vez más las referencias y alusiones naturalistas y se buscaron valores puramente formales. La mayoría de los escultores se distanció de la “mexicanidad”, entendida como una identidad institucionalizada y comerciable inventada a partir de un pasado sentimentalizado. En suma, los escultores de la llamada Ruptura buscaron la forma de expresar a nuestro país con un nacionalismo transformado de acuerdo con la situación nacional e internacional; decidir los temas, las preocupaciones estéticas, el contenido y la poética, a partir de este momento sería su propia responsabilidad.

En la década de 1970, los materiales que con mayor frecuencia se utilizaron fueron sintéticos: planchas de acero, chatarra o elementos prefabricados. En cuanto a los estilos o tendencias, casi permanecieron sin novedad significativa. Muchos artistas de la tercera dimensión persiguieron un cambio en la disciplina tradicional, una transformación en la relación del artífice con el público a través de las temáticas y, en general, de la manera en la que el arte debía relacionarse con la sociedad.

Ya en los años ochenta, la incursión en expresiones y materiales heterodoxos derivó en dificultades incluso para autonombrarse “escultura”: ya no podía definirse su vocablo plástico; debía, por lo tanto, denominarse escultura híbrida. El resultado fue un panorama diversificado en opciones plásticas: no excluyó que la escultura tradicional —la que como método usa la talla, el labrado, la fundición o el vaciado— siguiera coexistiendo con las nuevas tendencias hasta llegar al vanguardismo de las “instalaciones” que propusieron otra manera de apreciación.

De todas formas, el nombre de “escultura” se siguió aplicando a una serie de “cosas” sorprendentes u objetos artísticos, pues la escultura tiene su propio razonamiento. Otra característica es que perdió la huella de la mano del artista, casi ya no existió el tratamiento de la materia. El propósito del artífice determinó, según su criterio, la función que debía cumplir su obra. Unas veces, como señalamos, fueron provocaciones hacia el espectador o la denuncia de un medio ambiente hostil, la pérdida de valores, la soledad, el extravío de la identidad como ser humano, el individualismo creativo. Al mismo tiempo, se observó una parte lúdica, irreverente, insólita. Lo posmoderno, con sus preocupaciones del yo interno y la catarsis, salió a flote.

En un lapso breve, el arte social y el arte por el arte se mezclaron en repetidas ocasiones. Una preferencia estilística no necesita eliminar a la otra. En la mayoría de los casos, en ese decenio de 1980, la escultura perdió formalidad y se volvió contestataria; aunque aún convivió con la tradicional.

Hacia el final de la centuria, la escultura ya no se ocuparía de las emblemas históricos ni de las metáforas del nacionalismo; el artista sólo indicará, presentará o, en el mejor de los casos, ironizará y conceptualizará algún tema o evento de su preocupación. Algunos creadores utilizarán desechos para componer y recomponer su obra, en una especie de montaje de eventos; en otras ocasiones, la escultura se volvió efímera y nunca más permanente, como la estela que deja un cometa en el firmamento: estuvo, pero ahora ya no. O quizá, imágenes proyectadas como en el video, los audiovisuales, cine experimental... arte conceptual, *ready made*; la experimentación como punto de partida y transgrediendo todo tipo de criterios artísticos y modelos de disciplina.

En este punto nos detendremos.

De acuerdo con la afirmación del escultor Silva Lombardo Federico —cómo el mismo se nombra— “la función de la escultura y del escultor no ha cambiado y no cambiará jamás”. Hoy en día el artista, en este caso el escultor, aboga por su individualidad, por una necesidad de transmitir sus pensamientos y sentimientos a través de la materia, cualquiera que ésta sea. En el caso de Javier del Cueto ha escogido la arcilla, esa masa tan moldeable que tiene la posibilidad, como nos dice Alicia Sánchez Mejorada, de vislumbrar “el gesto de la mano”. Con su texto, esta autora, desde su óptica como investigadora-ceramista, logra atinadamente introducirnos en el trabajo de Del Cueto junto con los testimonios del mismo escultor: “en escultura hay que experimentar, porque de otra manera sólo serían formas inertes y mudas”.

A últimas fechas, el reencuentro, la resignificación e reinterpretación con el arte prehispánico se ha alejado de ese gusto arqueológico que permeó décadas atrás en la escultura mexicana. Esto se hace patente en la producción escultórica de Jorge Yapur. En su texto sobre este creador, Roberto Jesús González Elizalde explora el término y concepto de “huastequismo”, enclavado en la expresión del neomexicanismo de la década de 1980. Lleva a cabo un recorrido por el desarrollo de ese lenguaje ejemplificando con varios artistas que se emparentaron plásticamente con Yapur, mediante un profundo análisis de las resoluciones de forma e iconografía que nos permite valorar sus aportes estéticos.

El estudio del trabajo escultórico de la cultura mesoamericana de los olmecas en la obra de Silva Lombardo Federico es analizado por Sol Álvarez Sánchez. Nos encontramos con otro ejemplo del gusto y valorización del arte prehispánico, pero llevado a una experimentación con espacios kleinianos y teselaciones, sombras y proyecciones. A lo largo del texto la autora nos va internando en el desarrollo de esta propuesta por demás fascinante.

Por último, el ensayo de Alberto Argüello Grunstein, planteado bajo una metodología sociológica de historia del arte, es un recorrido a partir de principios

del siglo XX en la URSS, Europa y Estados Unidos, sus avatares políticos-artísticos-sociales y su repercusión en la actualidad, en las obras de tres escultoras y un escultor. Por medio de un cuestionario muy puntual, Argüello logra desentrañar la incógnita referente al panorama de la escultura y el papel del escultor hoy en día.

Sólo me resta agradecer la participación y la dedicación de los autores para escribir en este número de *Discurso Visual* dedicado a la escultura mexicana, que aún permanece vital y muy propositiva. 📖

TEXTOS Y CONTEXTOS

The gesture of the hand. ■ **El gesto de la mano.**
Javier del Cueto's sculpture ■ **La escultura de**
 ■ **Javier del Cueto**

RECIBIDO • 5 DE OCTUBRE DE 2016 ■ ACEPTADO • 25 DE NOVIEMBRE DE 2016

ALICIA SÁNCHEZ MEJORADA/HISTORIADORA DEL ARTE Y CERAMISTA, ■
 INVESTIGADORA DEL CENIDIAP ■
 alicia.sm@me.com ■

PALABRAS CLAVE

escultura ■
 cerámica ■
 barro ■
 literatura ■
 transgénicos ■

KEYWORDS

sculpture ■
 ceramics ■
 clay ■
 literature ■
 transgenics ■

RESUMEN

Para Javier del Cueto, en el proceso de creación en cerámica la mano del escultor antecede a la idea. Algo similar apuntaba Constantin Brâncuși (Rumania, 1876-Francia, 1957) cuando decía que “la mano piensa y sigue los pensamientos del material”. La escultura de Del Cueto se relaciona no sólo con la química propia de los procesos cerámicos, con la alquimia del fuego que transforma los materiales; las temáticas que expresa se vinculan también con la literatura, con las evocaciones que le provocan los grandes novelistas. Además, en sus creaciones conecta con la música, las matemáticas e incluso con el transcurrir de las estaciones del año. Al final, este proceso no es más que un viaje al interior de uno mismo, con el inherente riesgo de extraviarse; pero ahí es justamente donde la creatividad encuentra soluciones distintas y nuevos mapas conceptuales.

ABSTRACT

The hand precedes the idea in the process of ceramic creation, according to Javier del Cueto. This echoes Constantin Brâncuși's remark: "The hand thinks and follows the thoughts of the material". Del Cueto's sculpture is related not only to the chemical processes of ceramic production, the alchemy of fire that transforms the materials; above all, the themes to which he gives expression are related to literature, with the evocations summoned by great novelists, journeys and exhibitions. Furthermore, his creations are linked to music, mathematics, and even the succession of the seasons. In the end, this process is a journey within oneself, with the inherent risk of losing one's way. But it is precisely there that creativity finds different solutions and new conceptual maps.

Las infinitas posibilidades que nos ofrece la escultura de Javier del Cueto tienen que ver no sólo con las propuestas estéticas contemporáneas y con las cualidades propias del material con el que decide expresarse, el barro, sino de manera particular “con aquello que quepa dentro del cuenco de su mano”, con el pedazo de arcilla que uno puede colocar entre las palmas y modelarlo, incidiendo sobre el material, sobre el barro fresco, estrujándolo, dándole forma, descubriendo un nuevo camino, viendo —como si se tratara de una semilla— las posibilidades creativas de la forma que se está gestando.

El gesto de la mano va por delante de la idea, señala Javier, quien siempre ha considerado que es así como se hace la escultura. De manera sencilla, juguetona y al tiempo rigurosa, el proceso mismo de trabajo lo lleva a otros resultados que dan pie para generar una nueva pieza o proponen ideas para las siguientes obras, para continuar por otros rumbos con procesos similares. Por ello considera que hay que ejercitarse lo más posible para que el concepto no haga que la mano se detenga. De ahí también que sus piezas sean en formato pequeño.

Javier considera que el barro encierra en sí mismo todas las posibilidades de la escultura. “Si los budistas dicen que el universo entero está contenido en una gota de agua, entonces ¿qué no contendrá un tocho de barro que nos cabe en la palma de la mano? [...] En escultura hay que experimentar, eso está fuera de duda [...] No existe ningún material que se transforme tanto como el barro, y si la escultura es transformación, entonces, ¿qué mejor material que el barro?”.¹

Durante milenios, en todas las culturas, arcillas y agua se han amasado para conformar el barro. Desde hace más de veinte años Javier del Cueto comenzó a trabajar con una técnica novedosa: el barropapel, empleando la tradicional arcilla de bola y tierras refractarias como la arcilla de Zacatecas, que se mezclan con agua y papel para integrar una nueva pasta que amarre mejor y permita quitar peso a la pieza ya horneada. Esta mezcla resulta ideal para la escultura. En ocasiones la colorea con óxidos metálicos: óxido de hierro negro y rojo, bióxido de manganeso o rutilo cerámico para obtener distintas cualidades.²

Durante años ha perfeccionado un trabajo muy personal, cuya técnica se ha ido refinando en el proceso mismo del hacer. Javier refleja perfectamente el sentido de repetición y diferencia que propone Gilles Deleuze, pues cada obra repite y renueva la producción. Cada una lleva en sí la posibilidad de la repetición que marca un rumbo distinto, un nuevo modelo. La técnica consiste en amasar el barropapel y

¹ Luis Verdejo, entrevista a Javier del Cueto, texto para el catálogo *Javier del Cueto. Viajar dentro de la casa. Escultura y cotidianidad*, Biblioteca de México José Vasconelos, agosto-septiembre de 2010, Conaculta, Fonca, 2010.

² Las pastas de color se queman a monococción entre cono 6 y 9.



Javier del Cueto, *Antes del meridiano 1*, 2009. Cerámica de alta temperatura, cono 6, barro refractario con óxidos metálicos, 16 x 12 x 11 cm.

luego irlo modelando hasta obtener una cierta forma, ésta se deja secar a dureza de cuero, a dureza de hueso y después comienza a tallarla.

Al estar en contacto directo con los materiales, al experimentar, surgen algunas obras en sí mismas, pero cada intento, cada gesto registrado en la arcilla o en cualquier otro material contiene en potencia otras posibilidades que pueden ser desarrolladas más adelante. De esa manera, el pequeño formato es el mejor registro de sus ideas, un registro continuo y cotidiano sin la intermediación del lenguaje, como el mismo Javier señala.

El escultor Constantin Brâncuși, cuyas formas expresan la energía esencial de la materia, consideraba que “la mano piensa y sigue los pensamientos del material”.³ Quizá, como planteó Brâncuși, mientras Javier talla descubre el espíritu del material y las propiedades que le son peculiares, porque a pesar de que las talla con sequeta o con cuchillo dentado, raspando hacia un lado y hacia el otro, va cruzando los barridos para obtener los

puntos de la chamota,⁴ dejando que las arcillas salgan a la superficie, hablen y se expresen como pequeños puntos de color. Después sigue tocando cada pieza, la lija cuidadosamente hasta obtener ese sutil acabado, pétreo y fino, que caracteriza toda su producción.

En 2009 obtuvo una beca del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes por tres años, como miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte, con un proyecto sumamente interesante que relacionado con la literatura trabajaba con los elementos del barro: fuego, tierra, agua y aire. Primero, en 2010 presentó la muestra *Viajar dentro de la casa. Escultura y cotidianeidad* en la Biblioteca de México José Vasconcelos, donde mostró una serie de 52 esculturas en pequeño formato, una por cada semana del año, que a su vez estaban relacionadas con dos libros cuyos relatos de viajes permitieron a Javier mirar los objetos y los momentos cotidianos con mayor detenimiento. El primero *Paradiso*, novela del escritor cubano José Lezama Lima, de donde toma el nombre la muestra, y el segundo *Palinuro de México*,

³ Citado por Luis Verdejo, *Javier del Cueto. Viajar dentro de la casa...*, op. cit.

⁴ Chamota es como se le dice en España a la arcilla refractaria.

de Fernando del Paso. La exposición pretende ser un lugar de encuentro para los viajeros, nos dice el escultor en el texto del catálogo:

No hay que olvidar que el barro fue una piedra que viajó durante miles de años y miles de kilómetros, transformándose hasta convertirse en material dúctil y plástico que llegó a nuestras manos para que le diéramos nueva forma. El fuego, otro de los viajeros que aquí se reúnen se encargó de devolverle a la arcilla su condición pétreo original. Antes de eso, según Derek Walkott, el fuego estaba extrañando a la tierra.⁵

Las esculturas que presentó podrían considerarse una muestra retrospectiva, que representa una travesía por los estilos por los que fueron marcando las diferentes etapas de su proceso creativo, como él mismo señala, y que van desde la transición del torno a la escultura, la influencia de la Escuela Vasca, el paso paulatino de las formas en bloque a las esculturas modulares, hasta el descubrimiento en 1996 del barropapel, que para muchos creadores significó una nueva manera de abordar la cerámica.⁶



Javier del Cueto, *Anudar el aliento 8*, 2010. Cerámica de baja temperatura, cono 5, barropapel y engobe, 18 x 34 x 22 cm.

Las formas de Javier del Cueto, elaboradas con un gran rigor constructivo y al mismo tiempo con un goce en el proceso mismo para obtener superficies tersas, delicadas, proponen una sobriedad radical y una claridad absoluta, que liberan a la escultura de todo lo que no es ella misma. Sus esculturas en pequeño formato son en sí mismas maquetas para esculturas públicas,



Javier del Cueto, *Anudar el aliento 2*, 2010. Cerámica de baja temperatura, cono 5, barropapel y engobe, 18 x 34 x 22 cm.

⁵ Catálogo de la exposición *Javier del Cueto: Viajar dentro de la casa. Escultura y cotidianidad*, op. cit.

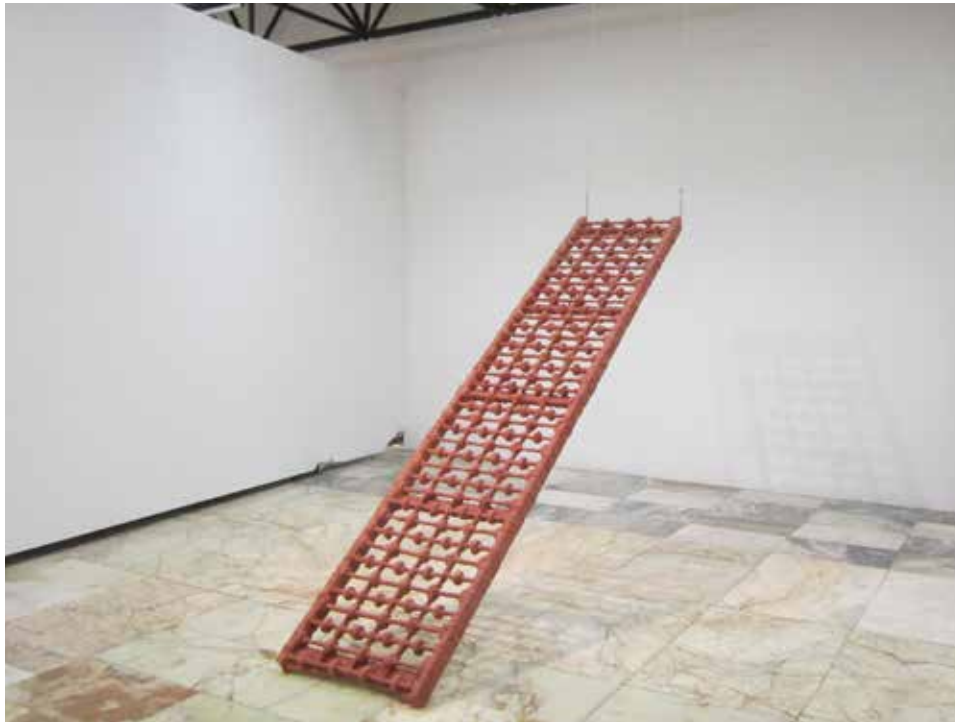
⁶ Técnica que aprendió en México con el ceramista canadiense Ed Bamiling del Centro Banff para las Artes.



Javier del Cueto, *Ecuación*, 2014. Siete módulos, cerámica de alta temperatura, cono 6, medidas variables (en la foto: 27 x 42 x 24 cm).



Javier del Cueto, *Ecuación no resuelta*, 2011. 53 módulos, cerámica de alta temperatura, cono 6, medidas variables (en la foto: 18 x 62 x 23 cm).



Javier del Cueto, *Plano inclinado*, 2012. Metal, manta de cielo y engobe rojo, 306 x 62 x 10 cm.

pues cada una guarda la proporción ideal, que puede expresarse a escala mínima o monumental.

En 2011 presentó la segunda exposición, que tenía que ver con otros dos de los elementos esenciales del barro: *Tierra y agua*, en el Museo Arqueológico de Valle de Bravo, cuyas piezas se relacionaban con el libro *Los ríos profundos* del escritor José María Arguedas.

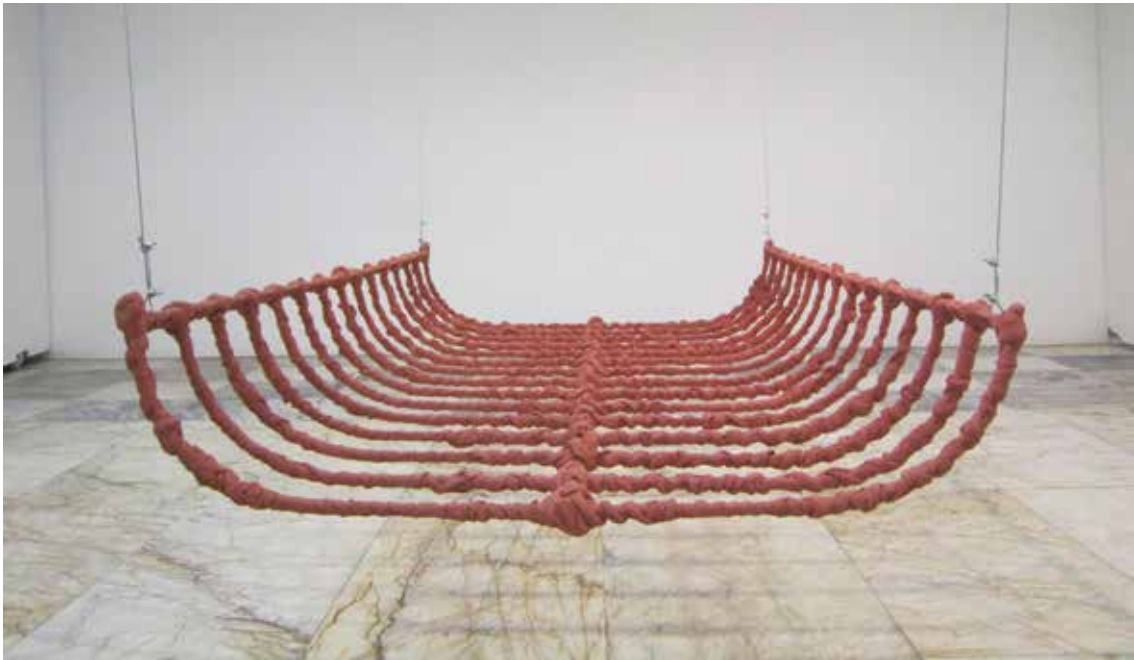
Por último, en 2012, se llevó a cabo en el museo Anahuacalli de la Ciudad de México la tercera exposición del proyecto: *Retorno al Monte Análogo*, inspirada en la novela homónima de René Daumal que gira en torno al viaje que realiza un grupo de aventureros en busca de la mítica montaña y que anima a Javier para ir en búsqueda de su propio Monte Análogo. El artista rompe aquí con las prácticas que regían la escultura en cerámica para imponer una concepción hasta entonces inédita al crear piezas en barro que no fueron pasadas por fuego. Las doce esculturas monumentales se presentan sin hornear, lo que rompe con el proceso tradicional de cerámica, en el cual se considerarían “sin terminar”.

El aire es protagonista en esta evocadora muestra que, a su vez, recupera uno de los elementos fundamen-

tales para la cerámica que, como no se ve, en ocasiones se olvida. La mayoría de las esculturas están creadas con estructuras huecas, forradas con tela y con barro crudo donde podemos percibir la presencia del aire. La intensión del autor, al crear atmósferas sensoriales, es remitir al espectador al encuentro con lo etéreo.

A últimas fechas su escultura se ha ido transformando en módulos pequeños que en conjunto forman una pieza. Especie de rompecabezas en tercera dimensión, que conservan y unen de manera peculiar la escultura abstracta y las variaciones del torno. En ellas Javier del Cueto recurre a su oficio de tornero y a su capacidad para generar, en el hacer, nuevas propuestas. Construidas con una sólida estructura formal, muestran la sensibilidad propia del artista. Estamos otra vez frente al gesto de la mano renovándose y reinventando constantemente, encontrando en los mismos procesos soluciones novedosas.

Gracias a un exigente y continuo proceso de simplificación, de depuración y de experimentación, con la ayuda del torno levanta cilindros, jarrones, piezas circulares que deja secar y corta en consistencia de cuero. Retoma el torno como herramienta para generar esculturas,



Javier del Cueto, *El trineo del tacto*, 2012. Metal, manta de cielo, barropapel y engobe rojo, 48 x 220 x 128 cm.



Javier del Cueto, *La flecha del aire*, 2012. Metal, manta de cielo, barropapel y engobe blanco, 132 x 372 x 138 cm.

crear cilindros de paredes gruesas que corta como “tepalcates”. Cada uno de estos tepalcates lo trabaja como si fuera una escultura en sí misma. Las formas se repiten, pero cada una es independiente y distinta.

Piezas que conservan la curvatura de su origen torneado, pero que el artista va cortando como si fueran una especie de clavos, alcayatas o herramientas largas, estructurales, geométricas, circulares, con pico redondeado que se asimilan y empalman con la sencillez y desparpajo que encontramos cuando vemos montones de hojas o piedras apiladas en algún paisaje, como si fueran obra de la Naturaleza.

La obra de Javier del Cueto tiene que ver con muchos temas, se relaciona no sólo con la química propia de los procesos cerámicos, con la alquimia del fuego que transforma al barro en cerámica (o no) y con la física que crea espacios donde armar sus volúmenes, formas que envuelven el vacío y lo configuran nuevamente al jugar entre el adentro y el afuera, entre lo sólido y lo hueco, entre la materia y el espacio.

Sobre todo, su temática se relaciona con la literatura, la cual le provoca encuentros y conversaciones con grandes novelistas, con sus viajes y expediciones; con la geografía que le permite hacer sus mapas mentales y sus recorridos reales, plasmando las rutas por las que circula cotidianamente, mostrando las horas de sus trayectos, el día, el mes y la semana del año. Esto no es otra cosa que un viaje hacia el interior de uno mismo, donde, como decía su tocayo Xavier Villaurrutia, uno corre el riesgo de perderse. Y al perderse la creatividad se agudiza, encuentra soluciones distintas, hojas de ruta inéditas, nuevos mapeos conceptuales.

Además, Javier se conecta con las matemáticas, la música y las estaciones en sentido práctico, cotidiano y a la vez lúdico: los doce meses del año le provocan realizar doce esculturas e instalaciones de gran formato, como en el *Retorno al Monte Análogo*, o como sucede en una de sus últimas obras, donde las más de quinientas variedades de maíz autóctono que tenemos en México lo llevan a crear una inmensa cantidad de mazorcas cerámicas, que por sus formas, colores y por la textura de sus granos reflejan la diversidad genética y de adaptación de nuestros maíces.

Ante el peligro que significaba la revisión del documento de ley contra los transgénicos, varios artistas se unieron a una asociación de científicos en defensa



Javier del Cueto, *El hueco de una montaña*, 2012. Metal, manta de cielo, barropapel y engobe blanco, 230 x 48 x 38 cm.




Javier del Cueto, *Mazorcas. Más de cien mil granos de maíz contra los transgénicos*, 2014-2015.
Cerámica de alta y baja temperatura, *terra sigillata*, óxidos metálicos y pigmentos cerámicos,
medidas variables (en la foto: 122 x 300 x 26 cm).

del maíz autóctono, de ahí surgió esta última pieza de Javier del Cueto, una obra monumental e impactante: *Mazorcas. Más de cien mil granos de maíz contra los transgénicos* que se exhibió en el Jardín Botánico de la UNAM en la muestra colectiva *Milpa: ritual imprescindible* y se encuentra actualmente en el Museo Regional de Querétaro.

Cada una de las mazorcas se trabajó en torno, y después fue sacando manualmente grano por grano. En este proyecto ya no empleó barros coloreados sino que pintó las mazorcas mediante *terras sigillatas* (tierras silenciosas) de muy variados colores, empleando óxidos

metálicos y colorantes cerámicos; poniendo capa tras capa de pintura; bruñendo y deslavando cada pieza para describir la diversidad a nivel de paisaje, sus numerosas variantes diferenciadas y crear la sensación de vastedad.

Las obras de Javier del Cueto tienen gran profundidad, se van desarrollando a partir del contacto mismo con el material. Son formas esenciales que redescubren la materia y esa riqueza aumenta porque pueden verse desde distintos ángulos, cada uno es diferente, pueden modularse una y otra vez sin perder su vocabulario expresivo: armónico, austero y sutil. 

SEMBLANZA DE LA AUTORA

ALICIA SÁNCHEZ MEJORADA GARGOLLO • Historiadora del arte y ceramista. Desde 1984 labora como académica para el Instituto Nacional de Bellas Artes. Ha conformado diversos fondos documentales, entre ellos: Carlos Mérida, Gabriel Fernández Ledesma, Kati Horna, Antonieta Rivas Mercado, Diego Rivera, Celestino Gorostiza y el Archivo Histórico del INBA. En coautoría con las investigadoras Leticia Torres, Ana María Rodríguez y Carmen Gómez del Campo desarrolla el proyecto *Cerámica contemporánea en México*. Es autora de: *Resonancias surrealistas en México*; *Lo que no sabemos que sabemos. Notas en torno a la obra de Saúl Kaminer*; *El encanto de Kati Horna*; *Kati Horna y su manera cotidiana de captar la realidad*; *Viejos recuerdos. Nuevas memorias*, y *La columna de la Independencia*. Coautora del video *Una mirada a la cerámica contemporánea*, y de los libros *Diego Rivera: obras*; *Kati Horna: recuento de una obra*, y *Escritos de Carlos Mérida sobre arte: el muralismo*. Su objeto de estudio se centra en la imagen y su pasión es el barro. Desde 2003 ha sido miembro del Consejo Asesor de la Bienal de Cerámica Utilitaria convocada por el Museo Franz Mayer y en 2011 fue jurado en su quinta edición.

TEXTOS Y CONTEXTOS

The huastequista sculpture of Jorge Yapur, a Neo-Mexican aesthetic ■ **La escultura huastequista de Jorge Yapur, una propuesta estética neomexicana**

RECIBIDO • 29 DE SEPTIEMBRE DE 2016 ■ ACEPTADO • 25 DE NOVIEMBRE DE 2016

ROBERTO JESÚS GONZÁLEZ ELIZALDE/PERIODISTA CULTURAL ■
rjge86@yahoo.com.mx ■

PALABRAS CLAVE

huastequismo ■
escultura ■
neomexicanismo ■
barro ■
globalización ■

KEYWORDS

huastequismo ■
sculpture ■
Neo-Mexicanism ■
clay ■
globalization ■

RESUMEN

En este artículo se analiza la propuesta estética del artista tamaulipeco Jorge Yapur, denominada por él mismo *huastequismo*, mediante el análisis iconográfico de dos piezas escultóricas en las que reinterpreta aspectos de la plástica de los antiguos huastecos. De igual modo, se plantea que dicho discurso se inscribe dentro de la corriente de los llamados nuevos mexicanismos que se generaron dentro del arte en México a finales de la década de 1980 y principios de la de 1990, cuando los artistas plasmaron sus inquietudes sobre la identidad nacional frente a la homogenización cultural de la globalización.

ABSTRACT

This paper aims at analyzing the aesthetic project of Jorge Yapur, an artist from Tamaulipas, Mexico, which he terms huastequismo, through the iconographical analysis of two sculptures in which he reinterprets some aspects of the visual arts of the ancient Huasteco people. I further argue that this discourse belongs with the Neo-Mexicanisms current that appeared in Mexican art in the late 80's and early 90's, where artists expressed their anxieties regarding national identity in the context of cultural homogenization fostered by globalization.

A finales de la década de 1980, el artista Jorge Yapur Sherife (Tamaulipas, 1937-2014) comenzó a dirigir sus inquietudes estéticas hacia la exploración de las manifestaciones culturales de los antiguos huastecos con la finalidad de emular algunos aspectos formales de la plástica creada por este pueblo originario e incorporarlos a su obra. A partir de estas experimentaciones, Yapur construyó un estilo y un discurso artístico que denominó *huastequismo*,¹ que pretende —como él lo definió— “la conjunción del presente con el pasado histórico de la nación huasteca”² y cuya expresión desarrolló en pintura y escultura.

El objetivo de este artículo es presentar algunas características del discurso huastequista construido por Jorge Yapur a través del análisis iconográfico de dos piezas escultóricas representativas de esta búsqueda estética, y así explicar cómo esta obra se desarrolla dentro de los llamados nuevos mexicanismos que se generaron en el arte de México a finales de la década de 1980 y principios de la de 1990.

Aquí planteo que, con su huastequismo, Jorge Yapur se integró a una tradición de artistas que durante las últimas décadas del siglo volvierón la mirada hacia los productos culturales de los antiguos mexicanos para tomarlos como el cimiento para la edificación de una propuesta estética personal. Distintos creadores entre 1980 y 1990, tanto mexicanos como latinoamericanos, advirtieron en lo prehispánico no sólo una forma de emprender un proyecto artístico propio sino una respuesta hacia la homogenización cultural que la globalización traía consigo. Inicio con una revisión rápida de los rasgos que caracterizaron al denominado neomexicanismo para después centrarme en el análisis de las piezas y exponer cómo, por las especificidades del huastequismo, es posible ubicar e insertar esta propuesta en el periodo artístico señalado.

Nuevos mexicanismos y primitivismos

Con el ingreso del gobierno mexicano a las políticas neoliberales a partir del régimen de Miguel de la Madrid, y el arribo de las tendencias posmodernas al país durante la década de 1980 e inicios de los años noventa (apropiaciónismo, transvanguardia italiana), narrativas como la del nacionalismo cultural comenzaron a menguar y surgió un revisionismo hacia la iconografía tradicional mexicana —en

¹ Este artículo busca exponer de manera esencial algunos de los puntos que ya he desarrollado con anterioridad acerca de la obra de Jorge Yapur. Véase Roberto Jesús González Elizalde, *El huastequismo de Jorge Yapur. Análisis de un discurso estético frente a la posmodernidad*, tesis de maestría en Arte Moderno y Contemporáneo, Centro de Cultura Casa Lamm, Tamaulipas, México, 2016.

² Jorge Yapur, “Huastequismo. Plástica neohuasteca”, México, s/e, ca. 1994, p. 5.

ella, la de las culturas antiguas. La crítica Teresa del Conde denominó esta tendencia como nuevos mexicanismos, caracterizada por “rescatar ciertas constantes de la identidad dispersas, contrastantes y aun opuestas entre sí, en aras de lograr una expresión que de algún modo tenga que ver con el contexto en el que se genera el producto”.³ Más que una reivindicación de lo esencial mexicano —como sucedió con la Escuela Mexicana de Pintura— se trataba de una reflexión de la identidad frente al avance de lo transnacional.

Es posible establecer, al discernir los proyectos y resultados de las obras neomexicanas, que existieron dos corrientes de expresión. Una de ellas efectuaba un cuestionamiento hacia “lo mexicano”, bajo una mirada de ironía y sorna, en los lineamientos posmodernos que ponían fin a la impronta de la originalidad, así como a las narrativas políticas. Este neomexicanismo se aprovechaba de imágenes locales para plantear cuestionamientos de las más diversas índoles tales como sexualidad (Nahum B. Zenil), religión (Enrique Guzmán), búsqueda de la identidad por medio de la reinterpretación de la historia nacional (Germán Venegas) o historia personal (Carla Rippey).

Por otro lado, hubo un interés por las estéticas del pasado desligadas totalmente de cualquier planteamiento político (a diferencia de lo sucedido con el movimiento muralista mexicano en la década de 1920). Señala Josefa Ortega que hubo varios artistas que “retomaron, resignificaron y reinterpretaron la herencia prehispánica, la historia nacional y el arte popular”.⁴ Los artistas que se decantaron por esta línea primitivista, lo hicieron desde una perspectiva subjetiva y poética que conformaba cada uno desde una postura posmoderna; es decir, la iconografía del pasado se desvinculaba de sus motivos sagrados originales para conformar un nuevo planteamiento estético. Artistas como Gerardo Suter, Silvia Grunner o Maribel Portela llevan su obra por este neomexicanismo que reinterpretaba las expresiones artísticas prehispánicas desde una visión muy íntima y lírica. Dentro de esta misma línea revisionista de la plástica antigua, destaco la obra de Adolfo Riestra (Nayarit, 1944-1989), cuyo trabajo

escultórico guarda paralelismos con las investigaciones plásticas de Jorge Yapur.

Riestra compartía el interés por las formas precolombinas y construyó su propuesta a partir de ellas; trabajaba principalmente escultura, pero también dibujo y pintura. La estética de su obra volumétrica, que ha sido denominada por la crítica como arcaizante, comparte ese gusto revisionista que definió la época, ya no sólo temáticamente, sino también en la técnica, al ser uno de los pocos artistas mexicanos cuya obra ha sido reconocida por trabajar el barro como medio de expresión.⁵ Riestra no buscaba emular el arte de alguna determinada zona prehispánica, más bien era una mixtura de determinadas características de la cerámica antigua que incorporaba a su escultura. Expresa Erika Billeter: “La intemporalidad que caracteriza a las esculturas les otorga el aura de lo sagrado [...]. Tiene algo de cotidiano, y al mismo tiempo se diría que son capaces de unirse sin problemas a sus antepasados de la cultura antigua”.⁶

Para Ortega, esta vuelta plástica hacia el pasado indígena que se generó en el arte mexicano en el último tramo del siglo XX “exalta el valor antropológico específico de cada territorio y sus pobladores indígenas originarios. Las cosmogonías arcaicas les permiten la reconstrucción de una nueva mexicanidad más vinculada con la naturaleza y sus elementos telúricos; así como una valorización de la expresiones étnicas específicas”.⁷

En cierta medida, el neomexicanismo se puede comprender como una reflexión hacia el proyecto de mestizaje e integración social emprendido por el Estado desde comienzos del siglo XX. La revisión —tomada desde vertientes como la cita, la apropiación o la parodia— fue la vía que tomó la plástica de nuestro país para manifestar que muchas problemáticas de desigualdad social y económica de los pueblos indígenas no habían sido resueltas satisfactoriamente.

⁵ El barro, empleado desde tiempos precolombinos, en contadas ocasiones se ha usado dentro del arte contemporáneo mexicano. En las manifestaciones artísticas populares ha alcanzado notables facturas en varias regiones de México que mantienen vivo el trabajo en cerámica. Véase Leticia Torres Carmona y Ana María Rodríguez Pérez, *Cuatro visiones, cinco momentos: los discursos del barro*, México, Cenidiap, INBA, 2005, p. 5 (Abrevian Ensayos).

⁶ Erika Billeter, “Adolfo Riestra. Pasión por la figuración”, en *Imágenes y visiones. Arte mexicano, entre la vanguardia y la actualidad*, España, Centro Galego de Arte Contemporánea, 1995, p. 147.

⁷ Josefa Ortega, *op. cit.*, p. 90.

³ Teresa del Conde, “Nuevos mexicanismos”, *La Jornada*, 25 de abril de 1987.

⁴ Josefa Ortega, *¿Neomexicanismos?: ficciones identitarias en el México de los ochenta*, México, Museo de Arte Moderno, 2010, p. 15.

Habría que añadir que esta revisión histórica plasmada en el arte no fue una actitud exclusiva de los creadores de México. Marta Traba explica que el arte latinoamericano retomó con brío los medios artísticos tradicionales —especialmente el dibujo y el grabado— como una vía para hacer frente a las ideas de la desmaterialización del arte que provenían de los países industrializados; criterios que eran inaplicables para sociedades que vivían procesos sociales y económicos muy distintos a los del llamado primer mundo. Dentro de esta vanguardia de resistencia, argumenta, se genera un auge de la pintura primitiva así como de artistas que elaboran esculturas y cerámicas con las que “trataron de rearticular la sociedad actual con sus orígenes prehispánicos”.⁸

Una vez trazado este contexto podemos plantear que la obra de Jorge Yapur se inserta, debido a sus planteamientos estéticos y plásticos, dentro de esta revitalización del arte mexicano hacia su pasado artístico. Que forma parte, como se dijo, de procesos originados como respuesta a los embates a las políticas que culturalmente intentan asemejar a todos los países.

El huastequismo

Previo al análisis de las obras y con el objetivo de una comprensión más amplia de las mismas, presento una revisión al huastequismo. El estudio de esta propuesta estética se apoya en un artículo escrito por Yapur titulado “Huastequismo. Plástica neohuasteca”, en el que rinde cuenta de sus motivaciones para desarrollar una tendencia artística y los objetivos que buscaba al concebir sus piezas. Yapur plantea que el huastequismo tiene como objetivo “establecer nuevos esquemas con los elementos de composición estética empleados por el artista o artesano huasteca, copiándolos y recreándolos para aplicarlos a mi quehacer artístico, amalgamando así el sentir y pensar de ayer con el pensar y sentir de ahora”.⁹ Y agrega:

⁸ Artistas como las venezolanas Tecla Tofano, Seka Severín, Collette Delozanne, y los colombianos Beatriz Daza y Nadín Ospina, realizaron una obra con fuerte apego a lo arqueológico. Véase Marta Traba, *Arte de América Latina: 1900-1980*, Washington, Banco Interamericano de Desarrollo, 1994, pp. 134 y 142.

⁹ Jorge Yapur, *op. cit.*, p. 6.

Creo que el mecanismo intelectual de recuperar, construir y reconstruir, apresura el desarrollo social y preserva nuestra existencia, tal vez la idea de rescatar el pasado artístico de los huastecas, sea considerada como una tarea difícil y complicada, pero estoy decidido a entregar esfuerzo y voluntad en este propósito, empeñado en lograr crear un estilo personal, diferente a los originados en Europa y los cuales todavía siguen siendo tanto los de la antigüedad como los contemporáneos, estereotipo o modelo para muchos artistas.¹⁰

Asimismo, hace énfasis en que el huastequismo no intenta replicar las creaciones materiales de los huastecos, sino explorar las resoluciones de forma y color a las que llegaron los antiguos artistas durante sus diferentes etapas históricas como punto de partida para proyectar una nueva obra plástica. Así como reconocer y traer de nueva cuenta la destreza técnica en el modelado del barro que caracterizó a este grupo cultural mesoamericano:

Emprendí esta tarea con entusiasmo, en un intento de reevaluación para recrear algo distinto a los esquemas estilísticos europeos, y poder hacer algo más auténtico y apegado a esa realidad histórica que surgió en el pasado y que dio pie a nuestra idiosincrasia, creo firmemente que el proyecto que ofrezco tiene un significado de recuperación semejante, guardando la debida proporción por lo singular del ponente, a lo sucedido en Europa a fines de la edad media cuando se inicia el rescate de la cultura helénica y romana que estuvo a punto de desaparecer después de la avasalladora invasión de los Bárbaros y a otras circunstancias más.¹¹

Convendría aclarar que al referirse a la influencia de “esquemas estilísticos europeos” en la pintura mexicana, Yapur hace alusión a las vanguardias históricas, cuyo influjo fue determinante para el desarrollo del arte moderno de nuestro país. Sin bien no queda explícito en su texto, al hablar de otros artistas mexicanos del siglo XX es comprensible que Yapur intente desmarcarse de los movimientos pictóricos europeos de vanguardia para fomentar la creación a partir de la estética huasteca.

¹⁰ *Ibidem*, p. 13.

¹¹ *Ibid.*, p. 10.

No obstante este rechazo a las estéticas surgidas del viejo continente, se siente identificado con los artistas renacentistas en el aspecto de su interés en revitalizar las culturas griega y romana, “el intento entusiasta de revivir otra cultura, de imitar a la Antigüedad en diferentes campos y con diferentes medios”.¹² Peter Burke, al hacer un comentario sobre la escultura del Renacimiento, ofrece un panorama del estado de las artes plásticas renacentistas y la actitud adoptada por los artistas con respecto a lo helénico:

Los nuevos géneros de la escultura renacentista eran por lo general reediciones de los géneros clásicos, como los bustos, los monumentos ecuestres y las figuras o grupos con representaciones de la mitología clásica, como el *Baco* del joven Miguel Ángel, que imitó con tanto acierto al estilo clásico que durante un tiempo se creyó que era una genuina antigüedad.

Pero esta imitación no significaba esclavitud. Para utilizar una de las metáforas más corrientes de la época, imitar no significa “remedar” a los antiguos, sino que consistía en asimilar el modelo, convirtiéndolo en propio y, a ser posible, superarlo.¹³

Burke expone que los artistas del Renacimiento se aproximaban hacia lo helénico como un punto de partida que tenía que arrojar resultados más que replicar la estética antigua, y podemos encontrar una semejanza con la postura de Yapur con respecto a lo huasteco, donde hace énfasis en que no se trata de una mera repetición de formas ni objetos, sino una derivación apoyada por la libre creación:

La mezcla que haré de los diferentes elementos estéticos que correspondieron a los distintos períodos culturales de los huastecas, le darán a los personajes de mi HUASTEQUISMO un estilo particular que coadyuvará las formas, el tiempo y mi pensar condicionado y determinado por la cultura actual que ha regulado y ajustado mis valores al momento histórico que corresponde mi existencia, factor inevitable y de circunstancias distintas.¹⁴

¹² Peter Burke, *El Renacimiento*, Barcelona, Editorial Crítica, 1999, p. 16.

¹³ *Ibidem*, p. 36.

¹⁴ Jorge Yapur, *op. cit.*, p. 20.

Como podemos ver, Yapur indica que esta revalorización de una estética del pasado constituye una alternativa para crear un estilo personal que no tome como referencia primaria a las corrientes artísticas surgidas en Europa, centro desde donde, durante un buen tramo del siglo XX, se dictaron las tendencias a seguir en el campo del arte.

Este deslinde con lo europeo invariablemente trae a discusión el tema de la Escuela Mexicana de Pintura, cuyos planteamientos estéticos podrían coincidir con los de Yapur en cuanto a que también retoma el arte de los antiguos mexicanos pero conjuntándolo con los postulados estéticos del arte clásico y renacentista, en el caso de Diego Rivera, o con las búsquedas formales inspiradas en las vanguardias expresionista y futurista, en el caso de José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, respectivamente. Sin embargo, Yapur es claro al manifestar que lo que propone se aleja de lo conseguido por el movimiento muralista mexicano:

no pasamos inadvertidos los intentos de una nueva aportación estilística de algunos de nuestros pintores o escultores que durante las primeras décadas de este siglo XX iniciaron un movimiento nacionalista, donde asuntos y personajes tenían un contexto popular e indigenista, me refiero a los pintores Diego Rivera, Ramón Cano Manilla (mi maestro), Goitia, Gerardo Murillo, Zúñiga, Siqueiros, Castellanos, Zalce, etc. Artistas que merecen todo mi respeto y admiración, pero su aportación a la plástica destacaba más las costumbres folklóricas producto del mestizaje y no del primitivismo de las etnias mesoamericanas.¹⁵

Las razones para rechazar la influencia de la escuela mexicana tienen que ver más con la incompatibilidad de ambas propuestas respecto a la autonomía artística que exaltan las obras de Yapur y el proyecto programático y marxista del muralismo. Su obra se encuentra más cercana a las propuestas líricas y libres que se generaron en los nuevos mexicanismos, donde se toman elementos prehispánicos para plasmarlos en una estética donde se reflexione sobre la identidad, en un momento álgido donde se busca la homogenización cultural por medio de la globalización.

¹⁵ *Ibidem*, p. 14.

Dos esculturas huastecas

A la investigación teórica sobre dicho pueblo mesoamericano le siguió una experimentación con el trabajo en barro, material fundamental para los huastecos. Aunque comparte el despliegue imaginativo que corre por las obras pictóricas, la escultura huasteca guarda una cercanía más evidente con el arte de esta cultura del pasado.¹⁶ Al existir y preservarse un registro más amplio de tallas y modelados huastecos, resulta evidente que Yapur tuvo más oportunidad de conocer y estudiar esas piezas, replicarlas y posteriormente conseguir un estilo propio. Las esculturas no toman en cuenta las distintas periodizaciones del pueblo huasteco, sin embargo, conservan sus referencias estéticas esenciales.

La Tomiyauh es una representación de la esposa del rey Xólotl.¹⁷ Se trata de una pieza en posición vertical, dominada por tonalidades cálidas de arena y ocre. Los senos expuestos y las caderas anchas indican una figura femenina. Sus formas son bien definidas, sus brazos delgados se sostienen en los muslos gruesos en los que descansa la mano derecha, mientras la otra está colocada en la cadera. Los dedos de las manos son más delineados que los del pie izquierdo, que tiene colocado al frente. La mujer tiene la rodilla izquierda en el suelo y la cabeza ligeramente elevada hacia arriba. El rostro casi no tiene facciones, pero se aprecian los párpados, los labios, la barbilla y la nariz. *La Tomiyauh* de Yapur se suscribe a las características estéticas e iconográficas que propone De la Fuente para clasificar a la escultura huasteca. En el caso de las figuras femeninas:

¹⁶ Para limitar la extensión de este texto no incluiré algunas de las características que definieron al antiguo pueblo huasteco y sus expresiones plásticas, mismas que son convenientes de conocer para comprender de lleno la propuesta estética de Yapur. En la bibliografía incluyo algunos de los autores en los que sostengo mis argumentos para realizar el análisis iconográfico de las esculturas huastecas.

¹⁷ Stresser-Péan nos dice que, según los registros de Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, el arribo de los chichimecas provenientes del norte al Valle de México estuvo dirigido por el rey Xólotl, acompañado de su esposa Tomiyauh, quien “desplegaba su autoridad en la porción septentrional y sudoccidental de la Huasteca”. Véase Guy Stresser-Péan, *Viaje a la Huasteca con Guy Stresser-Péan*, México, Fondo de Cultura Económica, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 2008, pp. 388 y 389.



Jorge Yapur, *La Tomiyauh*, ca. 1992. Terracota, 40 x 70 cm.

Las figuras más complejas llevan medio cuerpo cubierto por una falda de largo variable, plana, de perfiles rectos y de superficie lisa. El torso va siempre desnudo mostrando los pechos; éstos se ven, a veces, limitados en su parte inferior con rebordes que parecen simular pliegues de carne. El elemento distintivo es el tocado, cuya importancia escultórica sugiere que es la parte que otorga prestigio a la figura.¹⁸

Si observamos una pieza comentada por De la Fuente denominada *Figura femenina con pliegues bajo los pechos*,¹⁹ que se encuentra en el Museo de Historia Natural de Nueva York, y comparamos el trabajo de Yapur, se hacen

¹⁸ Beatriz De la Fuente, “Temas principales de la escultura huasteca”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XIII, núm. 50, México, 1982, pp. 11 y 12.

¹⁹ *Ibidem*, p. 19.

evidentes las referencias y vinculaciones del huastequismo con la escultura huasteca, y el punto en el que ambos se separan y la propuesta de Yapur se emancipa. Se advierte el tocado circular a manera de abanico y los remates circulares en las puntas del gorro. Vemos la forma semejante de ambos cráneos: la frente se aprecia un tanto aplastada debido a las deformaciones que aplicaban los antiguos pobladores. En ambos torsos los senos se muestran y comparten los dedos largos y recalcados.

En tanto *La Tomiyauh* de Yapur porta un atavío decorado sobre los hombros, el tocado circular tiene algunas variaciones, y de igual forma muestra encima pictografías semejantes a las que adornan el cuerpo de la mujer. Debemos recalcar que el ostentoso tocado hace un énfasis en la posición privilegiada de la persona. La falda es mucho más elaborada y detallada, lleva algunas cuentas en la cintura y es posible observar sus pliegues. A diferencia de la escultura huasteca, aquí podemos apreciar las piernas de la figura. Yapur se aparta de lo monolítico de la escultura antigua y presenta una forma que no obstante sus dimensiones expresa una sensación de ligereza y dinamismo por la postura de la figura y su ligera inclinación.

Habría que añadir que salvo una figura en la plancha II del Códice Xólotl, no se cuenta con otros registros de Tomiyauh, por lo que la escultura de Yapur parte de la iconografía huasteca pero la trasciende mediante un ejercicio de imaginación y creatividad para proponer una representación de la princesa huasteca.

La escultura titulada *Tzacam-teney-huchuy* (*Niño tocando la flauta*) representa a un infante tocando un pequeño instrumento musical. Destacan sus gruesas piernas y torso redondo, los brazos son delgados y largos, y es posible apreciar las manos y los finos dedos. El niño sostiene una flauta que lleva algunas inscripciones; Yapur ha indicado que estos signos no tienen un significado lingüístico, sino que se integran a la obra como recurso estético.

El cuello del niño es ancho pero de poca altura. La cabeza tiene forma redonda en la parte inferior pero la zona superior termina en la distintiva punta triangular de la escultura huasteca. La frente luce tres dibujos que asemejan a una semilla en proceso de germinación. En el rostro están bien definidos las cejas, los ojos de iris color café, los pómulos y la boca. En los costados lleva ornamentaciones de color verde y en ambas orejas una decoración de igual color en forma de un arete esférico.



Jorge Yapur, *Tzacam-Teney-Huchuy* (*Niño tocando la flauta*), ca. 1992. Terracota, 30 x 35 cm.

En esta escultura sobresalen en mayor medida los elementos creativos del artista que la mera reproducción; aquí, al ejecutar la figura de un niño, se va más allá de los temas regulares de la escultura huasteca conocida. Lo más cercano, apunta Beatriz de la Fuente, es la figura de un anciano que “lleva sobre su espalda a otra con aspecto infantil”.²⁰ La iconografía huasteca está presente, y a la vez se muestra como una nueva propuesta plástica.

Conclusiones

La “teoría pendular”²¹ de Jorge Alberto Manrique, sostenida sobre la contradicción de pertenecer y a la vez no a la cultura occidental, y cuyas características se agudizan

²⁰ *Ibid.*, p. 11.

²¹ Véase Jorge Alberto Manrique, *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000, p. 11.

en épocas determinadas, brinda un punto de partida para reflexiones más complejas acerca de la situación de los artistas en su tiempo histórico y su sociedad. Considero que, con el arribo de las tendencias posmodernas a México, estos periodos de los que habla Manrique quedaron, en años sucesivos, menos definidos de lo que pudiera pensarse, y la balanza de posturas de “apertura” o “cerrazón” — para utilizar sus términos— no se inclinó favorablemente hacia un lado u otro, sino que existió una convivencia de ambas posturas con corrientes artísticas que hicieron eclosión ante la lógica cultural globalizante. Me refiero a la tendencia del neomexicanismo, un claro ejemplo de esta contradicción de búsquedas e inquietudes artísticas y culturales, donde por una parte se hacía un juicio irónico y mordaz de la iconografía mexicana, mientras que por otro lado existieron propuestas llamadas arcaizantes que retomaron los asuntos estéticos de los pueblos originarios para generar una nueva obra. Si bien no se deja de lado la figura del artista como entidad que ofrece interpretaciones del mundo a través de una visión trascendente y a la vez creativa, comienzan a menguar proyectos políticos nacionalistas como el del artista mestizo, es decir, sujetos transformadores de la realidad social de su país a través del arte. Así lo argumenta José Manuel Springer:


Ante la debacle en todos los órdenes, los pocos espacios de inconformidad se manifestaron a través del arte y de organizaciones coyunturales, producto de iniciativas individuales que se rebelaron contra el estado de las cosas, no abanderando ideologías o retóricas de la academia, sino a través de la biografía individual; lo personal se volvería más político y la política sería más personal en el arte y en la vida cotidiana.²²

Considero que el huastequismo de Jorge Yapur se incorpora a las propuestas neomexicanistas de finales de los años ochenta y principios de los noventa que revitalizaron las expresiones culturales precolombinas a partir de la subjetividad para construir una estética personal, y que intentó un homenaje a lo regional, donde se enlazó una visión lírica más que una histórica o política. Dice Luz María Sepúlveda:

²² José Manuel Springer, “Identidades ambiguas; el arte de los ochenta”, en *Las artes plásticas y visuales en los siglos XIX y XX*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013, p. 183.

las temáticas que abordaron los neomexicanos son sumamente reconocibles, siendo una de las principales la búsqueda o la reafirmación de una identidad de índole personal, sexual o nacional, además de la implementación de una poética íntima y privada, en que deseos, fantasías o figuras oníricas conviven en el mismo espacio que representaciones tomadas de la realidad circundante.²³

La obra huastequista de Yapur, si bien hace énfasis en remarcar lo huasteco, lo propio, lo hace desde la libertad individual y desde el subjetivismo de las artes posmodernas. Sus esculturas huastequistas bien se pueden colocar dentro de las características que, según Springer, definieron al arte mexicano de finales de la década de 1980, donde se observa la “asimilación del pensamiento mítico y la conducta ritual en un momento histórico en que las ideologías desfallecieron”.²⁴

Resulta complejo determinar en qué medida Yapur estuvo consciente de este proceso, y si su huastequismo fue deliberado para integrarse a este movimiento, pero es posible argüir que había un sentido alerta de las mismas motivaciones que impulsaron a los artistas ya mencionados a visitar lo antiguo, y que era un tema compartido por muchos en México durante el periodo estudiado. 

Bibliografía

- BILLETER, Erika, “Adolfo Riestra. Pasión por la figuración”, en *Imágenes y visiones. Arte mexicano, entre la vanguardia y la actualidad*, España, Centro Galego de Arte Contemporánea, 1995, pp. 139-155.
- BURKE, Peter, *El Renacimiento*, Barcelona, Editorial Crítica, 1999.
- GOMBRICH, Ernst H., *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Londres, Phaidon Press, 1961.
- GONZÁLEZ ELIZALDE, Roberto Jesús, *El huastequismo de Jorge Yapur. Análisis de un discurso estético frente a la posmodernidad*, tesis de maestría en Arte Moderno y Contemporáneo, Centro de Cultura Casa Lamm, Tamaulipas, México, 2016.

²³ Luz María Sepúlveda, “La producción de las artes visuales contemporáneas en México: los últimos años”, en *ibidem*, pp. 232 y 233.

²⁴ José Manuel Springer, *op. cit.*, p. 211.

- HERRERA PÉREZ, Octavio, *Tamaulipas. Historia breve*, México, FCE, Colmex, FHA, 2011.
- MATO, Daniel, "Procesos culturales y transformaciones sociopolíticas en América 'Latina' en tiempos de globalización", en *América Latina en tiempos de globalización: procesos culturales y transformaciones sociopolíticas*, Caracas, ALAS, Universidad Central de Venezuela, Unesco, pp. 11-47.
- MEYER, Lorenzo, "Del cambio a la estabilidad", en *Historia General de México*, México, El Colegio de México, 2000, pp. 881-943.
- OCHOA, Lorenzo, "Una aproximación a la historia de la lengua y la cultura Huastecas", en *Cinco miradas en torno a la Huasteca*, Veracruz, Consejo Veracruzano de Arte Popular-Programa de Investigación de las Artes Populares, 2007, pp. 13-24.
- _____, "Dioses de ayer y hoy entre los huastecos: Notas para su estudio", en *Equilibrio, intercambio y reciprocidad. Principios de vida y sentidos de muerte en La Huasteca*, México, Consejo Veracruzano de Arte Popular, 2007, pp. 17-32.
- OCHOA, Lorenzo y Ana Bella Pérez Castro, "La cultura y el territorio huasteco en su devenir histórico", en Ana Bella Pérez Castro (ed.), *La Huasteca: concierto de saberes en homenaje a Lorenzo Ochoa*, México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, Colegio de San Luis, 2013, pp. 113-136.
- ORTEGA, Josefa, *¿Neomexicanismos?: ficciones identitarias en el México de los ochenta*, México, Museo de Arte Moderno, 2010.
- PANOFSKY, Erwin, *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1983.
- RAMÍREZ CASTILLA, Gustavo A., "La Huasteca prehispánica", en *La Huasteca. Una aproximación histórica*, México, Ediciones del Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, 2003, pp. 15-39.
- _____, *Panorama arqueológico de Tamaulipas*, México, Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes, 2007.
- RAMÍREZ CASTILLA, Gustavo A. et al., *Piedra, arcilla y caracol. Obras maestras precolombinas del Museo de la Cultura Huasteca*, México, Tractebel-Suez, 2006.
- SEPÚLVEDA, Luz María, "La producción de las artes visuales contemporáneas en México: los últimos años", en *Las artes plásticas y visuales en los siglos XIX y XX*, México, Conaculta, 2013, pp. 214-238.
- SPRINGER, José Manuel, "Identidades ambiguas; el arte de los ochenta", en *Las artes plásticas y visuales en los siglos XIX y XX*, México, Conaculta, 2013, pp. 182-213.
- STRESSER-PÉAN, Guy, *Viaje a la Huasteca con Guy Stresser-Péan*, México, FCE, CEMCA, 2008.
- TORRES CARMONA, Leticia y Ana María Rodríguez Pérez, *Cuatro visiones, cinco momentos: los discursos del barro*, México, Cenidiap, INBA, 2005 (Abrevian Ensayos).
- TRABA, Marta, *Arte de América Latina: 1900-1980*, Washington, Banco Interamericano de Desarrollo, 1994.
- VILLORO, Luis, *Los grandes momentos del indigenismo en México*, México, CIESAS, SEP, 1987.
- YAPUR, Jorge, "Huastequismo. Plástica neohuasteca", México, s/e, ca. 1994.

Hemerografía

- DE LA FUENTE, Beatriz, "Temas principales de la escultura huasteca", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XIII, núm. 50, México, 1982, pp. 9-18.
- DEL CONDE, Teresa, "Nuevos mexicanismos", *La Jornada*, 25 de abril de 1987.
- OCHOA, Lorenzo y Gerardo Gutiérrez, "Notas en torno a la cosmovisión y religión de los huastecos", en *Anales de Antropología*, vol. XXXIII, México, 1996, pp. 91-163.

SEMBLANZA DEL AUTOR

ROBERTO GONZÁLEZ ELIZALDE • Tampico, 1986. Es licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Autónoma de Tamaulipas. Maestro en Arte Moderno y Contemporáneo por el Centro de Cultura Casa Lamm. Se ha desempeñado en el campo del periodismo cultural y la difusión artística.

TEXTOS Y CONTEXTOS

Silva Lombardo Federico's sculpture. Shadows and projections, kleinian spaces and tessellations ■ **La escultura de Silva Lombardo Federico. Sombras y proyecciones, espacios kleinianos y teselaciones**

RECIBIDO • 14 DE SEPTIEMBRE DE 2016 ■ ACEPTADO • 25 DE NOVIEMBRE DE 2016

SOL ÁLVAREZ SÁNCHEZ/INVESTIGADORA DEL CENIDIAP ■
solarisalvarez@gmail.com ■
■

PALABRAS CLAVE

escultura ■
tesela ■
construcción ■
espacios ■
dimensión ■

KEYWORDS

sculpture ■
tessellation ■
construction ■
spaces ■
dimension ■

RESUMEN

Al establecer un vínculo con algunos principios de la arquitectura en sus creaciones, Silva Lombardo Federico explora fundamentalmente la capacidad constructiva de la escultura. Aplica conceptos relacionados con la “teoría de las n dimensiones”, como la llamada botella de Klein, para lograr superficies no sólo tridimensionales sino con cruces de planos para obtener espacios móviles y fluctuantes. Asimismo, realiza sus esculturas tomando en cuenta la morfología de su unidad funcional y traza una tesela: base geométrica que permite su reproducción mediante agrupamientos y repeticiones.

ABSTRACT

By establishing a link with some architectural principles in his creations, Silva Lombardo Federico explores the constructive capabilities of sculpture. He applies notions associated with the theory of n dimensions, such as Klein's bottle, to achieve surfaces which are not just tridimensional, but with crossings of planes that produce mobile and fluctuating spaces. He creates his sculptures with a clear grasp of the morphology of its functional unity, through tessellation: deploying a geometrical figure that allows for its reproduction through groupings and repetitions.

Silva Lombardo Federico incursionó en la escultura después de haberse formado en ciencias físico matemáticas. Antes de iniciar la carrera de Arquitectura, asistió como oyente a la Escuela Nacional de Artes Plásticas (hoy Facultad de Arte y Diseño) de la Universidad Nacional Autónoma de México, y al laboratorio de Estructuras Espaciales de la propia Facultad de Arquitectura; desde entonces se ha centrado en el estudio y la creación plástica de estructuras espaciales.

Le interesa la información y el espíritu del conocimiento. Le importa el sentido de comprensión, ese que se enfoca en conocer más que en resolver (“yo conozco resolviendo”), de ahí que sea la curiosidad científica una directriz relevante en su labor artística y que dedique tiempo considerable al estudio del comportamiento de patrones matemáticos en el resultado de un proceso creativo.

El empleo de un lenguaje propio le permite a Silva Lombardo expresar ampliamente su discurso personal. La escultura es el recurso para hacerlo, y por ello funge como síntesis de diversas actividades, incluidas las de carácter filosófico y poético. Su lenguaje requiere de un oficio y de un conocimiento técnico, cosa que no se hace de manera rápida o intempestiva. Se trata de una actividad que forma parte de la vida misma: descubrir la escultura cuando se está frente al fuego, cuando se toma un vaso de agua, cuando involucra un proceso metodológico y nuevas tecnologías. En otras palabras, no considera la suya como una profesión a la que se le dedica un tiempo específico durante lapsos calendáricos, sino que forma parte de su persona entera.

Para este escultor, el proceso creativo involucra una madurez en el plano individual que permita resolver la escultura como actividad propia y establecer un vínculo con la sociedad. Quizá por ello su trabajo guarda una relación intrínseca con la construcción arquitectónica. Tiene que ver fundamentalmente con la capacidad constructiva del recurso escultórico. Piensa que la escultura tiene esa cualidad, la constructividad, el manejo de la materia, de la energía y del tiempo, y eso no ha variado en la historia de la humanidad; que encimen las piedras para señalar los límites, como lo dice Buren.¹

Silva Lombardo piensa que la función de la escultura no ha cambiado, y no cambiará jamás, lo que es diferente es su contexto y cómo se maneja. Es como la función del cura, del barrendero o del médico. El punto nodal para él es la manera en que se ha usado al escultor o al artista de diversos tiempos y civilizaciones.

¹ El artista conceptual francés Daniel Buren provocó con la obra *Les deux plateaux*, en español conocida como *Las columnas de Buren*, un intenso debate sobre la integración del arte contemporáneo a los edificios históricos. Ha escrito acerca del uso de la piedra en la historia de la humanidad. Véase Daniel Buren, *Écrits, 1965-2012*, vol. II, Marz, Flammarion, Centre National des Arts Plastiques, 2013, pp. 2033-2107.

En relación con el arte público, comenta que en ocasiones se dice que no existe porque no hay manera de establecer un vínculo con el espectador: lo público se vuelve espectáculo y pierde sentido el tema central de la escultura, que por cierto no es el de la espectacularidad. Piensa que es un error confundir el concepto de lo “público” con el “espectacular”, y no sólo se confunden sino que se les traslada al mismo plano, por eso ahora todo lo público es espectacular.

Para realizar su trabajo utiliza equipamientos usados por los científicos para explicar la “teoría de las n dimensiones”: Klein, teselaciones o “teceratus” y sombras y proyecciones.² Con ellos estudia las ventajas que ofrece la plástica, en especial la escultura.

Así, experimenta con espacios kleinianos, que no poseen o carecen de una superficie orientada o con orientación, es decir, no tienen interior ni exterior, por lo cual tampoco tienen borde, como en el caso de una esfera. En 1892, el matemático Félix Klein describió lo que después se consideraría como botella de Klein.³ Comienza con un cuadrado con flechas en los bordes. Al imaginar que se pegan las flechas a la superficie cuadrada la figura se transforma en un cilindro y luego, con objeto de que los círculos coincidan se pasa un extremo por el lado del cilindro, lo cual crea una intersección circular.⁴ Así se logra una inmersión de la botella tridimensional, pero si se añade una cuarta dimensión al espacio tridimensional se consigue que la botella pase a través de sí misma sin necesidad de un agujero.⁵

² El equipamiento de “sombras y proyecciones” refiere al espacio dentro del cubo.

³ Originalmente se llamó “superficie de Klein”, que en alemán se escribe *Kleinsche Fläche*, pero la primera traducción del documento que describe este objeto produjo un error de escritura y concepto al traducirlo como “botella de Klein”, que en alemán es *Kleinsche Flasche*. Esta confusión pudo deberse a la apariencia de botella de la representación gráfica tridimensional.

⁴ El principio matemático de la botella de Klein es similar al de la banda de Möbius o cinta de Moebius. Se trata de una superficie con una sola cara y un solo borde. Tiene la propiedad matemática de ser un objeto no orientable. Fue descubierta por los matemáticos alemanes August Ferdinand Möbius y Johan Benedict Listing en 1858. Véase <culturacientifica.com/2015/12/09/la-botella-de-klein-geometria-palindromica/> y Keiko Elena Saito, “Alternativas formales mediante procesos lúdicos aplicados a los teselados”, en <papers.cumincad.org/data/Works/att/c9ed.content.pdf>.

⁵ El cuento *Botella de Klein* de Juan José Arreola (1918-2001) ayuda a entender las cualidades de esta superficie; se reproduce el texto a continuación. Véase Juan José Arreola, *Palindroma*, México, Joaquín Mortiz, 1964.

Además de los espacios kleinianos, Silva Lombardo Federico utiliza procesos de diseño en varias fases, denominados sombras y proyecciones. En este caso no depende de la interpretación de un comportamiento topológico, como sucede con teselaciones y espacios kleinianos, sino de un recurso sin límites formales. Cada espacio se interrelaciona con otro y a veces se superpone colocándose en retroceso con relación a la etapa anterior. De esta manera crea espacios más desarrollados con la característica de ser móviles y fluctuantes, ya que poseen a la vez una naturaleza evolutiva y discontinua. De esta forma, los sistemas geométricos que plantea contienen un cruce de planos; esto significa la posibilidad de realizar otro desarrollo o brote de crecimiento para la forma. Se trata de una forma dentro de la misma forma, el volumen dentro y fuera del volumen.

De esta manera, el escultor lleva a cabo actividades analíticas y creativas diversas. Cada uno de sus proyectos parte de un punto y luego de una secuencia de puntos, los cuales logran una línea, hasta que un conjunto de líneas crean un soporte geométrico que va modulando.

Parte de profundos conocimientos arquitectónicos al crear escultura, por lo que sus diseños se tornan totalizantes. Así, las formas que concibe inicialmente para cada proyecto se van adhiriendo al conjunto de formas creadas. Como la manera en que realiza esta operación depende de la fase en la que se encuentra, el concepto de tiempo es un componente más en su labor.

El trabajo de Silva Lombardo es una actividad analítica, es decir, lo hace mediante un conocimiento sistemático asimilado que lo lleva a identificar diversos aspectos del tema que desarrolla. El aspecto creativo contiene elementos lúdicos. A su proceso se puede aplicar la definición de “juego” de Schiller: “aquello que no es contingente ni subjetiva ni objetivamente, y sin embargo tampoco constriñe ni obliga ni exterior ni interiormente”.⁶ Dice Piaget que “el juego debe concebirse como ligado al pensamiento adaptado por los intermediarios más continuos y como solidario del pensamiento entero, del cual constituye un polo más o menos diferenciado”.⁷ El juego en el proceso creativo de Silva Lombardo se pre-

⁶ Friedrich Schiller, *La educación estética del hombre*, Buenos Aires, México, Espasa Calpe, 1952.

⁷ Jean Piaget, *La formación del símbolo en el niño*, Buenos Aires, México, Espasa Calpe, 1962.

“El cilindro es al toro lo que la Banda de Moebius a la Botella de Klein”. Y Francisco Medina Nicolau sacó de una gaveta la célebre cinta de papel, ahora con las puntas pegadas de un modo particular, como en un cuello de camisa. Sus manos de prestidigitador la hicieron girar y en el aire quedó la forma pura:

—Cuando la Banda de Moebius se esconde en ella misma, surge la Botella de Klein... ¿La ves?

Quedé perplejo y salí por tangente literaria:

—Es el procedimiento de Kafka, según la ley de Roberto Wilcock: sacarse de la cabeza un objeto, escamotearlo y seguir hablando sobre él...

El doctor Garfias estaba presente.

—A propósito de cabeza, no se la quiebre usted, que al fin y al cabo la botella es de vidrio. La inventaron los alquimistas. Creo que fue Jehan Brodel, denunciado a la Inquisición por sus vecinos de la calle del Pot de Fer ¿se acuerda usted? El cuerpo infame sin principio ni fin era la imagen blasfematoria de Dios. Fue destruido el original y los dibujos previos también. Pero la cosa llegó si no a los ojos, a los oídos del Bosco, que pintaba de memoria: allí está el ámpula, la burbuja de jabón que encierra a los amantes en el Jardín de las Delicias...

Ludlow llegó en ese momento con envoltorio sospechoso y sonrisa feliz. Había alcanzado a oír las palabras de Garfias y enlazó los puntos suspensivos:

—...la botella figura también dentro de la tradición castellana. Es el fracaso del Marqués de Villena citado por Quevedo y por Vélez de Guevara. Es la redoma que encerraba al Homúnculo, el feto infernal, el niño que no necesita madre para nacer...

Mis tres doctores en física, topología y lógica me acorralaron en una superficie collado sin pies ni cabeza. Hicieron y deshicieron nudos imaginarios y reales con cuerdas y palabras. Yo dije, recordando a Rafael, que el collado se parece al fuste de una silla de montar y que los artesanos de Colima trazan la superficie sobre pergaminos como Dios les da a entender sirviéndose de patrones heredados. Se rieron. Jorge Ludlow desenvolvió su paquete.

—¿Quería una Botella de Klein?

No paso a crearlo. Siguiendo indicaciones precisas, los diseñadores y obreros de la casa Pyrex, especializada en materiales refractarios, me hicieron el capricho. No paso a crearlo. Después de muchas tentativas, aquí está el milagro físico sin interior ni exterior, perfectamente soplado y sin defecto.

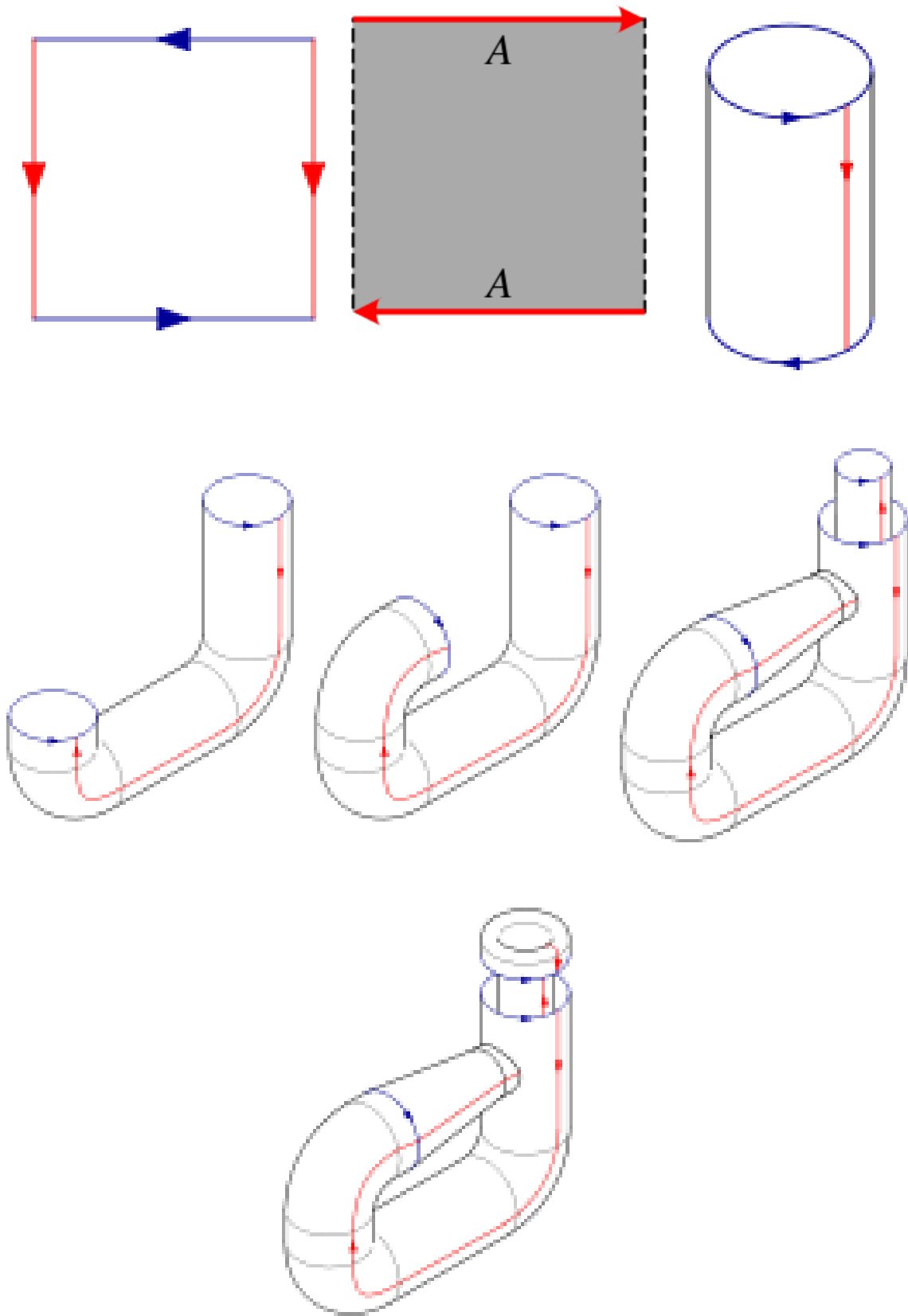
Ahora estoy sólo frente al objeto irracional, llenándolo con mis ojos antes de ponerle tinto de Borgoña. Aquí está sobre mi mesa de ¿trabajo? la Botella de Klein que busqué por más de veinte años de ¿trabajo?

Mi mente trabajada no puede más, siguiendo las curvas del palindroma de cristal. ¿Eres un cisne que se hunde el cuello en el pecho y se atraviesa para abrir el pico por la cola? Me emborracho mentalmente gota a gota con la clepsidra que llueve lentamente sus monosílabos de espacio y tiempo. Mojo la pluma en ese falso tintero y escribo sin mano una por una las definiciones inútiles: signos de interrogación estatutaria. Trompa gigante de Falopio. Corno de caza que me da el toque de atención al silencio, cuerno de la abundancia vacía, cornucopia rebosante de nada... Viscera dura que desdeña la vida diciendo soy útero y falo, la boca que dice estas cosas: soy tu yo de narciso inclinado a su lirio, tu dentro y tu fuera, abierto y cerrado, tu liberación y tu cárcel, no bajes los ojos ¡mírame!

Pero ya no puedo mirar porque la cabeza se me fue a las entrañas, ¿por qué los topólogos no trabajan con vísceras y desarrollan hígados, riñones y asas intestinales en vez de nudos y toros? Se lo voy a proponer si despierto mañana.

Por ahora empuño la Botella de Klein. La empuñas, pero no la empinas. ¿Cómo puedo beber al revés? Tienes miedo en pie como falso suicida, jugando metafísico el peligroso juguete en tus manos, revólver de vidrio y vaso de veneno... Porque tienes miedo de beberte hasta el fondo, miedo de saber a qué sabe tu muerte, mientras te crece en la boca el sabor, la sal del dormido que reside en la tierra...

Juan José Arreola
Botella de Klein



Construcción de una botella de Klein.



Botella de Kein. Foto: Maxsim.

senta como una síntesis del instinto y como el fundamento de un impulso en el proceso creador. Unifica sus aportes intuitivos de modo que son reconocibles y analizables. La secuencia con la que juega en sus estudios va del punto a la línea, de la línea al plano, del plano al volumen y del volumen al hiperespacio.

Es posible reconocer ciertas fases en el proceso creativo de sus formas escultóricas:

1. Recopilación, ordenamiento y evaluación de datos, es decir, de los condicionantes o elementos que definen la forma en que trabaja. Se trata de una forma geométrica que solucione los problemas que el proyecto pueda plantear.

2. Formación de la estructura de su tema escultórico. Definición de la escala jerárquica de los componentes del tema. Selección del soporte geométrico.

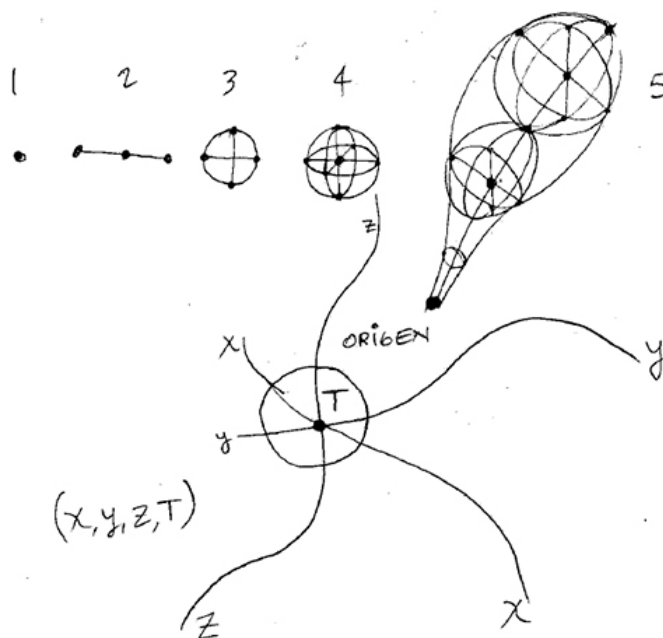
3. Clasificación de los componentes como elementos repetitivos que, en un principio, son unidades.

4. Reconocimiento de las formas materiales que conforman la tridimensión. Reconocimiento de las formas in-materiales que conforman espacios en tres dimensiones.

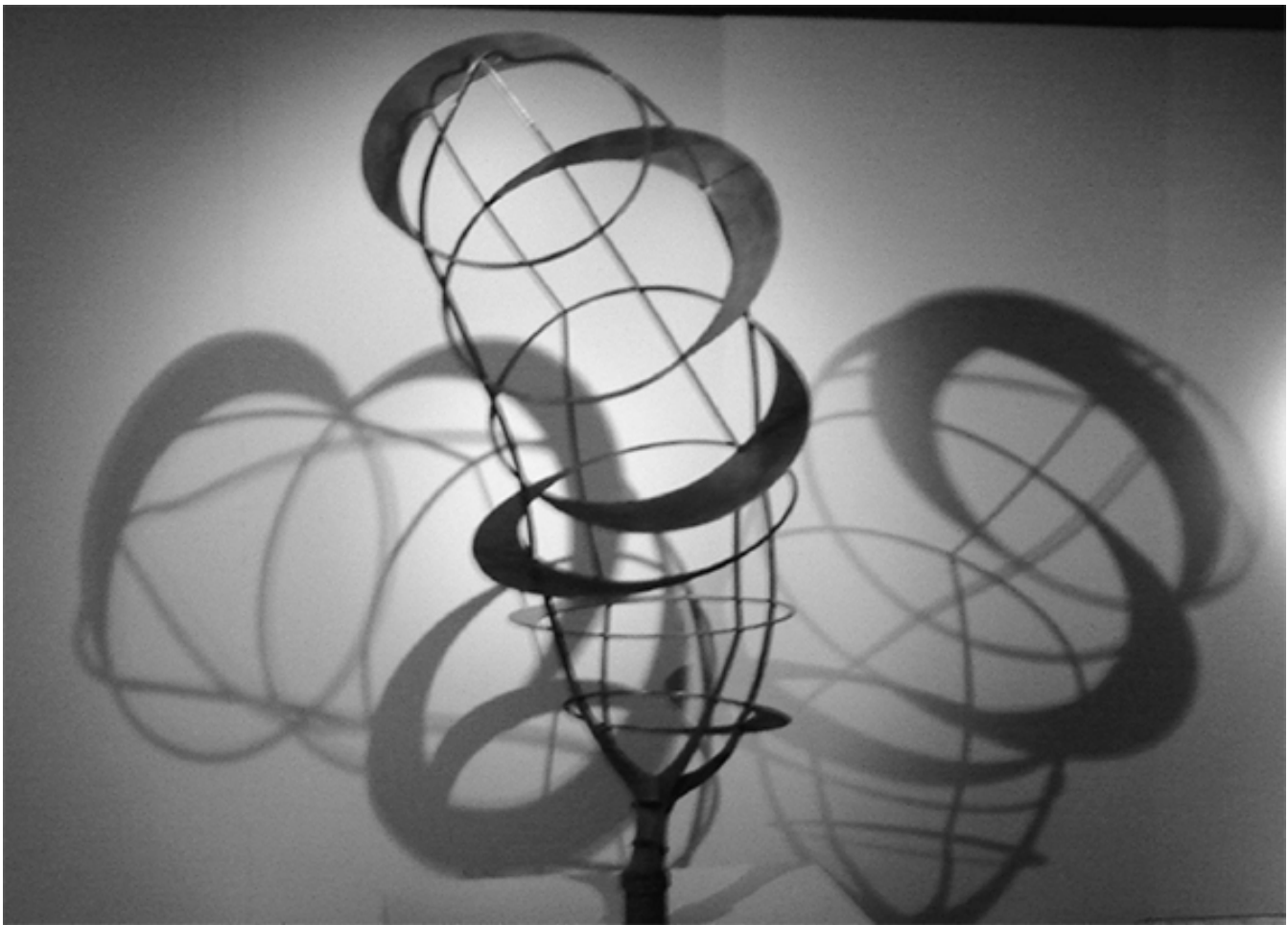


Silva Lombardo Federico, *Modelos de Kein*. Espacios continuos no orientables. Frecuencias 1, 2, 3.

Punto Línea Plano Volumen Red Escultura



Silva Lombardo Federico, diagrama.



Silva Lombardo Federico, *UP*.

5. Definición del orden en grados de abstracción que van de una escala mínima que es la unidad a la escala máxima que es el conjunto.

Federico crea sus esculturas tomando en cuenta la morfología de su unidad funcional y traza una tesela, es decir, una base geométrica que permite su repetición mediante agrupamientos y combinaciones. Selecciona sus teselados por las características intrínsecas de su modularidad.

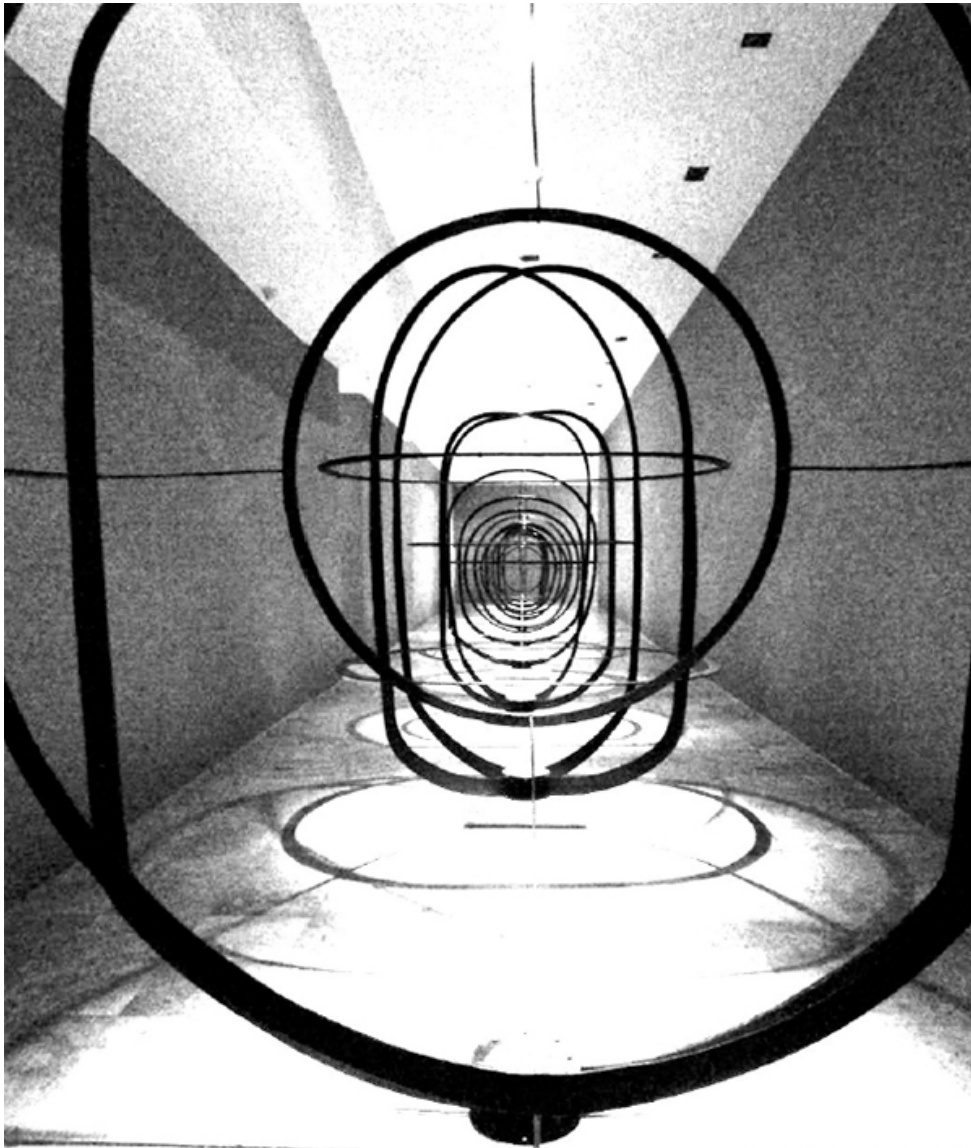
Existen diversos tipos de teselados, como el regular monohédrico, compuesto por la repetición de la misma forma y tamaño, y cada tesela es congruente con otra por traslación, rotación o reflexión. Los polígonos regulares tienen la característica de teselar el plano, como lo hace el hexágono regular y el paralelogramo.

El desarrollo de las formas de Silva Lombardo se basa en la topología. No son rígidas, sino que sus propiedades geométricas conservan su esencia al aplicarles deforma-

ciones continuas. Partiendo de que la forma de un objeto determinado es igual a la forma del espacio que ocupa, entonces sería lógico que el estudio de las formas topológicas incluyera la forma del espacio total de la misma.

A partir de estos principios Federico piensa que el principio de la escultura es la comunicación. Adentrado en el estudio de la escultura olmeca, reflexiona sobre esta civilización y el arte prehispánico en general a partir de un postulado contemporáneo: la geometría einsteniana.⁸ Encuentra un metalenguaje y un hiperes-

⁸ La geometría einsteniana plantea que hay tensores que son matrices multidimensionales y que son generalizaciones de la teoría de las n dimensiones. Se trata de objetos abstractos que expresan un cierto tipo definido de concepto multilineal. Sus propiedades se derivan de sus definiciones como funciones lineales y las reglas para su manipulación son extensión del álgebra multilineal. Por otra parte, se encuentran los tensores que son elementos de un espacio tensorial. En presencia de un campo gravitatorio la geometría válida que rige la configuración de los cuerpos rígidos



Silva Lombardo Federico, *Homenaje a San Lorenzo T.*
Decáptico. Museo Federico Silva, San Luis Potosí, México.

pacio en las cabezas olmecas, que significan el origen del universo. Esto queda de manifiesto en su interpretación escultórica en estructuras de metal de las cabezas olmecas de San Lorenzo, Veracruz.

es no euclidiana. A todos los efectos de una gravitación se da un movimiento que se traduce como equivalencia. Las masas que producen gravitación son sustituidas por una trayectoria que implica un espacio y que es geométrico. En otras palabras, se pueden sustituir enteramente las fuerzas gravitacionales por variaciones en la geometría. Éstas son determinadas por leyes métricas de espacio-tiempo. Véase: *Foro esencia*, blog de la publicación de filosofía y ciencia "Foro esencia", febrero 15 de 2009, <profesor.ufop.br/sites/default/files7foroessencia> y <foroessencia.blogspot.mx/2009/02/el-trashtpwww.textoscificos.comfisc.html>.

El tema de su más reciente exposición, *El recurso de la escultura, lenguaje de la forma*, en el Museo Federico Silva en San Luis Potosí, fue la plástica del hiperespacio. Utilizó botellas de Klein, teselaciones y sombras y proyecciones.⁹ El resultado del proceso de su trabajo es una conclusión técnica, geométrica y de un discurso muy personal. ▮

⁹ El equipamiento de "sombras y proyecciones" refiere al espacio dentro del cubo.

BIBLIOGRAFÍA

- ARREOLA, Juan José, *Palindroma*, México, Joaquín Moritz, 1964.
- PIAGET, Jean, *La formación del símbolo en el niño*, Buenos Aires, México, Espasa Calpe, 1962.
- BUREN, Daniel, *Écrits, 1965-2012*, Marz, Flammarion. Centre National des Arts Plastiques, vol. II, 2013, pp. 2033-2107.
- SCHILLER, Friedrich, *La educación estética del hombre*, Buenos Aires, México, Espasa Calpe, 1952.
- STADLER MACHO, Martha, *Topología algebraica*, Buenos Aires, Apuntes Master, 2014.

HEMEROGRAFÍA

- QUINN, Paul, "Arreola, Escher y Barth. Una eterna brida dorada", en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. III, 1998, pp. 356-361.
- SERRENTINO, Roberto, "Los teselados periódicos de Escher", en *II Seminario Iberoamericano de Gráfica Digital*, Mar del Plata, SIGRADI, 1968.
- _____, "Soportes geométricos y alternativas modulares", en *Arquiplus*, Tucumán, marzo-abril, 1998.

FUENTES ELECTRÓNICAS

- <www.danielburen.com>.
- <culturacientifica.com/2015/12/09/la-botella-de-klein-geometria-palindromica/>.
- FORO ESENCIA, blog de la publicación de filosofía y ciencia "Foro esencia", febrero 15 de 2009. Véase <www.textoscientificos.comfisc.html>.
- SAITO, Keiko Elena, "Alternativas formales mediante procesos lúdicos aplicados a los teselados", en <http://papers.cumincad.org/data/works/att/c9ed.content.pdf>.

ENTREVISTA

- Entrevista a Silva Lombardo Federico, Tepoztlán, Morelos, julio de 2016.

SEMBLANZA DE LA AUTORA

SOL ÁLVAREZ SÁNCHEZ • Realizó la carrera de historia en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y se recibió en 2002. Estudió la maestría en Arte: Semiótica aplicada a la imagen visual en el Instituto Cultural Helénico y se recibió en 2012. Trabaja en el Cenidiap como investigadora de artes plásticas desde 1997, en donde publicó el libro *Arte y centralismo* en 2011. Asimismo, es autora de *Procesos curatoriales. La obra de Siloia Barbescu*.

TEXTOS Y CONTEXTOS

*The sculptural and the objectual:
material and sign
transmutations
Theoretical lucubrations
and interviews with Becker,
Camorlinga, Perez and Zermeño*

■ **Lo escultórico y lo objetual:
■ transmutación matérica
■ y signica. Lucubraciones
teóricas y entrevistas con
Becker, Camorlinga, Perez y
Zermeño**

RECIBIDO • 4 DE OCTUBRE DE 2016 ■ ACEPTADO • 25 DE NOVIEMBRE DE 2016

ALBERTO ARGÜELLO GRUNSTEIN/INVESTIGADOR DEL CENIDIAP ■
argrunstejn@yahoo.com.mx ■

PALABRAS CLAVE

■ escultórico ■
■ transmutación ■
■ Bauhaus ■
■ modernidad ■
■ posmodernidad ■

KEYWORDS

■ sculptural ■
■ transmutation ■
■ Bauhaus ■
■ modernity ■
■ postmodernity ■

RESUMEN

El presente trabajo trata sobre los cambios significativos en la escultura en los siglos XX y XXI, acerca de los desgarramientos que sufrió en su concepto y prácticas a raíz del surgimiento del experimentalismo diseñístico, industrial y arquitectónico ocurrido en los países de distinto signo político (tratando de unir el arte y la vida), pero también como consecuencia de la crítica ingeniosa y despiadada del Dadá al arte de raíces renacentistas y su mercado (que insistían en separar la vida y el arte). El dadaísmo y movimientos aledaños sacudieron al arte y al mundo de los objetos, a todos... En ese remolino también se encontraba, y se encuentra, la escultura, pero también los *objetos-signos* de procedencia extra-artística. A esta discusión se convoca a tres escultoras y a un escultor, activos en México, para conocer sus expectativas ante este inquietante panorama.

ABSTRACT

This essay deals with some of the major changes in sculpture during the 20th and 21st centuries, the tearings suffered by its concept and its practices derived from design, industrial and architectural experimentalism in countries with different political orientations that had in common the striving for a union between art and life, as well as from Dada's ingenious and merciless criticism of all art rooted in the Renaissance and its market, which insisted on separating life and art. Dada and the movements associated with it shook up art and the world of objects, everything... Sculpture was immersed in that whirlwind, along with object-signs produced outside of art. Four sculptors active in Mexico join in this debate, three women and one man, sharing their expectations in the face of this troubling panorama.

Sin pies ni cabeza

A lo largo del siglo XX y los años que corren del XXI, la escultura ha dado pasos importantes (no necesariamente de “avance” o “evolución”, sino lo más parecido a los de una danza tribal) que desembocaron en lo que hoy vemos en el espacio público, en museos o en colecciones privadas. Y si digo que “ha dado pasos” quizás es caer en el error de suponer que las esculturas, hoy en día, tienen “pies y cabeza”, pues lo escultórico ha transitado por tantas mutaciones que le han llevado a extremos insospechados. En el *campo expandido* de una nueva estética que se forjó con la apertura impulsada por las vanguardias, la escultura no sólo perdió su característico pedestal, sino que ganó movilidad (Schöffer, Calder o Tinguely y, quizás, hasta llegar a Theo Jansen), luminosidad (Antonakos, Flavin o Weiwei), abstracción sintético-geométrica (Le Witt o Judd), fineza dibujística (D. Smith), masividad (Chillida, Moore o Botero, y también, porqué no, Jake y Dinos Chapman, por ejemplo en su *Aceleración cigótica biogenética, modelo libidinal desublimado*, 1995) y también tersura (Robert Morris, Oldenburg o Marta Palau).¹

Purismo y utilitarismo

Muy pronto, en el arranque del siglo XX, tanto en la Unión Soviética como en Alemania, sendos movimientos interdisciplinarios impulsaban la creación de nuevas propuestas en las que la escultura convencional sería desgarrada y reformulada a partir de nuevos conceptos y nuevos materiales (vidrio, metales laminados, plexiglás, etcétera). La educación y la cultura posrevolucionarias, bajo la guía de Anatoli Lunacharski, propiciaron una gran apertura para la experimentación plástica vanguardista (luego refutada en la era stalinista), en la que el constructivismo registró algunos años de apogeo.² La obra escultórica representativa de ese movimiento fue, sin duda, el *Monumento a la Tercera Internacional* (1919) de Vladímir Tatlin. Inspirada probablemente en la Torre Eiffel, fue más allá al agregarle componentes móviles, pantallas y reflectores, pero sobre todo contextualización política. La obra sólo quedó en maqueta por la oposición que generó en el medio artístico y político. “Gabo Diem criticó públicamente el diseño de Tatlin diciendo ‘O se crean casas y puentes

¹Recomiendo buscar estas imágenes, y las referidas adelante, en la web, para ilustrar con ejemplos nuestra reflexión.

²El centro del constructivismo en Moscú residía en Vjtemás: la Escuela para el Arte y el Diseño, establecida en 1919.

funcionales o el puro arte por el arte, pero no ambos”.³ Declaraciones como éstas, al lado del ambiente cada vez más intolerante en la política, dividieron a los creadores entre aquellos que planteaban que el constructivismo tenía un núcleo espiritual y los que sostenían que el arte debía adaptarse a las necesidades de la sociedad (y también, por supuesto, de la política y los políticos) y plegarse al utilitarismo y al desarrollo industrial.⁴ La primera corriente de opinión llevó al constructivismo a la experimentación pura, de manera que se alió con facilidad con movimientos europeos como el suprematismo, el neoplasticismo o el cubismo abstracto. La segunda avanzó hacia una producción que desembocaría en los diseños gráfico e industrial (corriente constructivista-productivista).

La experimentación plástica constructivista operó de manera muy cercana a la escultura, los diseños —ya mencionados— y la arquitectura. No es extraña a las investigaciones cubistas que exploraban en los mismos años las formas geométricas puras que pueden reducir a síntesis todas las formas de la naturaleza, como había sugerido el pintor Paul Cézanne. En su *Manifiesto realista* (1920), Naum Gabo y Antoine Pevsner criticaron a los artistas cubistas y futuristas por no atreverse a llegar a la abstracción total. Gabo partió de la producción de esculturas cubistas (como sus cabezas de mujer y torsos laminados), pero sus investigaciones lo llevaron al arte cinético con fundamento en ecuaciones matemáticas y científicas, utilizando materiales novedosos fruto del desarrollo industrial de principios del siglo XX (varillas de acero, acrílicos, cristal, etcétera). Obras como *Construcción en el espacio*, *Construcción en el espacio equilibrada sobre dos puntos* y *Construcción lineal* (de los años veinte y treinta), son ejemplo de ello.

En Europa central la cultura estética se revolucionó alrededor de la Escuela Bauhaus,⁵ clausurada por las au-

toridades nazis en 1933. Como lo estaban haciendo en la URSS, y también con un ferviente espíritu comunista, los profesores de la Escuela (J. Itten, Mies Van der Rohe, Moholy-Nagy, Albers, Kandinsky, Klee, Schlemmer y Joost Schmidt, entre muchos otros), aún con sus diferencias, estaban empeñados en concretar el programa académico de Walter Gropius para poner a interactuar las artes, las artesanías y la industria; no es gratuito que, por esto, se le considere otra de las raíces del diseño gráfico e industrial del siglo XX. Una de las máximas de Gropius era del siguiente talante: “Arquitectos, escultores, pintores... debemos regresar al trabajo manual... Establezcamos, por lo tanto, una nueva cofradía de artesanos, libres de esa arrogancia que divide a las clases sociales y que busca erigir una barrera infranqueable entre los artesanos y los artistas”.

El nombre Bauhaus significa “casa de construcción” y nació como una escuela en la que los estudiantes realizarían construcciones manuales, asistidos puntualmente por especialistas que sabían hacer las cosas y los objetos: los artesanos. Como es obvio, la escuela fue cambiando de directivos y cada cual le imprimió un sesgo particular, fuera en sus principios filosóficos como en los objetivos, pero sin perder la ruta que llevaría a la institución a convertirse en un referente de la innovación racionalista⁶ en lo que concierne a lo que se llamaría posteriormente el diseño o, mejor, los diseños, incluyendo la arquitectura. En 1927 Hannes Meyer fue nombrado director y, como comunista, introdujo cursos de marxismo, economía, sociología, etcétera, con la finalidad de

³ Constructivismo <[https://es.wikipedia.org/wiki/Constructivismo_\[arte\]](https://es.wikipedia.org/wiki/Constructivismo_[arte])>.

⁴ Particularmente el Grupo Productivista sostenía esta última posición. En esto se emparenta con las tesis futuristas de Tommaso Marinetti. En el *Programa del Productivismo* se lee, por ejemplo: “Abajo el arte, viva la técnica”, “Abajo el mantenimiento de las tradiciones artísticas, viva el técnico constructivista” o “¡El arte colectivo del presente es la vida constructiva!”. Véase: “Productivismo”, en Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, La Habana, Ediciones Unión, 1967, pp. 454-456.

⁵ La Bauhaus estuvo vigente entre 1919 y 1933 en su llamada “etapa europea”.

⁶ Podríamos caracterizar a los diseños del siglo XX como racionalistas, progresistas e industrialistas, en contraste con el decimonónico y romántico *Arts & Crafts*, vinculado también, pero de distinta manera, con los diseños. Sin refutar la producción en serie (pero limitada), este movimiento (literalmente “Artes y Oficios”), ligado a la figura de William Morris, se posicionó fervorosamente contra la naciente industria y sus objetos considerados “horribles”. En plena época victoriana, reivindicó los oficios medievales y postuló la superioridad del ser humano sobre la máquina. Incidió fuertemente en las artes decorativas pero con altos vuelos, ornamentando objetos utilitarios, vidrio soplado, colchas y muebles, pero también aplicándose en decorado de edificios con mosaicos, vidriados y aún esculturas en bajo y alto-relieves. Se le liga también con los desarrollos del Art Nouveau (el modernismo) y el Art Decó, desde finales del siglo XIX y hasta los años treinta del siglo XX. Las obras de Antonio Gaudí, de simiente orgánica y opuestas al racionalismo a rajatabla, también se podrían alinear en el espíritu del *Arts & Crafts*, véanse, si no, el Templo Expiatorio de la Sagrada Familia (1883-1926), Pabellones Güell (1884-1887), la Casa Milà (1906-1910) o el Parque Güell (1900-1914), obras ubicadas en Barcelona.

que los estudiantes pensarán en generar productos que fueran prácticos y económicos para la clase trabajadora. Estos principios comunistas alimentaron el subsecuente desarrollo del diseño industrial: romper la frontera entre el arte (elitista) y la vida misma, llevando el arte a la calle y a la realidad cotidiana de los trabajadores y, a la postre, a las masas. Justo cuando algunas tendencias artísticas adoptaron la categoría estética de lo feo (expresionismo, *fauvismo*, dadaísmo, cubo-futurismo, etcétera) los diseños arroparon “lo bello”: un bello (y funcional) tenedor o cuchara, sillón, taza, lámpara, licuadora, auto⁷ y hasta casas⁸ y edificios. Basta con ver ejemplos de la amplia experimentación formal llevada a cabo en la Bauhaus para comprender los vasos comunicantes entre la pintura y la escultura cubistas, cubo-futuristas, abstractas, etcétera, la exploración de las formas biológicas, cristalográficas, geométrico-matemáticas, entre otras, y el diseño de vajillas, sillas, casas, edificios y conjuntos habitacionales.⁹

Escultura, diseño, arquitectura...

Que las vinculaciones formales y conceptuales entre las artes (la escultura en particular), los diseños y la arquitectura prosperaron y aun se potenciaron a lo largo del siglo XX, lo confirman muchos ejemplos, entre otros:¹⁰

Arquitectura-escultórica o escultura-arquitectónica. Proyecto del edificio Chicago Tribune (1922) de Gropius y Meyer; *Gota 2* (1923) de K. Malévich; la Casa “De Stijl” (1930), de Gerrit Rietveld, en Utrecht; la Casa de la Cascada (1935-1939), de Frank Lloyd Wright, cerca de Pittsburg, Pensilvania; el Monumento a la Revolución (1938) de Carlos Obregón Santacilia, en Ciudad de México (adaptación de la cúpula central del inconclu-

⁷ Claro que había, desde entonces, y hay todavía, autos de lujo, pero cabe recordar que el concepto del *Volkswagen* fue creado por Adolf Hitler y llevado a cabo por Ferdinand Porsche, quien ejecutó los diseños y los planos del automóvil. Luego, al alimón, Porsche y Hitler pulieron la propuesta y el diseño. El proyecto surgió a instancias del dictador para relanzar la industria automotriz alemana.

⁸ De ahí viene, sin lugar a dudas, la idea de la “máquina para vivir” de Le Corbusier.

⁹ Para mayor información consúltese el espléndido libro de Rainer Wick: *La pedagogía de la Bauhaus*, Madrid, Alianza Forma, 1988.

¹⁰ Para estas imágenes también se recomienda realizar búsquedas en la web.

so Palacio Legislativo porfiriano); las Torres de Satélite (1957), de M. Goeritz y L. Barragán, Naucalpan, México; *El Atomium* (1958) de la Exposición Internacional de Bruselas; la Ópera de Sydney (1957-1973), de Jörn Utzon; el *Obelisco Quebrado* (1966), de Barnett Newman, en Houston; el Pabellón de Estados Unidos en la Expo 67 (1967), obra geodésica de Buckminster Fuller; el Palacio de los Deportes (1968), de Félix Candela y Pedro Ramírez Vázquez, en Ciudad de México; el Polyforum Cultural Siqueiros (1971),¹¹ también en Ciudad de México; el *Espacio Escultórico* (1979), de Mathías Goeritz, Federico Silva, Manuel Felguérez, Helen Escobedo, Sebastián y Hersua, en la reserva ecológica del Pedregal de San Ángel, que forma parte del Centro Cultural Universitario de la UNAM, México; el Centro Bursátil (1991), de Juan José Díaz Infante, en Ciudad de México; La Casa Danzante (1997), del gabinete de arquitectos de Frank O. Gehry y Vlado Milunic; el Centro de Posgrados, UNAM (2010), de Ricardo Legorreta; el Museo Soumaya (2011), del arquitecto Fernando Romero, entre otros.

Conjuntos arquitectónico-escultóricos. *La Villa Savoye* (1928-1930), de Le Corbusier en Poissy, a las afueras de París; Cámara de Diputados y diversas oficinas administrativas de Brasilia (década de 1960), de Oscar Niemeyer; el área olímpica de Tokio (1964), de Kenzo Tange; *Habitat 67* (1967) de Moshe Safdie; el complejo de viviendas “Walden 7” (1982), obra del despacho Taller de Arquitectura, en Saint Just Desvern, provincia de Barcelona; *La Staatsgalerie* de Stuttgart (1984), diseño de los arquitectos J. Stirling y Michael Wilford; *Centro Nacional de las Artes* (1996), varios autores, en Ciudad de México; *Museo Guggenheim* (1997), de Frank O. Gehry, en Bilbao, entre otros.

Objetos de diseño de índole escultórico-pictóricos. *Silla roja y azul* (1917-1918), más tarde conocida como “Silla Mondrian”, diseñada por Rietveld; *Silla “Wassily”* (1925), de Marcel Breuer; *La Chaise* (1948), de Charles & Ray Eames y su staff; el *Studebaker* (1953), diseñado por Raymond Loewy; *Tulip Arm Chair* (1957), de Eero Saarinen (para Knoll); *Ball Chair* (1963), de Eero Aarnio; *Boby 3* (1969), portapapeles integrados en un módulo, de Joe Colombo; *Sofá “Joe”* (1970), con forma de guante de beisbol, realizado por los diseñadores Gionatan de Pas, Paolo Lomazi y

¹¹ En esta magna obra de Siqueiros destacan las esculto-pinturas del llamado *Foro Universal*.

Donato D'Urbino; *Sofa Bocca* (*Marilyn lips* o *Mae West Lips* [1970]), del Studio 65; *Memphis Ginza* (1982), revistero-librero, de Masanori Umeda; *Veldi* (1988), librero, de Atsushi Kitagawara; *Dear Morris* (1989), reloj de piso, de Shigeru Uchida; *Juicy Salif* (1990), exprimidor de fruta diseñado por Philippe Starck;¹² *Kinoko* (1992), lámpara de piso, de Hironen; "Azul Bondi" iMac G3 (1998), monitor de computadora, de Apple, entre otros.

En su ya clásico estudio *El sistema de los objetos*,¹³ Jean Baudrillard ve sin dificultad los automóviles como esculturas para transportarse,¹⁴ idea no muy distante de lo que ya planteaba Edward T. Hall en *La dimensión oculta*.¹⁵ Por su parte, Fredric Jameson, al analizar la arquitectura posmoderna del Hotel Bonaventure en Los Ángeles, dice que sus elevadores son esculturas para subir y bajar (se refiere a ellos como: "esculturas cinéticas gigantescas").¹⁶

Hasta el momento hemos tratado de lo que amplía y excede la escultura, desbordándola por el lado de los diseños y la arquitectura. Hubo otros desbordamientos más desenfundados y quizá más inextricables, por los mismos años en que el constructivismo puro, el constructivismo productivista y la Bauhaus desgarraban la escultura para llevarla hacia otros derroteros, finalmente triunfantes, pero entonces inesperados. Tras la primera Guerra Mundial,

¹² Guardando todas las reservas del caso, este exprimidor que, por cierto, se vende en ediciones limitadas (conmemorativas) fundido en materiales nobles como el oro y la plata, tiene un cierto parecido formal con las célebres *Arañas* de Louise Bourgeois; una de ellas, monumental (*Maman*), presentada en 2014 en la explanada frontal del Palacio de Bellas Artes.

¹³ Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*, México, Siglo XXI, 1975.

¹⁴ Cosa curiosa en la industria automotriz. Es un anacronismo, en términos estrictos, pero, aunque lo sea, tiene un papel vital: las primeras ideas de los automóviles que se diseñan actualmente se realizan mediante bocetos a mano, cuyo dibujo, ya depurado, se digitaliza y se sigue trabajando en pantalla (con visualizaciones 3D); por otra parte, al *materializar* el modelo en físico, éste se realiza con plastilina y/o barro.

¹⁵ Edward T. Hall, *La dimensión oculta*, México, Siglo XXI, 1972 (primera edición en inglés, 1966).

¹⁶ Fredric Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós Studio, 1984, p. 92.



David Camorlinga, *Plumas*, 2009. Placa de cobre con un grabado diseñado y en un terminado pulido, 240 x 70 x 40 cm.

László Moholy-Nagy se preguntaba si era moralmente justificable hacer arte. Por aquellos años, también Marcel Duchamp arremetía contra los mercaderes del arte arrojándoles en la cara un urinario que, por cierto, fue proscrito antes de poder exhibirse en el *Salón de los Independientes* de Nueva York en 1917.¹⁷ Años después, cavilando sobre el suceso, Duchamp llegaría a la conclusión de que aquellos mercachifles, que mercadeaban con el arte en plena guerra, no habían entendido nada: "Les tiré el urinario en la cara y ahora lo admiran por su belleza estética" (1962).

La gobernanza de lo irracional

Los estragos humanos y culturales de la guerra, la decepción por las esperanzas que había alimentado el progreso, el desarrollo científico, tecnológico e industrial (que auguraban una sociedad en paz y con bienestar), finalmente chocaron con la cruda realidad: el ser humano no es tan racional como se creía (ya lo había dicho Freud) y, todavía más, es gobernado por fuerzas inconscientes como el deseo, el mal radical (ya lo había dicho Kant), la barbarie y la irracionalidad. En el periodo de guerras, los artistas asumieron posiciones diversas. Muchos fueron perseguidos por ser judíos, otros

¹⁷ Su famosa obra *Fuente*, firmada como R. Mutt (nombre de un fabricante de sanitarios neoyorkino).



Alejandra Zermeño, *Biología interna de un Macaco Rhesus*, 2011. Díptico, vaciado en resina, espuma de poliuretano, hilo nylon, base aluminio, 167 x 50 x 290 cm.

asesinados, y los que pudieron, emigraron. Unos más colaboraron con los regímenes totalitarios (Alemania e Italia) o con los socialistas (la URSS y los países vinculados a su influencia). Lo cual es un indicio de que la producción artística no se detuvo; algunos en pro, otros ejerciendo su capacidad de crítica (a veces inútil, si se quiere, o de efecto limitado) contra el fascismo y el nazismo (como hicieron los artistas mexicanos agremiados en el Taller de Gráfica Popular).

El arte, como la cultura misma, como el humanismo, como la ciencia, como el orden social... todo se puso en cuestión. La época de entreguerras y la posguerra convocaron una intensa reflexión que buscaba, sobre todo, entender porqué había ocurrido lo que había ocurrido y, también, cómo volver a la normalidad, un tipo de normalidad soportable. Quizás eso no sería posible porque no existe una normalidad sin cierta dosis de violencia (del Estado, del derecho, de la economía, de la políti-

ca, etcétera); los sucesos mismos (de la posguerra hasta hoy) lo han demostrado.

Con el Dadá se abría un nuevo hueco (¿o boquete?) en la idea (renacentista) del arte. Por ahí, de nueva cuenta, el arte entraba en contacto con la vida y con lo no-artístico: la *Fuente* no era otra cosa que un producto común derivado de la industria, del diseño industrial. Pero en ese año de 1917 no comenzaría "el desfile de los objetos". Duchamp había inventado el *ready-made* en París, en 1913, con la pieza *Rueda de bicicleta* y poco después con el *Secador de botellas* (1914). Estos objetos serían elevados a la categoría de arte por mera voluntad o designación de su autor,¹⁸ ruta por la que seguirían muchos artistas durante el siglo XX, dando el salto "mortal" de la modernidad a la posmodernidad, con el recursivo neo-dadá que llega hasta nuestros días. Sendero que, por cierto, ya es centenario.¹⁹ Con el Dadá el concepto de arte queda en medio de un terreno minado. La belleza, la representación, el cuadro, la escultura, serán expuestas a la



Claire Becker, *Ojos que no ven*, 2016. Escultura reversible de la serie *Mood Swing*, resina poliéster, vidrio, plástico, 33 x 22 x 22 cm.

¹⁸ Véase la amplia reflexión que hizo al respecto Arthur C. Danto en *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*, Barcelona, Paidós Estética, 2002.

¹⁹ Habiendo pasado, de hecho, de la subversión a la institucionalización.

corrosión del irracionalismo, la sátira, la provocación radical, la burla (¿lo dionisiaco confronta nuevamente a lo apolíneo o lo complementa?). Podríamos decir que la idea de arte se quiebra por su centro y entra en pánico cuando irrumpen en la escena todos aquellos objetos e imágenes que habían sido desplazados a la oscuridad al consolidarse el Renacimiento: las artesanías (desclasadas como “artes aplicadas o utilitarias”), generadoras de todo tipo de objetos necesarios para la vida ordinaria, también para la suntuosa y, asimismo, creadora de imágenes y objetos culturales, sacros.

A principios del siglo XX, sin tanta alharaca, tuvo lugar otro Renacimiento, quizá no previsto, tal vez no comprendido: el teólogo, el poeta y el místico renacían para rivalizar con el artista-genio (originado en el siglo XIX) y el obrero del arte (propio del siglo XX).

Los “hermanos incómodos”

Al Dadá y movimientos sucesores se les ha visto como “los hermanos incómodos del arte”. En realidad, eso buscaron ser. Por otra parte, incómodos o no, han compartido el escenario del arte en los siglos XX y XXI.²⁰ Lo paradójico es que desde hace mucho dejaron de ser mal vistos e, incluso, en momentos, han dominado el disputado escenario del arte contemporáneo.²¹ Muchas son las ideas de Duchamp que metieron

²⁰ Todo un siglo han estado ahí, “al lado”, esas obras tridimensionales (escultóricas, post-escultóricas o como sea, ya lo veremos), e incluso han proliferado (y se han empoderado) los *ready made*, *objet trouvé*, ensamblaje, instalación, arte-basura, escultura blanda, escultura hiperrealista, escultura transitable, materismo (como algunas obras del llamado “arte terrestre” o *land art*, donde se utilizan materiales de la naturaleza [madera, tierra, piedras, arena, viento, rocas, fuego, hielo, agua]), *commodity sculpture* (como algunas de las piezas de Jeff Koons), entre otros. Han estado ahí y aún muchos no las “aceptan” como arte. Un arte diferente al renacentista, es cierto, perteneciente (¿o comprensible?) en relación con otro paradigma cultural y artístico. Con Duchamp podríamos decir que “una obra está hecha completamente por aquellos que la miran o la leen y la hacen sobrevivir por sus aclamaciones o incluso por su condena” (“Carta a Jehan Mayoux [8 de marzo de 1956]”, en *Cartas sobre el arte 1916-1956*, 57-58) e incluso que “El arte [y los artistas, también] tiene[n] la bonita costumbre de echar a perder todas las teorías artísticas”. <https://es.wikiquote.org/wiki/Marcel_Duchamp>.

²¹ Debo relativizar esta afirmación. No podría afirmar que sus obras y propuestas son del agrado generalizado. Aún se debaten con el público, los críticos e historiadores del arte, despertando polémicas iracundas; mas como dijo Duchamp con sarcasmo:



Monica Perez, *Qué lata*, 2000. Madera de eucalipto, 170 x 70 x 80 cm. Colección “Nace, crece y permanece” de los Viveros de Coyoacán, Ciudad de México.

caos en el campo artístico. Sus *obras* las consideraba objetos vacíos que, convertidos en arietes filosóficos, representaban el desbarajuste de la sociedad contemporánea. También las pensaba como necesarias para cuestionar demolevemente a las llamadas obras de arte, poniendo en evidencia su fetichismo.²² Sus desgarros, sus desplantes, llevaron a los artistas y a los teóricos e historiadores del arte a replantearse las bases y el sentido del arte del siglo XX. No fue menor su “labor”. El dadaísmo y movimientos aledaños sacudieron *al arte y al mundo de los objetos*, a todos... En ese remolino también se encontraba, y se encuentra, la escultura.

“Pues bien, los dadaístas [están] verdaderamente entregados a la acción. No se [limitan] a escribir libros, como Rabelais o Jarry, sino que [libran] una batalla contra el público. Y cuando se está librando una batalla, resulta difícil reírse al mismo tiempo”. <<http://www.ivandelanuez.org/?p=1422>>.

²² Se llegó a preguntar irónicamente: “¿Se pueden hacer obras que no sean obras de arte?” <<http://www.ivandelanuez.org/?p=1422>>.

En las postrimerías del siglo XIX, pero particularmente desde el inicio del siglo XX, las tendencias críticas a la tradición renacentista (el primitivismo, el ya mencionado Dadá, el cubismo, futurismo, surrealismo, abstraccionismo), al igual que las llamadas neovanguardias (del pop art en adelante), trastocaron los cimientos de la escultura y de los objetos de la vida cotidiana. Con mayor o menor énfasis y radicalidad meterían caos en este otro sistema de los objetos.

Obras no necesariamente dadaístas, pero detonadas simultáneamente a ese movimiento, plasmaron el torrente de nuevas formas que fluyeron entre la escultura y los objetos de la vida cotidiana (o sus huellas, fragmentos o despojos). Finalmente todo objeto, sea artístico o no, posee, por un lado, características perceptibles sensorialmente que originan emociones y apreciaciones estéticas y, por otro, una carga de significaciones e ideologías sociales y culturales.²³ Hausmann convierte

la cabeza de un maniquí, adosada con objetos de costura, regletas, una cartera, etcétera, en una *Cabeza mecánica* (1919), también llamada *El espíritu de nuestro tiempo*; Klee ensambla una funda de tela, un pedazo de piel y una máscara de madera para crear *Esquimal de cabellos blancos* (1924); Breton une un asiento y un timbre de bicicleta, una esfera de madera, hierbas, una resortera y un cacharro de cerámica sobre una base de madera, conjunto que denomina *Objeto surrealista de funcionamiento simbólico* (1931); M. Oppenheim forra con pelaje de animal una taza y su plato, para denominarlos *Desayuno en piel* (1938); con un manubrio y el asiento de una bicicleta, Picasso propone su *Cabeza de toro* (1943); una base de madera pintada, una cabra disecada envuelta con una llanta, le sirven a Rauschenberg para construir *Monograma*²⁴ (1959), reelaboración de *El chivo expiatorio*

²³ Juan Acha, "Los cuerpo-objetos", en *Arte y sociedad: Latinoamérica. El producto artístico y su estructura*, México, FCE, 1981, p. 263. Aparte de esto que dice Acha, en la sociología estadounidense es vieja la interpretación y el uso de los objetos (incluidos los del arte) como símbolos de estatus. Baste consultar de Erving Goffman *Símbolos de status de clase* (1949) para constatar la profundidad teórica con que el autor analiza el asunto (la versión española de ese artículo, traducida por Servando Ortoll, está tomada directamente de Erving Goffman, "Symbols of Class Status", *The British Journal of Sociology*, vol. 2, núm. 4, 1951, pp. 294-304, <<http://www.sociologia.uson.mx/docs/publicaciones/cuadernodetrabajo/4simbolosdeestatusdeclase.pdf>>. Al final de su ensayo, Goffman anota: "Podemos cerrar con el ruego de que se realicen estudios empíricos que rastreen la carrera social de símbolos de status particulares —estudios similares al que el Dr. Mueller nos ha brindado respecto a la transferencia de cierto tipo de gusto musical de un grupo social a otro—. Los estudios de este tipo son útiles en un periodo en el que la comunicación cultural extendida ha incrementado la circulación de símbolos, el poder de grupos de curadores y los rangos de conducta aceptados como vehículos para símbolos de status". No quisiera dejar pasar la oportunidad de rescatar algunas notas de lo que Goffman dice acerca de los curadores: "Grupos de curadores.- En cualquier parte que el equipo simbolizante de una clase se vuelve elaborado, se puede desarrollar un grupo de curadores cuya tarea sea construir y darle servicio a esta maquinaria de status. El personal de este tipo en nuestra sociedad incluye a miembros de tales categorías ocupacionales como sirvientes domésticos, modelos y expertos en la moda, decoradores de interiores, arquitectos, maestros en el área de aprendizaje superior, actores, y artistas de todos tipos. A aquellos que ocupan estos trabajos se les suele reclutar de clases que tienen mucho menos prestigio que la clase a la cual venden tales servicios. Así, hay personas cuyo trabajo cotidiano requiere que se vuelvan competentes en manipular símbolos que expresan una posición más alta que la que ellos mismos poseen. Aquí, entonces, tenemos una fuente institucionalizada de distorsión, expectativa falsa y diferencia

de opinión". Por otra parte, a nivel de exploración teórica, el ya citado libro de Baudrillard, *El sistema de los objetos*, cuya primera edición en francés data de 1968, trata con amplitud la cuestión del "lujo estético" y analiza pormenorizadamente la circulación social de los que denomina "objetos-signos". Pero con toda seguridad podemos señalar que Pierre Bourdieu, en *La distinción*, cuya primera edición data de 1979, es un magnífico ejemplo de las indagaciones empíricas que reclamaba Goffman. Véase *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, México, Taurus, 2002.

²⁴ Rauschenberg y muchos otros artistas experimentales y experimentados en cruzar las fronteras de los medios expresivos de las artes y entre estas prácticas y la vida ordinaria, pasaron por "El laboratorio del Black Mountain College" (1933-1956). Fue una escuela experimental y multidisciplinar de arte situada en un entorno natural en Carolina del Norte. Regida por principios democráticos, fue un laboratorio en los terrenos de la pintura, la literatura, la música y la danza en los años cruciales en que Estados Unidos, concretamente Nueva York, le "robaba", en expresión de Guilbaut, a París la idea de arte moderno. Es recordada como la cuna del primer *happening* multimedia de John Cage, *Theatre Piece n° 1* (1952), con la colaboración, entre otros, de Robert Rauschenberg y Merce Cunningham. Pero también por el brillante plantel de creadores que pasaron por allí como profesores o alumnos: Albers y otros artistas europeos como Feininger, Gropius, Ozenfant o Zadkine, y futuras estrellas del arte estadounidense como Motherwell, De Kooning, Kline, Noland, Twombly, Callahan... Esteban Vicente, entre otros. Véase: Elena Vozmediano, "El laboratorio del Black Mountain College", en *El Cultural*, 26 de septiembre de 2016, <<http://www.elcultural.com/revista/arte/El-laboratorio-del-Black-Mountain-College/5711>>. En la generación del fuerte ambiente experimental en Black Mountain College, Cage fue el impulsor más importante. Así lo reconocen músicos, bailarines, pintores, escultores. De alguna manera es la cuna de la música experimental estadounidense, del *happening* y el *performance*. Anxo Abuín en su texto "Consideraciones sobre la posibilidad de un teatro virtual" señala que "Lo más llamativo de este trabajo [refiriéndose a la música experimental, el *happening* y el *performance*], sobre todo si te aproximas desde una posición más bien poco informada, es el papel relevante otorgado en todo este proceso a la idea de azar y de lo imprevisible, heredado sin

del prerrafaelita Holman Hunt; J. Johns artistiza dos latas de cerveza en su *Painted Bronze* (1960); *La buick amarilla* (1961), de César, es un auto comprimido; con automóviles desechados, Arman crea su monumental *Long term parking* (1982). La lista de cruzamientos e invasiones entre objetos de la vida cotidiana, esculturas e incluso arquitectura crece: Andy Warhol hace, o manda hacer, unas sobrias cajas de madera, finamente detalladas, que cubre con precisas serigrafías en tinta sobre pintura sintética de polímeros que denominará *Brillo Soap Pads Box* (1964); Christo y Jeanne-Claude envuelven su primer edificio público: la Kunsthalle de Berna (1968);²⁵ D. Hanson representa unos *Turistas* (1970) de manera hiperrealista realizados con algunos materiales sintéticos como resina de poliéster y fibra de vidrio;²⁶ Gilbert & George se presentan a sí mismos (cubiertos con pintura dorada) en un performance denominado *Bajo los arcos* (1970) que caracterizaron como “esculturas cantarinas” pues, en el acto, se transmutaron en lo que designaron “esculturas humanas” o “vivas”.²⁷ J. Koons coloca tres balones de baloncesto en una vitrina con agua: *Three Ball*

duda de las vanguardias (Erik Satie, Arnold Schönberg, Charles Yves, el dadaísmo o el futurismo, por citar algunos ejemplos), pero también del conocimiento de la filosofía zen y del *I Ching*, de manera que, en términos interartísticos, queda demostrado por Nyman que el teatro fue en cierto sentido a remolque de la música, imitando los planteamientos experimentales de Cage, del mismo modo que la música de éste asimiló inicialmente algunos hallazgos de la pintura de Jackson Pollock (el *dripping*) o de Alexander Calder”. Véase el artículo de Abuín en Virgilio Tortosa (ed.), *Escrituras digitales. Tecnologías de la creación en la era virtual*, Comunidad valenciana, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2008, pp. 267-288. Parte de la filosofía que influyó en la creación de muchos de estos artistas tiene una fuente de inspiración en una postura contraria a la filosofía occidental de la cual surgen los objetos *wabi sabi*. Estos objetos transmiten los seis principios estéticos del zen: asimetría, simpleza, naturaleza, profundidad, desapego y calma. Entre otras perspectivas características, el *wabi sabi* nos impele a apreciar la belleza de la imperfección, aceptar los ciclos de la vida (el inevitable envejecimiento, la arruga, herrumbre, etc.), lo natural, la melancolía. Tres principios son clave: nada es permanente, nada es perfecto, nada está completo. Véanse, entre otros: Andrew Juniper, *Wabi Sabi. El arte de la impermanencia japonés*, Barcelona, Ediciones Oniro, 2004 y Kakuzo Okakura, *El libro del té*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta Editor, 2005.

²⁵ Con relación a la arquitectura, Rachel Whiteread hizo un vaciado en hormigón de la última casa victoriana en una calle de Londres, *Casa* (1993); la obra, que causó mucha polémica, fue demolida por una orden municipal al año siguiente.

²⁶ Ron Mueck hizo algo parecido más adelante, aunque variando las proporciones humanas en sus obras, como por ejemplo la gigantesca *A Girl* (2006-2007).

²⁷ Algo parecido hizo Manzoni con su *Pedestal mágico*, también denominado *Base mágica-escultura viviente* (1961).

Equilibrium Tank (1985); Damien Hirst provoca continuamente alarma con sus obras en las que presenta animales (completos o en cortes) en tanques con formol, como en su célebre *La imposibilidad física de la muerte en la mente de algo vivo* (1991)²⁸ o *Mother and Child, Divided* (1993);²⁹ obra más reciente, *Por el amor de Dios* (2007), consiste en un cráneo de platino cubierto con más de ocho mil diamantes y piezas dentales humanas en la boca.

Los “objetos-signos” y el “lujo estético”

Pero muchos se preguntaron en su momento, y aún se preguntan, ¿esto es arte?, ¿esto es escultura? Nadie puede negar que son, como diría Baudrillard, “objetos-signos”, y que innegablemente forman parte del fenómeno del “lujo estético” de la sociedad contemporánea (¡ocho mil diamantes!). También generan esa *distinción social* (más que de clase, de élite) entre los que comprenden un cierto tipo de obras (o propuestas) y los que no (aquí tendríamos que articular a Goffman con Buordieu). Estamos ante dos o, mejor, tres tipos de objetos (de la vida ordinaria, esculturas y personas)³⁰ inmersos en complejos procesos de transmutación:³¹ matéria y/o signica. Si desatendemos la distinción renacentista *entre las artes con A mayúscula y las artes aplicadas* (éstas últimas, donde habían quedado relegados los objetos ordinarios y sacros, hechos asimismo por artesanos), como parece ser que se hace desde el posmodernismo de finales del siglo XX, resurge (¿o renace?) un mundo objetual en el que sus temporalidades (y también sus creadores) se tocan (anacronismos de por medio). Lo hemos dicho antes: el artista teúrgo, el artista poeta o místico, ahora comparten el campo artístico con los tra-

²⁸ Un tiburón en formol.

²⁹ Una vaca y un becerro.

³⁰ Desde nuestra propia percepción somos sujetos, pero para otros, somos objetos.

³¹ Usamos la palabra *transmutación* y no transfiguración (que erróneamente elige A. Danto para hablar del arte contemporáneo), ni transformación. Transfiguración sugiere pasar de una figura a otra figura, y transformación de una forma a otra forma; en cambio, transmutación es el acto y la consecuencia de mutar una cosa en algo diferente. El concepto tiene su origen etimológico en *transmutatio*, vocablo latín que significa “cambio”. Aparte de la transmutación material (en la alquimia, la química y la física), también se habla de transmutación espiritual, de cambio espiritual, en el contexto religioso. Véase <<http://definicion.de/transmutacion>>.

bajadores del arte (de raigambre obrero o popular), con el artista creador o genio y aún con el artista del *mains-tream* (imbuido de fuertes intereses económicos).³²

Anacronismos a la orden del día. Se tocan, también, las obras: ¿no realizó sus piezas George Segal como recomendación hacerlas el propio Cennini en su libro, capítulos 181 al 189?; las esculturas hiperrealistas, ¿acaso no son de la misma “familia” que las añejas figuras de cera que, por cierto, son más vistas como espectáculo curioso que como obras de arte?; el “colmo del realismo”, ¿no existía en las figuras de cera coloreada y con cabello humano, hechas con improntas del natural, usadas como exvotos en la Edad Media (improntas hechas a personas vivas o muertas)?, objetos que, otra vez, no eran vistos como obras de arte.³³ ¿Qué orígenes tienen aquellos objetos del arte contemporáneo que escandalizan a los espectadores, sino los de la propia iglesia medieval (miles de reliquias: huesos, cráneos, sangre, lenguas, cabello, leche, penes, prepucios, ropas, telas)?; los museos científicos decimonónicos, ¿acaso no exhibían restos humanos y animales en frascos con formol? Si el Vaticano guarda en una botella de cristal un *suspiro de San José*, ¿qué le impedía a Duchamp guardar en una burbuja de vidrio un poco de aire parisino?; ¿acaso no son muchos de ellos *objeto[s] surrealista[s] de funcionamiento simbólico*?; ¿acaso Warhol no fue un teúrgo al transmutar una lata de sopa Campbells en una pieza de contemplación estética con tan sólo tocarla con sus manos y con una pluma para asentar su firma? Obras de la transmutación signica, las obras del arte objetual-resignificado contemporáneo son reliquias de sus autores.³⁴ Obras de la transmutación mäterica, las obras escultóricas del arte actual y de antaño son objetos que se convierten en “objetos-signos”, es decir, también “sufren” una transmutación signica, al igual que los objetos-símbolos-de-estatus, a los que aluden Goffman y Baudrillard.

³² Y esto no es nada nuevo, ya Cennino Cennini escribió en su *Tratado de la pintura* que unos llegan al arte “por amor, [y] otros por lucro”, *Tratado de la pintura*, Barcelona, Manuales Meseguer, 1979 (obra original del siglo XV).

³³ Véase Georges Didi-Huberman, *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de la historia del arte*, Murcia, Cendeac, 2010, pp. 285 y ss.

³⁴ Recuérdese que la Iglesia considera válidas tres tipos de reliquias: las partes, órganos, cabellos, fluidos (y demás) del cuerpo del individuo; las ropas que usó, y los objetos que tocó esa persona santa.

¿Qué sucede, culturalmente, cuando un historiador como Didi-Huberman nos recuerda que el Santo Sudario de Turín y muchos más³⁵ son pinturas realizadas por artesanos en plena época renacentista? Nada, aún. Nadie ha reciclado esas sábanas para “tender una cama”. *Su declinación*³⁶ religiosa sigue logrando que los feligreses “doblen las rodillas”.³⁷ ¿Qué sucede cuando una locomotora, digamos, de 1956, es exhibida como pieza de museo desde 1975? Nada, ya. Aunque todo su mecanismo, carcaza e interiores estuviesen impecables y funcionando, a nadie se le ocurre ponerla a rodar comercialmente. Pero *su declinación* estética seguirá “operando” por mucho tiempo más. Ahora bien, ¿qué ocurre cuando un artista japonés toma de una montaña una roca y la coloca verticalmente en un jardín zen; es decir, “la invierte” y la re-sitúa?³⁸ Ocurre una declinación estética y artística. Poco más o menos es lo que hizo Duchamp con el urinario de R. Mutt para crear su *Fuente*. Y con la *Fuente* ocurre como con los jardines zen. Uno puede ir a la montaña por una o más rocas para crear nuevos jardines zen, como se ha hecho con el urinario: se han comprado en fontanerías nuevos urinarios para hacer “réplicas” de la “obra” de Duchamp. Pero una vez en el museo o en la galería, se impone al objeto una declinación estética y signica: ya nadie va a orinar ahí.

³⁵ Además del de Turín, existen 42 “santos sudarios” que se veneran en sendas iglesias. Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, pp. 252 y ss.

³⁶ Utilizo el término “declinación” no como caída o decadencia, sino en sentido lingüístico generativo: “Conjunto de casos o variaciones morfológicas de una palabra (sustantivo, adjetivo, pronombre o artículo) organizado en paradigmas que expresa diferentes funciones sintácticas en ciertas lenguas”, véase <<https://es.oxforddictionaries.com/definicion/declinacion>>. Esta noción generativa también se encuentra en la gramática: “En las lenguas con flexión casual, serie ordenada de todas las formas que presenta una palabra como manifestación de los diferentes casos”. O bien: paradigma de flexión casual que presenta una palabra, y que sirve como modelo para declinar otras palabras: *Diccionario de la lengua española*. En este sentido, entonces, un cierto paradigma morfológico puede dar pie a que se realicen diferentes funciones expresivas y se potencien múltiples variantes formales.

³⁷ En su *Estética*, Hegel señala: “La admiración que sentimos al ver esas estatuas [se refiere a las estatuas de dioses griegos] [...] es impotente para hacernos doblar las rodillas”. Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 69. Pues bien, el Santo Sudario aún lo consigue.

³⁸ Suponiendo que la encontró tendida horizontalmente.

La dificultad es comprender

Lo más sencillo para una sociología del arte o una historia del arte simplistas es desacralizar “de tres patadas”, como se dice ordinariamente, una obra cultural o una obra de arte altamentepreciada. Lo complejo es comprender las razones de su poder simbólico, su genealogía y trascendencia. En el fondo, como señalan Bourdieu y otros autores, el quid del asunto, en el caso del arte, no es materia de belleza (una de tantas categorías estéticas), sino de creencia e imaginación. En sintonía con la posición de Kant, N. Luhmann señala que la obra de arte origina una realidad propia, distinta de la realidad habitual. El arte crea una realidad, de acuerdo con el sentido, imaginaria y ficticia. El mundo, entonces, se divide en dos: una *realidad real* y una *realidad imaginaria*. La función del arte, por tanto, no es producir objetos bellos, sino crear esa diferencia: transitar de lo ordinario a lo extraordinario... de lo real a lo posible.³⁹ Creer o no (en el poder simbólico del objeto, de la acción)... ¡ahí está el detalle!⁴⁰ Creer o no (en los valores simbólicos de la producción artística)... ¡he ahí otro importante detalle!

Quienes por “naturaleza” estamos obligados a imbuirnos en dichas creencias somos todos aquellos que regularmente, día tras día, estamos inmersos en el campo artístico. Los escultores, principalmente, para el caso que nos ocupa.⁴² ¿Qué creencias, qué saberes, qué oficios y filosofías están encarnadas en ellas, en ellos? Hay quienes afirman que, hoy en día, la escultura no es viable ni válida (¿acaso, piensan, ha muerto?). Pero, ¿quiénes dicen eso? Los nietos de los “hermanos incómodos” de la escultura, algunos teóricos, curadores e historiadores del *mainstream*. Es lógico, esa es su postura dentro del campo artístico. Por esta razón, antes que hacer un sepelio, honroso, nostálgico o sarcástico a la escultura, es necesario y justo acercarse al taller de aquellos artistas contemporáneos que crean escultura. Y quizá no al taller de los consagrados, porque consagrados están y desde su posición el revuelo de las críticas no les hace daño.

³⁹ Niklas Luhmann, *El arte de la sociedad*, México, Herder-Universidad Iberoamericana, 2005, pp. 223-308.

⁴⁰ Como dijera Cantinflas, nuestro filósofo popular.

⁴¹ Sea con sesgo occidental u oriental (recuérdese el caso de los “objetos wabi sabi”).

⁴² Pero también los creadores de objetos-artísticos-resignificados.

Palparemos el discurso actual y contemporáneo de aquellos que no se han dejado ahogar por las cubetadas de *ready-mades*, *objets trouvés*, ensamblajes o performances. Como hemos dicho, el arte objetual-resignificante y el escultórico llevan ya cien años de compartir el campo artístico (o de pelear por la dominancia y el prestigio, y también por las ventas), y en esa dialéctica, al parecer, ambas partes han entrado en diálogo y, quizá, en mutua comprensión. O bien se ha entendido que cada cual tiene su nicho y esa dialéctica no tendrá solución (es una dialéctica detenida, sin síntesis).

Sobre estas cuestiones hemos interrogado a cuatro artistas contemporáneos que crean escultura en México. Estar en el medio artístico de la escultura no los exime, sino que les obliga a conocer los temas y los problemas en boga, a conocer a sus pares, a los antagonistas y a los protagonistas. Y también su práctica diaria los lleva a reflexionar sobre su quehacer particular, el impacto de éste y la perspectiva de su profesión. Estas y otras cuestiones ocupan e interesan a Monica Perez (*sic*), David Camorlinga, Alejandra Zermeño y Claire Becker, les preguntamos: ¿quién es y qué es un escultor?, ¿qué es la “práctica escultórica hoy”?, ¿cómo se experimenta en ella?, ¿cuáles son los temas que aborda?, ¿con qué instrumentos tecnológicos enfrenta su trabajo?, ¿cómo define, cada cual, su estilo?, ¿cuál es su opinión y su postura frente al arte objetual postescultórico?, ¿con cuáles artistas se identifica?, ¿qué perspectivas vislumbra para la escultura?, ¿cuál sería su papel, como artista, como individuo, ante las problemáticas de la sociedad actual?

Vestigios maderosos / Monica Perez

Antigua y actual, la madera es el material con el que prefiere trabajar Monica Perez. Pero pese a lo que se pudiera pensar “a rajatabla” (valga la expresión), ella no está a favor de los talamontes. Su perspectiva es ecologista, defensora del ambiente y proclive a repensar la relación entre el ser humano y la naturaleza (esa otra trabazón dialéctica): “yo recojo maderas en las podas callejeras, transformo estos vestigios maderosos en momentos de contemplación y toma de conciencia sobre la simbiosis urbana, entre el hombre, sus ciudades y sus árboles”.

Monica considera que el escultor actual “es el artista que transforma la realidad a partir de los objetos que él produce”. En esa labor, aunque no lo quiera, carga una tradición larga y pesada, tanto como los troncos, las piedras o los metales con los que satisfacía encargos de “mímesis o de idealización” de los patronos del arte. Dejar a la posteridad la propia imagen de manera tridimensional era como dejar una parte de sí. Pero en el momento actual el escultor puede experimentar con mayor libertad. Para ella, la práctica contemporánea

está permitiendo que los momentos sucedan, generando ejercicios puramente ideológicos y artísticos, dejando de lado, ya por fin, la figuración y las ganitas de mimetizar con la pseudo realidad externa, dando pie ya no a la copia, sino a la producción y a la apropiación de objetos y espacios. Las propuestas objetuales pasan al olvido y a la intrascendencia para volverse experiencias de conocimiento, se están generando códigos para programar la polisemia tridimensional.

Dentro del campo de las artes visuales, señala Perez, el escultor es el profesional más vinculado con la realidad física de los objetos y siempre piensa en la relación de la materia con el espacio. Pero no habla de un espacio inocuo sino del espacio social que se verá afectado con la obra. El escultor, por tanto, debe ser “responsable de las consecuencias y repercusiones de su trabajo”. Al tratar con la materia, en su creación se entrecruzan “las ciencias, la tecnología y el arte”. Y así como es capaz de “jugar con las leyes más estrictas de la creación del universo”, debe generar conocimiento y creación de experiencias colaborativas. Estas últimas las produce la escultora a través de su labor docente. La experimentación, en la práctica escultórica, tiene, en consecuencia, repercusiones en esos dos ámbitos:

al menos en mi caso las obras son pequeños sitios dentro de un gran proceso de experimentación, ya que mi trabajo está estrechamente vinculado con la transmisión y la apropiación del aprendizaje; una sesión de trabajo con mis alumnos de secundaria se plantea como una experimentación escultórica, algunas veces funciona y otras no, pero ese es el riesgo que hay que correr. Esta misma forma de trabajar es la que utilizo en el taller cuando manipulo la madera.

Su espíritu experimental la ha llevado a trabajar sin ataduras temáticas. “Me atrevería a decir que [mi obra y mi estilo son] una experimentación, de resultados moderados. La presentación de las obras es bastante concreta, no trata de copiar nada. Es una presentación de las maderas de esta ciudad y sus posibilidades plásticas y sensitivas, no representan nada más allá”, pero esto no quiere decir que para la escultura haya temas proscritos o impertinentes. De “la simbiosis urbana, entre el hombre, sus ciudades y sus árboles”, arriba señalada, la escultura de Monica, de alguna manera, se aboca a rescatar esas víctimas del desarrollo urbano, esos trozos que son cortados a los árboles para que pasen los cableados, para que no se dañen los edificios o se trata de “cadáveres” que han caído por sí mismos. A esos despojos ella les da nueva vida, les insufla la artísticidad que realce la estética propia del despojo, del trozo, del vestigio de lo que fue una vida boyante. Del árbol caído no hace leña. Tampoco deja la madera tal cual. Por el contrario: le impone “ideas con formas abstractas y figuras estilizadas, para mostrar estigmas, sosegar martirios, perpetuar pasiones y romancear con la luna”; lo mismo hacen, dice ella, quienes “se enfrentan a grandes piedras, monolitos, minerales y [a] las altas temperaturas de la fundición”.

Respecto al mundano “ajetreo de hoy”, Monica considera que su trabajo está obligado a hacerle frente. El escultor trabaja “en otro *tempo*”. Y no se refiere a que el escul-



Monica Perez, *La bestia*, 2013. Madera de jacaranda derribada en la Colonia Postal y pintura vinílica, 80 x 70 x 50 cm.

tor sea un artista del pasado, ahora redivivo, sino a que es un profesionalista que observa, reflexiona, aprende y se autoconstruye como una veta dentro de un árbol o en la piedra: *len-ta-men-te*. No rechaza el uso de nuevas tecnologías para su creación escultórica, pero tampoco se deja deslumbrar por ellas. De por sí “El trabajo escultórico se está transformando; contamina otros lenguajes: arquitectura, ingeniería, robótica. Se deja toquetear por otras disciplinas, pintura juguetona, objetos de arte, danza y música”. Y la experimentación nunca cesa: “Creo que estas tecnologías potencian a la acción, la experiencia, sus posibilidades creativas, colectivas, colaborativas y generadoras de conocimientos globales para convertir una escultura en una experiencia, en espacio y tiempo infinito y virtual, no por esto menos real que la madera, el metal o la piedra”.

En su momento, las propuestas tridimensionales vanguardistas y posvanguardistas fueron escalones en los cambios que dio la escultura en el siglo XX; cada una de esas propuestas “ha quitado o agregado a los objetos escultóricos lo que ha creído necesario, formas de entender o de vivir el espacio y sus relaciones con los objetos”. Pero las nuevas tecnologías constituyen un reto diferente: “La escultura hoy se aleja poco a poco del confort de la tridimensión [material] se transforma en acciones, conceptos, procesos, realidades virtuales y alternativas aumentadas. *Pixeles*, *periscopeos*, *tweets* lanzados por todo el mundo ocupando un espacio y un tiempo infinito, virtual; hoy la escultura se coloca en el ranking de las experiencias compartibles a nivel global”.

En la perspectiva de Monica, la escultura propende a lo virtual; hacia lo intangible, pero brutalmente real. Si la escultura se ha encargado de trabajar con cuerpos y espacios, actualmente el *espacio virtual*, en las redes, da cabida a “inmensas esculturas que sobrepasan lo monumental”, para crear, con éstas, “colecciones frenéticas de redes”.

Las propuestas objetuales pasan al olvido y la intrascendencia para volverse experiencias de conocimiento. Se están generando códigos para programar la polisemia tridimensional. El foco ya no está sobre el objeto y sus propiedades físicas tridimensionales, sino en la multidimensión que genera el conocimiento, sus procesos, las experiencias, sus tejidos de vivencias colectivas.

Estas experiencias escultóricas serán parte de la historia de la escultura en el siglo XXI.



Monica Perez, *Contaminación 01*, 2015. Madera de cedro rojo, sobrante en una carpintería y hoja de oro, 15 X 5 X 5 cm.

Una emoción, un material y una técnica / David Camorlinga

Quizá la belleza formal no es una creación original del arte occidental, pero en la escultura moderna, posterior a Rodin, el naturalismo y la belleza antropomórfica fueron desplazados como paradigmas escultóricos dominantes. No obstante, se sigue produciendo escultura figurativa con innumerables declinaciones o variantes. Una de éstas es la que privilegia la volumetría geométrica que tiene ascendente en piezas notables como *Continuidad en el espacio* (1913) de Boccioni o *Cabeza núm. 2* (1916) de Gabo; pero la experimentación con la volumetría geometrizada o geometrizante se desprendió de la figuración para sentar sus reales por sí misma en obras de los constructivistas puros, mencionados al principio. La exploración con planos y volúmenes que expresan su belleza propia no cesó de proliferar con propuestas como las de Theo van Doesburg y George Vantongerloo (décadas de 1920 y 1930), y con variantes más audaces



David Camorlinga, *Entrelazados*, 2007. Bronce pulido en acabado de espejo, 45 x 18 x 16 cm (largo, ancho y alto).

en las obras de Chillida, Max Bill, Mathias Goeritz, Fernando González Gortazar, Ángela Gurría, Hersúa, Sebastián y muchos más, durante el siglo XX y aún hoy.

David Camorlinga, arquitecto y escultor, es consciente de esta herencia y de su responsabilidad innovadora. Proclive a la creación de obras de gran formato, en su producción no elude las piezas pequeñas pero contundentes, en las que plasma símbolos religiosos, alegorías de la pareja, del amor, de la familia o los “susurros del mar” que, pese a su rigurosidad geométrica, transmiten palpitations humanas. A lograr su efecto contribuye su experimentación con lo pulido y la herrumbre, el metal al natural, con pátinas o pintado con brillantes colores. En su opinión

un escultor es aquel que a través de volúmenes y formas logra jugar con la luz y las emociones, con juegos de simetría, asimetría, ritmo, etcétera. Siento que los que son escultores son aquellos que logran crear un juego armonioso entre una emoción y un material, dando así una nueva emoción y una interacción con el espectador.

La idea de una *escultura emocional* no es extraña a la de la *arquitectura emocional* que practicaron Luis Barragán, Mathias Goeritz y Ricardo Legorreta. Entre los argumentos centrales de esta propuesta destaca aquella que considera que para la especie humana es imprescindible que la arquitectura y sus elementos (por ejemplo,

las esculturas, los espacios) puedan conmover por su belleza. Barragán señalaba que “Si existen distintas soluciones técnicas igualmente válidas para un problema” es preferible “la que ofrece al usuario un mensaje de belleza y emoción” (en alusión, por supuesto, a la arquitectura).⁴³ El concepto de arquitectura emocional fue una reacción de rechazo al funcionalismo que había imperado en México y en los países occidentales desde finales de la década de 1920. Mediante la iluminación, el color y el agua, la arquitectura emocional proponía “crear armonía causando sensaciones”.⁴⁴ Óscar Niemeyer, pupilo de Le Corbusier, también se posicionó críticamente contra el funcionalismo que pretendía eliminar todo elemento decorativo u ornamental de la arquitectura y los objetos. En su momento sentenció “que la belleza también es una función” necesaria para la humanidad. En esa línea de pensamiento, Camorlinga indica que “La perspectiva que veo hoy es lo que busco como escultor: poder conectarnos nuevamente con nuestro entorno. El humanismo hoy en día es un movimiento muy importante, así como el despertar de la conciencia social”.

Pero su compenetración con la escultura, con los materiales y las técnicas es de carácter íntima y sensible. Para él

la práctica escultórica es el día a día, [el] pensar y lograr encontrar ese diálogo entre el material y las emociones que se buscan transmitir; también es lograr entender el material que se ocupa y cómo funciona y qué te dice. Podría plantearse que esto consiste en entender el material y el contexto y cómo éste logrará adaptarse al tiempo.

Abocado a la experimentación técnica y formal, David no se arredra ante el metal fundido ni el uso de materiales químicos con los que da ciertos efectos y acabados a sus piezas. Experimenta, asimismo, “con la geometría, sus formas y las expresiones que ésta transmite”.⁴⁵ En ruptura constante con el arte académico naturalista y

⁴³ <<https://bauhausmag.wordpress.com/2012/12/29/arquitectura-emocional/>>.

⁴⁴ *Loc. cit.* Véase también <<http://arqui-emocional.blogspot.mx/2008/06/concepto-de-arquitectura-emocional-por.html>>.

⁴⁵ Camorlinga utiliza con regularidad, en sus procesos creativos, las plataformas de diseño 3D.

sus métodos, se enfrasca en las labores del taller y el laboratorio. Sin embargo, el trabajo metódico va tras él:

Creo que las rupturas siempre se dan con la *academia*. Aunque [esa formación] te ayuda mucho en cómo poder producir con un método y a pesar de generar rupturas, lo terminas haciendo metódicamente debido a que intentas experimentar o lograr procesos distintos. [Pero el método a veces aborta y los resultados se dan] en formas aleatorias, casi siempre por accidente o por un descuido. Eso provoca, como en la naturaleza, cosas increíbles.

Con respecto a las propuestas tridimensionales neovanguardistas o neodadaístas que hoy en día proliferan en el medio artístico profesional, el escultor precisa que:

cada estilo, cada expresión artística se ha formado o es, en parte, reflejo de su entorno social. Y más que un simple reflejo, la relación arte-sociedad al final termina siendo un diálogo. Por lo que respecta a las obras o propuestas tridimensionales, tratar de decir si son o no artísticas no es mi papel; más importante sería tratar de entender el porqué de esas corrientes y qué nos dejan o cómo las vemos hoy en día. Pero lo preocupante es cómo esas corrientes se instauran de manera inmediata y con mucho éxito en el gusto de ciertas gentes. Ese fenómeno es importante analizarlo para comprender porqué los galeristas lo adoptan tan rápido. Es fácil entender que con ese tipo de obras ellos obtienen formas rápidas de generar ganancias.



David Camorlinga, *Serpiente*, 2010. Bronce a la cera perdida con un pulido en terminado de espejo con pátinas verdes y negras, 120 x 45 x 50 cm.

Cada quien tiene su proyecto creativo, elige los temas de su interés, realiza sus indagaciones y eso es su sostén. “En mi caso siempre busco temas para que la gente logre reflexionar o generar un proceso interno consigo mismo y entablar un diálogo entre la escultura y el espectador.”

El observador y el observado / Alejandra Zermeño

Si el concepto *anacronismo* es clave en la historia del arte que construye Georges Didi-Huberman, en la obra de Zermeño encontraría un claro ejemplo. Sus improntas de cuerpos reales no sólo evocan los métodos expuestos por Cennino Cennini en su *Tratado de la pintura*, sino que aun este autor de los albores del Renacimiento menciona que estos métodos ya se practicaban antiguamente. No sólo en la Edad Media, como hemos anotado, sino en la Roma histórica, donde sólo unos cuantos personajes notables tenían *derecho a la imagen* en sendas huellas de sus rostros tomadas obviamente del natural (estando vivos o a su muerte).⁴⁶ “El otrora se toca con el ahora”, como puntualizaba Walter Benjamin al aludir al *aura* de las obras de arte (y presente, también, en otras imágenes [fotografías, por ejemplo] y objetos). Cuando Zermeño realiza sus moldes con personas de ahora y con materiales derivados de la industria contemporánea (resinas, espuma de poliuretano, nylon, etcétera) o con los tejidos que cubren algunas de sus obras como “segunda piel”, evoca ese antiguo oficio de tejer y, de paso, a *Penélope*, una de las heroínas de la mitología griega.

A diferencia de lo que procede en la práctica del tejido, en la escultura, en opinión de Alejandra, no hay idas y vueltas. Ella es concisa y directa: “Un escultor es la persona que utiliza la tridimensión como lenguaje de expresión plástica y visual o conceptual”. En ese tenor, su práctica escultórica se despliega en dos *bloques*: 1) El acto creativo en donde se ponen en práctica el talento, las habilidades del artista, el concepto, la práctica constante y entrenamiento del ejecutor para la correcta realización de la misma. 2) Ejecutar correctamente los

⁴⁶ Véase “La imagen-matriz. Historia del arte y genealogía de la semejanza”, en Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2000, pp. 101-136.



Alejandra Zermeño, *Mitosis cósmica*, 2016. Vaciada en ultracal (cemento cerámico) y tejido crochet e hilos, 43 x 25 x 20 cm.

procedimientos técnicos para la realización de moldes, vaciados y acabados de las piezas.

Con una formación más o menos autodidáctica en la escultura (“Mis guías fueron los libros y la experimentación”), Zermeño señala que quien se dedica a este oficio debe gustar de ensuciarse las manos y la ropa,⁴⁷ aunque entiende a otros creadores que, en concordancia con su

⁴⁷ Leonardo da Vinci no aceptaba que los escultores fueran artistas porque su trabajo no era “mental” y, además, era sucio: “Entre la pintura y la escultura no encuentro más que esta diferencia: que el escultor ejecuta sus obras con mayor fatiga de cuerpo que el pintor y el pintor ejecuta las suyas con mayor fatiga de mente”. “Así se demuestra que el escultor, a fuerza de brazo, va haciendo saltar a golpes en el bloque de mármol u otra piedra dura materia de la obra que realiza, todo lo que excede a la figura encerrada en él. Su ejercicio, mecánico en alto grado, va frecuentemente acompañado de copioso sudor, que se mezcla con el polvo y se convierte en fango. Con el rostro enharinado como el de un panadero y todo el cuerpo cubierto de menudas escamas de mármol, diríase que le ha nevado encima. Su habitación, llena de fragmentos de piedra, es sucia y polvorienta”. Cfr. Leonardo da Vinci, *Aforismos*, Barcelona, Editorial Óptima, 1997, pp. 115 y 116.

proyecto creador o por el volumen de su producción contratan a “maestros molderos o maestros soldadores o talladores o ejecutantes [quienes] realizan la obra, la idea y creación del artista”. De cualquier manera ella es de la opinión de que si intentamos verdaderamente expandir o romper los límites que nos atajan, es necesario “experimentar en todos los procesos de la construcción y realización de una obra”.

Sin embargo, su sentencia no es tan dura como parece. Al dar su opinión sobre aquellos artistas (neodadaístas) que producen arte objetual-resignificado, señala que es respetuosa de toda propuesta artística. A final de cuentas, las vanguardias y las posvanguardias derrumbaron muchos tabúes, dogmas y propuestas sacralizadas que arrastraba la práctica artística. En su ejercicio y experimentación, abrieron un “abanico de posibilidades creativas [que] día con día se van abriendo más y más... [teniendo como efecto] que el arte se democratiza”. Y abunda: “Me parece importante que el ser humano tenga la posibilidad de manifestarse artística y creativamente como le plazca. [Mas lo verdaderamente preocupante es que] no hay sistema nuevo que se escape del modelo capitalista que todo lo acapara”.

Sus reflexiones sobre el quehacer escultórico contemporáneo, y su práctica misma (en el laboratorio, en el taller, en la computadora [“es una herramienta esencial pues con ella manipulo las imágenes que me servirán de referencia”]) la han llevado a pensar que en este oficio cada artista, dependiendo de sus “creencias, convicciones, modos de vida, limitaciones, cultura, religión, etcétera”, puede articular sus propias reglas para asumir su vida y sus proyectos. “Yo lo llamo ‘Agente Aduanal’, quien es el que dicta qué es lo pertinente y qué no. En mi persona lo pertinente es hacer lo que dicta el corazón y lo impertinente es no hacer caso a mi intuición”.

Sin embargo, establece un dique, digamos virtual, pero necesario, ante el posible desenfreno del corazón y la intuición que, si no existiese, haría del artista un alienado social.

El talento de un escultor implica algo más que desarrollar ciertas habilidades cognitivas y prácticas. El arte, ya se sabe, no es sólo forma sino también fondo o, para no emplear los viejos conceptos tradicionales, no sólo es cuestión de “estética” sino también [de] “ética”. Ante la sociedad, el creador puede optar por búsque-

das meramente formales pero también puede profundizar en la dimensión ética y política de su entorno, ya sea que conciba su obra como un instrumento de amplificación, como un gesto o como una exploración. La obra escultórica es a un mismo tiempo una exploración y un reflejo, el dedo que señala nuestro aquí y ahora, una parte de nuestro horizonte que no ha tenido suficiente exposición y mucho menos comprensión, y que necesita volver a ser subrayado.

Acorde con estas afirmaciones, Zermeño explica su propio trabajo y deja a otros, a los críticos, la valoración o caracterización de su estilo.

En mis esculturas utilizo la referencia humana como símbolo de identificación inmediata con el observador y el observado. En ella hago coincidir dos objetos de estudio:

1) Por un lado me interesa abordar de una manera subjetiva y vivencial el tema de la existencia humana desde una relación mística de la permanencia, ¿mi existencia se desarrolla a través de lo sensible o de lo inteligible?

2) El otro objeto de estudio se centra en la investigación, aplicación y manipulación, delicada y algunas veces obsesiva, de materiales que por sí solos conllevan una carga de protección y recubrimiento de algo interno. Me interesan los elementos individuales (estambres, telas, papeles, aplicaciones e incrustaciones, color en piroxilina, esmaltes o poliuretano), que en su conjunto consoliden el concepto de identidad humana, misma que es redefinida en mi obra a través de la manipulación repetitiva de los patrones, tejidos, bordados, de las formas, las aplicaciones de resina y de color.

En la obra de Alejandra el *observador* y *lo observado* son referentes humanos, no cabe duda. Cubiertos, protegidos, ceñidos por sus tejidos (carnales o textiles), se miran frente a frente en cada exposición, en cada encuentro (aunque también ha hecho piezas donde dos o más esculturas se miran entre sí). Una mujer o un hombre hechos con resina, cubiertos con delicados tejidos, a veces muy elaborados, observan a su observador.⁴⁸ Ambos se presentan como un enigma ante otro enigma.

⁴⁸ Para este complejo asunto de *la mirada*, véase Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 2011.



Alejandra Zermeño, *Biología interna de un pez garra rufa*, 2011. Díptico, vaciado en resina, alpaca y tejido crochet, 40 x 45 x 28 cm.

ma. Se tejen sus miradas. Uno de ellos sobrevivirá (y no es precisamente el observador de carne y hueso).

¿Qué escultura observará esa obra sobreviviente? “Una muy buena”, responde Zermeño. En la construcción del mundo futuro advierte dos vertientes: 1) El regreso a las formas sustentables de vida y 2) el uso de la tecnología para crear nuevas ciudades inteligentes; en ambas caben muchas posibilidades y formas de hacer escultura.

Intervenir en el espacio: una gran responsabilidad / Claire Becker

Para Becker el escultor ya no es aquel artista que crea formas sólidas en el espacio. Actualmente, señala, se han desarrollado nuevos materiales que retan dicha aserción.⁴⁹ Paradójicamente, añade, no se puede ser escultor sin intervenir en el espacio.

Para mí, eso es una gran responsabilidad, porque todos compartimos el espacio en nuestro planeta, y ya está medio lleno de basura; entonces para apropiarse de una parte de este espacio, el escultor debe de tener un propósito.

Es fácil dejarse llevar por el gusto de hacer existir algo que puedes proclamar tuyo. Es difícil tener criterios para saber si ese algo que te dio placer al crearlo tiene relevancia para ser compartido con la humanidad.

⁴⁹ Esto lo hemos visto con amplitud, líneas arriba.

Y eso no es mucho pedir. Todo lo contrario: es hacerle un bien no sólo a la humanidad sino también al arte. En la opinión de Becker, el artista es no sólo un creador, sino un investigador; de qué otra manera sino reflexionando sobre el impacto de su quehacer, el escultor o cualquier tipo de artista puede ubicarse en su sociedad y al mismo tiempo postular una obra. Una obra que manifieste un concepto ampliamente cavilado, reflexionado, madurado.

Para el escultor, es cierto, los materiales, la técnica y el formato también son parte de esa especulación, pero asimismo “el concepto es fundamental”, como lo es para muchos artistas conceptuales. En su caso, afirma, como escultora, no llegó al extremo de “prescindir de la obra” pues, entonces, ya no estaríamos hablando de escultura.⁵⁰

Creo que cualquier tema es pertinente si el artista lo aborda con sinceridad y profundidad. Por un lado, tiene que ser un tema que le interese y del cual está realmente informado. Por otro lado, tiene que hacer un trabajo de reflexión creativa para que su lenguaje escultórico sea relevante en este tema, y aporte algo nuevo.

Si se trata con ligereza un tema, cualquiera, la probabilidad es muy alta de que el resultado sólo sea una mala e ingenua paráfrasis de lo que ya existe y ya se ha dicho. Lo “impertinente” no es el tema, es la falta de análisis del tema y la autocomplacencia de algunos creadores. [...] Lo pertinente es preguntarse: ¿lo haces para ser visto, reconocido, admirado, o lo haces porque tu modo de ser y pensar te permite expandir el horizonte y romper algunas limitaciones?

En esta toma de conciencia (y de responsabilidad) se cruzan varios aspectos que, de acuerdo con Claire Becker, deben analizarse uno a uno (en lo artístico, en lo técnico, en lo personal, en lo social, en lo comercial) para que cada actor, cada escultor, tome su posición y la asuma con plenitud. Posición con respecto al arte del pasado remoto, al arte del pasado próximo y lo que hoy le toca vivir. En cuanto al arte de la tradición académica, la escultora es severa:

⁵⁰ También nos advierte en el sentido de no caer en el otro extremo: es importante tener una buena técnica, pero un error sería transformarla en “un fin en sí misma.” Es, más bien, “una herramienta para expresar algo con un lenguaje propio”.

La ruptura con *la academia* ya se dio hace mucho. Los escultores “académicos” cumplen una función de relleno. Existe siempre un retraso de más de medio siglo entre las vanguardias y su asimilación por parte de las poblaciones que no tienen contacto directo con la creación artística. Por eso, hay todavía un gran mercado para las esculturas académicas, sean originales o refritos de estilos pasados.

En lo tocante a las expresiones vanguardistas y neovanguardistas, asume una postura historicista e incisiva:

Todas las vanguardias tuvieron su razón de ser en su momento, y es importante cuando se ve una obra de arte conocer el contexto de su creación para saber el impacto real que creó. Que lo queramos o no, estas corrientes permearon el ámbito de la creación y la influyen. Son como escalones de una escalera, es importante reconocerlas y válido reinterpretarlas y servirse de ellas para ir más lejos. Pero si no has estudiado la época en la que aparecieron, ¿te expones a crear pensando que estás inventando algo que se ha hecho hace cien años! Por ejemplo, hay ahora mucho arte conceptual que no aporta nada nuevo de lo que se hizo cuando apareció. Por supuesto, también hay muy buenas nuevas propuestas.

Con respecto a lo que le toca vivir y las decisiones que le toca asumir, Becker es cristalina y franca. Es aquí donde expresa su idea de la escultura contemporánea. En lo artístico busca romper paradigmas,

crear formas en el espacio que sean intangibles, efímeras; modelar la luz, el sonido; trasladar la forma a los cuerpos de los espectadores; habitar la obra, verla desde el interior y ser parte de ella. Creo que la experimentación sirve para deshacerse de lo evidente hasta descubrir dónde está lo esencial.

En lo técnico: experimenta con las nuevas tecnologías, con lo digital, las impresoras 3D, los procesos computarizados (“trabajo ahora a partir de plantillas hechas por computadoras. Permite más exactitud, porque mis obras son muy difíciles de reproducir a escala”), los nuevos materiales, pero sin endiosar sus procesos y efectos. Claire confiesa, a contrapelo de lo dicho res-

pecto a las nuevas tecnologías: “Tengo cierta fascinación por modelar formas a partir de la materia bruta, sin forma. Por eso estoy feliz creando con un simple trozo de plastilina o barro”. Y en lo concerniente a los nuevos materiales, también advierte: “todavía no he encontrado qué puede superar el bronce y la resina, en aspecto y durabilidad”.

En lo personal, lo social y lo comercial:

No tengo un estilo definido así en términos tradicionales, porque no me defino por un estilo sino por mis ideas.



Claire Becker, *Esfinge*, 2010. De la serie *Metamorfosis de Hermes*. Bronce, 82 x 70 x 50 cm.

[Siempre] hay lugar para cambiar, explorar nuevas posibilidades expresivas del lenguaje escultórico. Puede que algunos piensen que la escultura está muerta, como se ha dicho también de la pintura y eso sirvió para que despertara con energía renovada. Pero creo que la escultura está muy y bien viva, y que todavía tiene mucho qué decir y aportar, aun en sus prácticas más “tradicionales”.

Las problemáticas de la sociedad actual son demasiadas, necesitamos muchos artistas de todo tipo para lidiar con ellas. Una de sus problemáticas es que trata de absorber al arte como una mercancía para un mercado que se ha vuelto muy redituable. Muchos artistas caen en la trampa del juego de la fama y persiguen modas. Algunos saben utilizarla como parte de su propuesta artística, incluso contestataria. El papel del artista, escultores y demás, es ser un reflejo crítico y subversivo de esa sociedad. Que en el proceso tenga éxito comercial o no es bastante irrelevante para el valor real de la obra, pero sirve para darle al artista más libertad, más visibilidad. Entonces la responsabilidad es mayor.

Con un sentido algo nietzscheano, Becker concluye que el arte no es algo aparte o ajeno a la vida. El arte, en sentido amplio e incluyente, estimula todas las facultades



Claire Becker, *Tormenta*, 2014. De la serie *Metamorfosis de Hermes*. Resina poliéster, hilo de pescar, malla 200 x 120 cm x altura variable.

humanas. “Sin el arte, hace mucho que nuestra sociedad nos hubiera transformado a todos en zombis para su gran maquinaria de hacer dinero”. Y con Nietzsche podría rematar: “Sin arte la vida sería un error.”

Colofón

La práctica escultórica actual, al igual que la pictórica, se encuentra inmersa en el remolino de las largas discusiones y debates que pretenden descalificar su ejercicio ante la apabullante predominancia del erróneamente llamado *arte conceptual* (como si sólo sus practicantes concibieran sus obras a partir de conceptos e ideas) que, en sus vertientes extremas, desplazó o planteó la decadencia del trabajo artístico-manual

con los materiales en pos de un trabajo artístico-sígnico con objetos de la vida cotidiana o con elementos matéricos en bruto. Ambas posturas son posiciones en el campo artístico que no cesan de entrar en juego (y también en lucha), exhibiendo los límites que pueden o no pueden condonar la historia y la teoría del arte. Por fuera de estas especulaciones, los objetos y las edificaciones, fruto del diseño, la industria y la arquitectura, también reclaman ser receptáculos de poderes sígnicos y valores estéticos. Desbordadas por dentro y por fuera, como hemos visto, las prácticas escultóricas actuales son resultado del ejercicio de sus autores, quienes bregan el camino sin reposo, experimentando con arcaicos y flamantes materiales, tradicionales y novedosos implementos técnicos, viejos y nuevos conceptos. ▽

SEMBLANZA DEL AUTOR

ALBERTO ARGÜELLO GRUNSTEIN • Estudió la licenciatura en Sociología en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, la maestría en Artes Visuales en la misma casa de estudios y es doctor en Historia de la Cultura por la Universidad Iberoamericana. Ha sido docente en cursos de teoría y práctica de las artes visuales. Como académico ha participado en la coordinación de seminarios y jornadas académicas de divulgación de la práctica y procesos artísticos en el Centro Nacional de las Artes. Ha publicado textos sobre crítica y ensayos sobre artes visuales en varios medios, entre ellos, *Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas*, *Motivos*, *Signos*, *Unomásuno* y *Discurso Visual*. En su actividad artística ha realizado exposiciones individuales y participado en diversas colectivas. Es investigador de tiempo completo en el Cenidiap. Sus líneas de investigación son sociología del arte, arte del siglo XX, arte regional e historia de la cultura.